UNIVERSITÄT AUGSBURG
Universitätsbibliothek

OPEN ACCESS
OPUS AUGSBURG

Französische Buchillustration des 18. Jahrhunderts in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek

Peter Stoll

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Stoll, Peter. 2018. *Französische Buchillustration des 18. Jahrhunderts in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek*. Augsburg: Universitätsbibliothek Augsburg.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:
Deutsches Urheberrecht
Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:
https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/



Peter Stoll

Französische Buchillustration des 18. Jahrhunderts

in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek

Universität Augsburg
Universitätsbibliothek



Kat.-Nr. 35

Peter Stoll

Französische Buchillustration des 18. Jahrhunderts

in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek

Die Gesellschaft der Freunde der Universität Augsburg e. V. hat durch ihre
großzügige Förderung die Drucklegung dieses Bandes ermöglicht.

Abbildung Einband Vorderseite: Kat.-Nr. 2.1
Abbildung Einband Rückseite: Kat.-Nr. 29

Bildnachweise:
Vergleichsabbildungen zu Kat.-Nr. 2.1 (S. 25) und Kat.-Nr. 2.2 (S. 27):
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 2 ARCH III, 237:2;
Vergleichsabbildung zu Kat.-Nr. 3 (S. 30): Bibliothèque nationale de France, Latin 7899;
Vergleichsabbildung zu Kat.-Nr. 6 (S. 43): Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, M: Li 2207;
Vergleichsabbildung zu Kat.-Nr. 37.6 (S. 147): Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer
Kulturbesitz, 4 W 231
alle anderen Abbildungen: Universitätsbibliothek Augsburg

Satz und Layout: Peter Neidlinger
Scanarbeiten: Kathleen Ebersbach
Aufbereitung der Abbildungen für den Druck: Peter Neidlinger
Lektorat: Sabine Seybold, Melita Mittereder, Silke Schröder

Universitätsbibliothek Augsburg 2018
ISBN-10: 3-936504-10-5
ISBN-13: 978-3-936504-10-1

Inhaltsverzeichnis

Französischsprachige Literatur in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek 8

Die französische Buchillustration des 18. Jahrhunderts. 13

Vorbemerkung zum Katalog 20

Kat.-Nr. 1 Homer: *Œuvres complètes* (1786-1788) 21

Kat.-Nr. 2 Pierre Brumoy: *Théatre des Grecs* (1785-1789) 24

Kat.-Nr. 3 Terenz: *Les comédies* (1768) 29

Kat.-Nr. 4 Athenaios von Naukratis: *Banquet des savans* (1789-1791) 32

Kat.-Nr. 5 Longos: *Les amours pastorales de Daphnis et Chloé* (1776) 36

Kat.-Nr. 6 Desiderius Erasmus von Rotterdam: *L'éloge de la folie* (1751) 40

Kat.-Nr. 7-8 Ludovico Ariosto: *Orlando furioso* (1773); *Roland furieux* (1775-1783) 46

Kat.-Nr. 9 Margarete von Navarra: *Les nouvelles de Marguerite, reine de Navarre* (1780-1781) 50

Kat.-Nr. 10 Torquato Tasso: *La Gerusalemme liberata* (1771 [1773]) 53

Kat.-Nr. 11 Torquato Tasso: *La Gerusalemme liberata* (1784-1786) 58

Kat.-Nr. 12 Miguel de Cervantes Saavedra: *Les principales aventures de l'admirable Don Quichotte* (1776) 61

Kat.-Nr. 13 Alessandro Tassoni: *La secchia rapita* (1766) 64

Kat.-Nr. 14 Pierre Corneille: *Théatre* (1774) 69

Kat.-Nr. 15-16 Nicolas Boileau Despréaux: *Les œuvres* (1740); *Œuvres* (1729) 72

Kat.-Nr. 17 Jean de La Fontaine: *Fables choisies, mises en vers* (1755-1759 [1760]) 77

Kat.-Nr. 18 Jean-François Regnard: *Œuvres complettes* (1790) 85

Kat.-Nr. 19 François de Salignac de La Mothe Fénelon: *Les avantures de Télémaque fils d'Ulysse* (1730) 87

Kat.-Nr. 20 François de Salignac de La Mothe Fénelon: *Les aventures de Télémaque* (1785) 89

Kat.-Nr. 21 Prosper Jolyot de Crébillon: *Œuvres complettes* (1785) 92

Kat.-Nr. 22 Jean-Paul Bignon: *Les avantures d'Abdalla fils d'Hanif* (1745) 94

Kat.-Nr. 23 Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux: *L'Homère travesti* (1716) 98

Kat.-Nr. 24 Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de Montesquieu: *Le temple de Gnide* (1772) 101

Kat.-Nr. 25-26 Voltaire: *Collection complette des œuvres* (1768-1796); *Œuvres complètes* (1785-1789) 106

Kat.-Nr. 27 Alexander Pope: *Essai sur l'homme* (1762) 112

Kat.-Nr. 28 Alexander Pope: *Œuvres complettes* (1779) 114

Kat.-Nr. 29 Salomon Gessner: *Mort d'Abel* (1793) 116

Kat.-Nr. 30 Pietro Metastasio: *Opere* (1780-1782 [1783?]) 119

Kat.-Nr. 31 Luigi Subleyras: *Nella venuta in Roma di Madama Le Comte e dei Signori Watelet, e Copette* (1764) 122

Kat.-Nr. 32 Paul-Jérémie Bitaubé: *Joseph* (1786) 126

Kat.-Nr. 33-34 Claude-Joseph Dorat: *Lettres en vers, et œuvres mêlées* (1767); *Fables nouvelles* (1773 [1775/76]) 130

Kat.-Nr. 35 Edme-Louis Billardon de Sauvigny: *L'innocence du premier age en France* (1778) 134

Kat.-Nr. 36 François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud: *Adelson et Salvini* (1772) 138

Kat.-Nr. 37 Jacques Cazotte: *Le diable amoureux* (1772) 142

Kat.-Nr. 38 Jacques Cazotte: *Le diable amoureux* (1778, in: *Voyages imaginaires, songes, visions, et romans cabalistiques*) 150

Kat.-Nr. 39 Louis-Sébastien Mercier: *Œuvres dramatiques* (1776) 152

Kat.-Nr. 40 Nicolas-Louis Bourgeois: *Christophe Colomb, ou L'Amérique découverte* (1773) 154

Kat.-Nr. 41 Pierre-Fulcrand de Rosset: *L'agriculture* (1774) 157

Kat.-Nr. 42 Barthélemy Imbert: *Le jugement de Pâris* (1774) 159

Kat.-Nr. 43 Charles-Georges Coqueley de Chaussepierre: *Monsieur Cassandre, ou Les effets de l'amour et du verd-de-gris* (1775) 163

Kat.-Nr. 44 Michel-Jean Sedaine: *Les femmes vengées* (1775) 167

Kat.-Nr. 45 Arnaud Berquin: *Romances* (1776) 169

Kat.-Nr. 46 Jean Castilhon: *Histoire de Robert le diable, duc de Normandie* (1776) 172

Kat.-Nr. 47-48 Louis d'Ussieux: *Les deux Sophies* (1776); *Les aventures du comte de Rivière* (1783) 175

Kat.-Nr. 49 Jean-François Marmontel: *Les Incas, ou La destruction de l'empire du Pérou* (1777) 178

Kat.-Nr. 50 Charles Palissot de Montenoy: *Œuvres* (1777-1779) 182

Kat.-Nr. 51 *Fables choisies d'Ésope, mises en chansons* (1780) 187

Kat.-Nr. 52-53 Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne: *Les contemporaines, ou Avantures des plus jolies femmes de l'âge present* (1780-1782);
Les contemporaines par-gradation: ou Avantures des jolies-femmes de l'âge actuel (1783-1785) 191

Kat.-Nr. 54 Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne: *La découverte australe par un homme-volant, ou Le Dédale français* (1781) 195

Kat.-Nr. 55 François Marchant: *La Jacobinéide* (1792) 199

Kat.-Nr. 56 Jacques Grasset de Saint-Sauveur: *Les amours du fameux comte de Bonneval, pacha à deux queues, connu sous le nom d'Osman* (1796) 202

Kat.-Nr. 57 Arsenne Thiébaut de Berneaud: *Voyage à l'isle des peupliers* (An VII [1799]) 205

Kat.-Nr. 58 Léon-François-Marie Bellin de La Liborlière: *Voyage dans le boudoir de Pauline* (An IX [1800]) 207

Literatur 209

Künstlerverzeichnis 217

Französischsprachige Literatur in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek

Als der Freistaat Bayern 1980 die Bibliothek der im Ries, also im Norden des bayerischen Bezirks Schwaben beheimateten fürstlichen Familie Oettingen-Wallerstein erwarb und in die Obhut der Universitätsbibliothek Augsburg gab, erhielt diese damit auch einen reichen Bestand an französischsprachigen bzw. in Frankreich veröffentlichten Druckwerken des 18. Jahrhunderts. Teilbereiche dieses Bestands wurden in den vergangenen Jahren mehrfach im Rahmen von Ausstellungen einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt: 2014 veranstaltete die Universitätsbibliothek zusammen mit dem Lehrstuhl für Romanische Sprachwissenschaft eine Ausstellung zu Sprachlehrbüchern und Grammatiken,[1] 2012 zusammen mit dem Lehrstuhl für Romanische Literaturwissenschaft eine Ausstellung zu pädagogischem Schrifttum;[2] und bereits 2006 präsentierte eine Ausstellung im Residenzschloss von Oettingen anlässlich der Rieser Kulturtage das französische 18. Jahrhundert als eine Blütezeit der Buchillustration durch Radierungen und Kupferstiche, in diesem Fall speziell der Illustration literarischer Texte.[3]

Entnommen waren die Exponate dieser Ausstellung in erster Linie der Abteilung III.11 der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek, „Schöne Literatur der Französischen Sprache". Sie ist mit ihren 5826 Bänden[4] annähernd so groß wie die Abteilung III.8 „Schöne Literatur der deutschen Sprache" (5852 Bände); die Anzahl ihrer Bände übertrifft die Gesamtzahl der Bände in den Abteilungen II.4 und II.5 „Die alten griechischen / römischen Schriftsteller bis zum Jahr Christi 500" (3218 Bände) erheblich; und die Abteilung III.9 „Schöne Literatur der englischen Sprache" (2220 Bände) mutet gegenüber III.11 geradezu bescheiden an. Ergänzt wurde die Auswahl illustrierter französischer Literatur in der Ausstellung durch von französischen Künstlern illustrierte Werke aus der Literatur anderer Sprachen.

Die 2006 getroffene Auswahl bildete auch den Ausgangspunkt für die hier vorliegende Publikation mit ihren 58 Katalognummern; sie wurde freilich an mehreren Stellen durch Weglassungen und Berücksichtigung anderer Druckwerke abgewandelt. Insbesondere wurde das Konzept der Ausstellung gelockert, möglichst durchgehend Spitzenobjekte von hohem Schauwert zu bieten, was geboten schien, um das häufig eher flüchtige Interesse des Ausstellungsbesuchers bereits beim ersten Blick in die Vitrine zu fesseln. Vielmehr wurde nun eine möglichst große Bandbreite des Erscheinungsbildes von Druckgraphiken angestrebt: Ganz bewusst wurden auch Illustrationen ausgewählt, die nicht den handwerklichen Feinschliff aufweisen, der an den berühmtesten Zeugnissen französischer Buchkunst des 18. Jahrhunderts so bewundert wird; Illustrationen, die stattdessen aber durch Qualitäten wie Spontaneität, Frische und Witz für sich einnehmen können, vielleicht auch durch einen ungewöhnlichen Bildgegenstand oder einen besonders interessanten kulturgeschichtlichen Kontext.

Wenn freilich das ein oder andere viel gerühmte Meisterwerke französischer Buchillustration hier fehlt, so liegt das einfach daran, dass es in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek nicht vorhanden ist. In einigen Fällen beruhen die Lücken auf späteren Verlusten, entstanden namentlich in den 1930er Jahren, als wertvolle Drucke der Bibliothek bei mehreren Auktionen des Hauses Karl & Faber in München zum Aufruf kamen. Es sind dies, so weit bisher bekannt, die Auktionen VI (20. Sept. 1932) bis XIII (24.-26. November 1936).

Dass zu diesen Auktionen Bestände der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek eingeliefert wurden, geht in der Regel entweder aus den Titeln der Kataloge unmittelbar hervor oder kann aus den Titeln zumindest erschlossen werden.[5] Es erschwert allerdings mitunter die eindeutige Identifikation einer Herkunft aus Oettingen-Wallersteinschem Besitz, dass in den Auktionen auch Bestände anderer Herkunft angeboten wurden und die Kataloge häufig keine expliziten Angaben zur Herkunft einzelner Objekte machen oder, wie im Katalog zur Auktion XIII, mit einem nicht aufgelöstes Kürzel darauf verweisen. Hinter dem dortigen Kürzel „O. in W.", das u. a. für die meisten Nummern der Abteilung „Französische illustrierte Bücher" (Nr. 378-411, S. 56-60) gilt, muss sich freilich Oettingen-Wallerstein verbergen: „O. in W." wird nämlich auch als Herkunft von Inkunabeln angegeben, für die als Provenienz schwäbische Klöster genannt werden, deren Besitz im Zuge der Säkularisation an das Haus Oettingen-Wallerstein übergegangen war (siehe dazu auch unten). Ein wichtiges Indiz dafür, dass ein in den Auktionskatalogen verzeichneter Druck aus der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek stammt, ist es schließlich, wenn ein korrespondierender Eintrag im systematischen Bandkatalog der Bibliothek aus dem 19. Jahrhundert ohne weiteren Kommentar durchgestrichen ist. Dies heißt, dass dieser Druck bei der Übernahme der Bibliothek durch die Universitätsbibliothek Augsburg nicht mehr vorhanden war.

Besonders bedauerliche, auf Versteigerung zurückzuführende Verluste an französischen Ausgaben illustrierter Literatur sind die von führenden französischen Künstlern reich illustrierte Ausgabe der *Métamorphoses* des Ovid aus den Jahren 1767 ff.,[6] eine Übersetzung von James

1 *„faire sentir par la lecture des Auteurs le génie & le caractère de la langue Françoise" : Französische Grammatiken und Lehrbücher des 17. und 18. Jahrhunderts in der Universitätsbibliothek Augsburg*, 8. Mai - 13. Juli 2014; gleichnamige Begleitpublikation online verfügbar unter: https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/3114

2 *Kann der Mensch durch Erziehung verbessert werden? Französische Erziehungsschriften des 18. Jahrhunderts aus den Beständen der Universitätsbibliothek Augsburg*, 3. Februar - 31. März 2012; gleichnamige Begleitpublikation gedruckt verfügbar (Augsburg 2013) und online unter: https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/2539

3 *Französische Buchillustration des 18. Jahrhunderts aus der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek*, 8.-28. Mai 2006.

4 Unter Bänden ist hier nicht zu verstehen, was zwischen zwei Buchdeckeln zusammengefasst ist. Einbändige Druckwerke werden einzeln gezählt, auch wenn mehrere in einer Bindeeinheit enthalten sind; bei Druckwerken, die in mehreren Bänden veröffentlicht wurden, werden die Bände gezählt, auch wenn diese zusammengebunden sind.

5 Z. B. *Bibliophile Kostbarkeiten aus den Bibliotheken S. D. des Fürsten Öttingen-Wallerstein in Maihingen* oder *Bibliophile Kostbarkeiten aus der Bibliothek des Augsburger Patriziers Marcus Fugger* (im 17. Jahrhundert von Graf Ernst II. zu Oettingen-Wallerstein erworben).

6 *Les métamorphoses d'Ovide en latin et en françois, de la traduction de M. l' abbé Banier*; ehemals Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek, II.5.4.106. Aufgeführt ist ein Exemplar dieser Ausgabe sowohl im Katalog der Auktion VI (20. September 1932; S. 54, Nr. 220, „Exemplaire de la Seconde Edition") als auch im Katalog der Auktion XIII (24.-26. November 1936; S. 59, Nr. 402, „Expl. der ersten Auflage"). Da nur bei letzterem Exemplar von einem Bibliotheksstempel die Rede ist, dürfte es sich bei diesem um das Oettingen-Wallersteinsche Exemplar handeln.

Thomsons *The Seasons* (*Les saisons*, Paris 1795/96, gedruckt von Didot und illustriert von Le Barbier)[7] sowie drei Bände der 1790er Jahre mit *à la poupée* kolorierten Illustrationen (Einzelheiten siehe Kat.-Nr. 29). Auf weitere Verluste wird bei den Kat.-Nr. 33-34, 47 und 49 hingewiesen.

Unklar ist derzeit, in welchem Umfang die französische Buchillustration des 18. Jahrhunderts betreffendes Material (wie z. B. Graphikserien, die auch ohne den zugehörigen Text auf den Markt kamen) in der Kupferstichsammlung des fürstlichen Hauses vorhanden war; Material, das also 1980, sofern damals überhaupt noch vorhanden, beim Ankauf der Bibliothek nicht miterworben wurde. Bei der im Katalog der Karl & Faber-Auktion IX (11. Mai 1934) genannten Serie der Stiche nach Jean-Michel Moreau zu den Werken Voltaires (S. 63, Nr. 297: „Estampes destinées à orner les éditions de M. de Voltaire") handelt es sich wohl um Stiche aus den Oettingen-Wallersteinschen Sammlungen, die bei der Neuordnung der Bibliothek im 19. Jahrhundert nicht in diese eingegliedert wurden; die Serie ist zumindest in den Bibliothekskatalogen des 19. Jahrhunderts nicht verzeichnet. Die Stiche sind allerdings auch in die Kehler Voltaire-Ausgabe der Jahre 1785-1789 eingebunden, die bis zum heutigen Tag zum Bestand der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek gehört (Kat.-Nr. 26).

Was die literarischen Gattungen angeht, so versammelt die hier getroffene Auswahl in erster Linie Prosa- und Versepik in unterschiedlicher Ausdehnung sowie Dramen. Dass insbesondere das Versepos stark vertreten ist, sowohl mit den klassischen Werken aus Antike und Renaissance als auch mit Versuchen, diese Tradition im 18. Jahrhundert fortzuschreiben, zeugt von der hohen Wertschätzung, die dieser Gattung damals entgegengebracht wurde, sowohl in ihrer heroischen als auch in ihrer komischen Ausprägung. Einbezogen in die Auswahl sind auch einige Texte, die weniger Handlung darstellen oder erzählen, sondern philosophische bzw. moralische Reflexionen anstellen oder in größerem Umfang Sachinformationen vermitteln wollen, all dies aber unter Einbezug literarischer Gestaltungsmittel (vgl. Kat.-Nr. 4, 6, 27, 41).

Was den Status bzw. die Qualität der ausgewählten Werke angeht, so spannt sich der Bogen von Werken, die damals wie heute fest im Kanon der Weltliteratur verankert und selbst literarisch nur mäßig Bewanderten zumindest dem Titel nach bekannt sind (z. B. Kat.-Nr. 1: Homer: *Iliade*; Kat.-Nr. 12: Cervantes: *Don Quijote*; Kat.-Nr. 17: La Fontaine: *Fables*) bis zu Werken heute weitgehend vergessener Autoren, die auch zu ihrer Zeit keine herausragende Position im literarischen Leben einnahmen (z. B. Kat.-Nr. 40: Bourgeois; Kat.-Nr. 42: Imbert; Kat.-Nr. 55: Marchant). Dazwischen anzusiedeln sind etwa von bedeutenden und nach wie vor bekannten Autoren verfasste Werke, die heute von einem breiteren Publikum jenseits des akademischen Betriebs kaum mehr wahrgenommen werden (z. B. Kat.-Nr. 25-26: Voltaire: *La Henriade*; Kat.-Nr. 24: Montesquieu: *Le temple de Gnide*), oder auch Werke heute weitgehend vergessener Autoren, die zu ihrer Zeit freilich große Erfolge verbuchen konnten oder sogar Bestseller schrieben (z. B. Kat.-Nr. 49: Marmontel: *Les Incas*; Kat.-Nr. 52-54: Rétif de la Bretonne: *Les contemporaines*, *La découverte australe*).

Im Hinblick auf die Entstehungszeit der hier versammelten Illustrationen innerhalb des 18. Jahrhunderts ist festzuhalten, dass sie überwiegend in die zweite Jahrhunderthälfte gehören und innerhalb dieses Zeitraums wiederum vor allem in die Jahre 1770-1800. Dieser Schwerpunkt auf dem letzten Jahrhundertdrittel kommt nicht von ungefähr; er lässt sich bis zu einem gewissen Grad damit erklären, dass diese Jahrzehnte in etwa zusammenfallen mit der 1773 beginnenden Regierungszeit des Grafen bzw. (seit 1774) Fürsten Kraft Ernst zu Oettingen-Wallerstein (1748 Hohenaltheim - 1802 Wallerstein).[8] Kraft Ernst befasste sich eingehend und mit großem Eifer mit den verschiedensten Fragen, die sich im Rahmen der Verwaltung seines Herrschaftsgebietes ergaben, mit der Einführung neuer landwirtschaftlicher Anbaumethoden ebenso wie mit dem Schulwesen, der Gebäude- und Brandversicherung oder der Pockenschutzimpfung. Ganz besonders am Herzen lagen ihm aber auch seine Hofkapelle, eines der besten mitteleuropäischen Orchester der damaligen Zeit,[9] und nicht zuletzt der umfassende Ausbau seiner Bibliothek.

In diesem Zuge gelangte auch umfangreiches französisches Schrifttum in die Bibliothek (darunter eine schwer präzise quantifizierbare Anzahl von Büchern, die vor seinem Regierungsantritt publiziert, aber erst durch ihn erworben wurden); ein nicht weiter überraschender Umstand angesichts des hohen Stellenwerts, den die französische Kultur damals im deutschsprachigen Raum bei Adel und gehobenen bürgerlichen Kreisen einnahm. Auf dem Gebiet der Literatur spiegelt sich dieser Stellenwert im Oettingen-Wallersteinschen Bibliotheksbestand u. a. darin, dass französische Übersetzungen anderssprachiger Werke keineswegs nur dann erworben wurden, wenn es sich um philologisch bedeutende oder reich bebilderte Ausgaben handelte (was z. B. bei Kat.-Nr. 1, 2, 6, 12, 27 und 28 der Fall ist); gerade englische Texte wurden offenbar gerne in französischer Übersetzung gelesen und dementsprechend auch in vergleichsweise einfachen französischen Ausgaben gekauft. Von den im 18. Jahrhundert äußerst erfolgreichen empfindsamen Romanen Samuel Richardsons findet sich etwa in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek nur *Clarissa* in je einer englischen und deutschen Ausgabe,[10] während an französischen Übersetzungen je zwei Einzelausgaben von *Clarissa*,[11] *Pamela*[12] und *Sir Charles Grandison*[13] vorliegen, des Weiteren eine Sammlung der

7 Ehemals Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek III.9.8.439, vermutlich identisch mit Kat.-Nr. 408, S. 60, im Katalog der Karl & Faber-Auktion XIII (24.-26. November 1936).

8 Die biographischen Informationen zu Kraft Ernst in den folgenden Abschnitten im Wesentlichen nach Volckamer, S. 111 ff.

9 Ausführlich hierzu siehe Grünsteudel.

10 *The History of Clarissa Harlowe*, Basil 1792, 02/III.9.8.452; *Clarisse*, Leipzig 1790-1793, 02/III.9.8.326. Die im Zuge der Neuordnung der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek im 19. Jahrhundert vergebenen Signaturen wurden in der Universitätsbibliothek Augsburg beibehalten. Hinzugefügt wurde lediglich als einleitendes Element 02. Signaturen von Druckwerken, die bei der Übernahme nicht mehr vorhanden waren, werden im vorliegenden Katalog ohne das einleitende 02 angegeben.

11 *Lettres angloises ou Histoire de Miss Clarisse Harlove*, Paris 777, 02/III.9.8.325; *Clarissa Harlowe*, Genève 1785/86, 02/III.9.8.453.

12 *Paméla, ou La vertu récompensé*, Amsterdam 1771, 02/III.9.8.322; *L'histoire de la vertueuse Pamela*, Francfort, Leipzig & La Haye 1771, 02/III.9.8.323.

13 *Histoire de Sir Charles Grandison*, Göttingue & Leide 1756, 02/III.9.8.320, bzw. Leipsic 1764, 02/III.9.8.321.

Werke Richardsons[14] sowie alle drei genannten Romane im Rahmen einer Werkausgabe des Übersetzers Antoine-François Prévost d'Exiles;[15] Ausgaben, die nur teilweise aufgrund ihrer Ausstattung größeres Interesse beanspruchen können.[16]

Kraft Ernst kam, wie viele Adlige seiner Zeit, bereits in jungen Jahren in enge Berührung mit der Kultur Frankreichs. So wurde etwa der aus dem damals französischen Saarlouis gebürtige Abbé Devaux zum ersten Hofmeister des damals Zehnjährigen bestimmt; 1768 wurde Kraft Ernst bei Antritt seiner Kavalierstour durch Europa zunächst von einem Marquis de Guenand für einige Monate nach Paris begleitet, wo ihn u. a. Jacques-François Blondel unterrichtete, einer der bedeutendsten Architekturtheoretiker seiner Zeit. Als Guenand freilich der vormundschaftlich regierenden Mutter Kraft Ernsts mehrfach dringend eine Verlängerung des Parisaufenthalts empfahl, zeigten sich bei der Gräfin Grenzen der Frankophilie, da sie argwöhnte, Guenand wolle „auf diese Art nur einen französischen Petitmaître aus ihm [Kraft Ernst] ziehen".[17] Nach Guenands Entlassung schickte kein Geringerer als d'Alembert, einer der Herausgeber der berühmten *Encyclopédie*, per Brief eine Empfehlung für einen Nachfolger nach Wallerstein, doch fiel die Entscheidung schließlich zugunsten des einer Lütticher Familie entstammenden Oberstleutnant de Ransonnet. In dessen Begleitung bereiste Kraft Ernst dann mehrere andere Länder (Italien, England, Niederlande) und machte ab dem November 1771 noch einmal einige Monate in Frankreich Station.

Aufschlussreich in diesem Zusammenhang sind Äußerungen Karl Heinrich Ritter von Langs. Der später im preußischen und bayerischen Staatsdienst (Ansbach, München) tätige und als Regionalhistoriker namhafte Lang lebte in den frühen 1780er Jahren einige Zeit bei seinem in Kraft Ernsts Diensten stehenden Onkel Georg Friedrich Lang in Hohenaltheim. Gleich zu Beginn des diesen Zeitraum behandelnden Abschnitts seiner Memoiren weist er auf die Prägung Kraft Ernsts durch die französische Kultur hin:

> Seine frühere wissenschaftliche Bildung war eine französische, und von eigentlich classischer und deutscher Literatur wußte er wohl nur so viel, was er mit wohlberechneter Verschlagenheit sich von seiner Umgebung anzueignen verstand. (S. 57)[18]

Ein bezeichnendes Schlaglicht darauf, welche Rolle das Französische sogar unterhalb der herrschaftlichen Ebene im Alltag eines deutschen Fürstenhofes des 18. Jahrhunderts spielte, wirft eine Bemerkung wenige Seiten später; dort schreibt der ebenfalls am Fürstenhof Beschäftigung findende Lang:

> Nebenbei erschnappte ich das Französische von dem Hofgesinde, von den Pariser und Straßburger Schneidern, Kunst- und Waarenhändlern, die in ganzen Schwärmen die Kundschaft des Hofes und nach der Hand ihre Bezahlung suchten. (S. 62)

Da er als „Amanuensis in des Fürsten Bibliothek" eingesetzt wurde, kommt er in seinen Memoiren auch auf Karl Ernst in seiner Eigenschaft als Büchersammler zu sprechen. Er bietet bei dieser Gelegenheit ein lebendiges, auf eigener Anschauung beruhendes Zeitzeugnis, bei dem man sich freilich fragen mag, ob das Agieren des Fürsten um des Effektes willen und in Einklang mit Langs Neigung zu satirischer Überspitzung nicht allzu sehr ins Skurrile und Schrullige verzeichnet wird. Als Hauptmerkmal des Bibliothekswesens unter Kraft Ernst nennt Lang zunächst einen übersteigerten, nach verschiedenen Seiten hin ausgreifenden und, so wird zumindest impliziert, wahllosen Sammeleifer:

> Man kaufte Incunabeln, Bibeln, Psalter von Mannheimer und Augsburger fleißig herbeikommenden Antiquaren und bestellte alle neu herauskommenden Werke, die französischen und englischen bei Fontaine in Mannheim,[19] die andern bei den Buchhändlern in Ulm, Augsburg, Nördlingen. (S. 57 f.)[20]

Sodann konstatiert Lang ein organisatorisches Chaos, angerichtet durch eine fatale Mischung aus fürstlichem Kontrollbedürfnis und wenig zweckdienlicher Verteilung der Aufgaben auf mehrere Hände bei gleichzeitiger Hintanstellung des eigentlichen Bibliothekars:

> Weil aber diese Bestellungen ohne alle wechselseitige Rücksprache vom Hof-Kaplan, vom Leibarzt, vom Cabinetssecretair und von dem Oekonomie-Rath Kramer ausgingen, und die Buchhändler ihre Artikel dazu noch unaufgefordert einschickten, welches man ohne alle Sichtung sogleich zum Buchbinder lieferte, so geschah es, dass sich viele Werke nicht doppelt, sondern achtfach, dann wieder Zwischentheile und Fortsetzungen gar nicht vorfanden; eine Folge der fürstlichen Eifersucht und Laune, die keinem seiner Diener in irgend einem Geschäft eine vollständige Uebersicht lassen, sondern durch Zerstückelei und beständigen Wechsel der Personen desto sicherer der Sachen allein Meister bleiben wollte.

14 *Œuvres,* Genève 1783, 02/III.9.8.294.

15 *Œuvres choisies*, Amsterdam [Paris] 1783-85, 02/III.11.8.1763.

16 Auf die vorwiegend französischsprachige Präsenz Richardsons in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek wies bereits Beck hin (S. 13, Anm.8).

17 Volckamer, S. 120.

18 Lang wird zitiert nach der Ausgabe 1842.

19 Charles Fontaine hatte 1742 vom Kurfürsten von der Pfalz das Privileg erhalten, in Mannheim eine französische Buchhandlung zu gründen; 1777 übernahm sein Sohn Mathias das Geschäft. Die Buchhandlung bediente die Bedürfnisse eines gehobenen Klientels weit über das regionale Umfeld hinaus; sie belieferte u. a. den badischen Hof in Karlsruhe, die württembergische Hofbibliothek in Stuttgart, die Fürstlich Thurn und Taxis'sche Hofbibliothek in Regensburg, die Akademie der Wissenschaften in München und das oberbayerische Augustinerchorherrenstift Polling, ein Zentrum der katholischen Aufklärung in Bayern. (Ausführlich hierzu siehe Voss.)
Im Fürstlichen Archiv Oettingen-Wallerstein auf Schloss Harburg befindet sich unter der Signatur VIII.14.2b-1/56 ein Karton mit bisher nicht näher ausgewerteten Unterlagen zu „Bücher- und Kupferstichlieferungen des Buchhändlers Matthäus Fontaine in Mannheim an Fürst Kraft Ernst zu Oettingen-Wallerstein 1769-1801" (Auskunft über E-Mail des Archivbetreuers Herrn Gerhard Beck vom 21.08.2017). Siehe auch die Abb. auf S. 209.

20 Unter den Rezensionsorganen, mittels derer sich der Fürst über französische Neuerscheinungen informierte, verdient die 1770-1780 in Zweibrücken publizierte *Gazette universelle de littérature* (bzw. *Gazette ou Journal universel de littérature*) besondere Erwähnung. Einen vollständigen Satz aller Jahrgänge, wie er in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek vorhanden ist (02/IV.27.4.83), besitzt in Deutschland den Angaben der *Zeitschriftendatenbank (ZDB)* zufolge ansonsten nur die Bibliotheca Bipontina in Zweibrücken.

> Mein Oheim … übernahm nun außer seinem Pfarrei- und Inspectionsgeschäft auch das eines Bibliothekars, aber ohne allen Einfluß auf die Anschaffung, Abrechnung und Correspondenz mit den Buchhändlern, wobei freilich schon von Haus aus nichts Kluges herauskommen konnte. (S. 58)

Nicht minder eigenwillig war Lang zufolge die Art und Weise, wie sich der Fürst über den Bestand seiner Bibliothek auf dem Laufenden hielt. Man musste die Bücher auf einem großen Tisch ausbreiten,

> an welche[m] dann der Fürst, gewöhnlich des Nachts um zwei oder drei Uhr … in seinem Lehnstuhl ausgestreckt Alles durchmusterte, besonders, ob sich recht viele Libri rarissimi gefunden, dabei mitunter einschlief, oder außerdem auch in Büchern selber las, besonders wo ihm etwas Pikantes oder Schnurriges auffiel, wohin wir nicht selten mit eingelegten weißen Zetteln hinwiesen. Nicht minder wurden bei diesen nächtlichen Büchermusterungen … Audienzen gegeben, Vorträge in Regierungssachen angehört, die Stallwache überfallen, oder auch andere romantische Nachtronden gemacht. (S. 59)

Stellt man sich die Frage, ob Lang das Vorgehen beim Ausbau der fürstlichen Bibliothek korrekt darstellt, so wird man kaum daran zweifeln, dass Kraft Ernst tatsächlich großzügig Erwerbungen tätigte und sein Sammeleifer sich auf qualitativ höchst unterschiedliche Werke erstreckte, sowohl was deren Inhalt als auch was deren Ausstattung angeht. Dementsprechend finden sich auch unter den während der Regierungszeit Kraft Ernsts publizierten und damit mit hoher Wahrscheinlichkeit von ihm erworbenen Werken in der hier vorliegenden Auswahl sowohl buchkünstlerisch hochwertige Ausgaben anspruchsvoller Literatur als auch schlicht ausgestattete Texte bescheidener literarischer Talente. Dass es Kraft Ernst eher auf ein breites Spektrum an Publikationen ankam als auf eine erlesene Sammlung mit dezidiert bibliophiler Ausrichtung geht daneben daraus hervor, dass er zwar französische Literatur in großem Stil einkaufte, darunter auch reich illustrierte Werke, dass wichtige Dokumente französischer Illustrationskunst aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aber, zumindest den Katalogen des 19. Jahrhunderts nach zu urteilen, nie den Weg in die Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek fanden: so z. B. Boccaccios *Decamerone* in der italienischsprachigen Ausgabe 1757 bzw. in der französischsprachigen Parallelausgabe 1757 ff., die in Kennerkreisen enthusiastisch gefeierte, von den Steuerpächtern (*fermiers généraux*)[21] finanzierte Ausgabe der *Contes et nouvelles en vers* von Jean de La Fontaine (1762) oder auch Jean-Benjamin de Labordes *Choix de chansons* (1773).[22]

Zum Bild eines Fürsten, der weit mehr einkaufte als er über oberflächliche Kenntnisnahme hinaus nutzen konnte und der Langs Schilderung zufolge des Nachts sprunghaft zwischen „Büchermusterung“ und anderen Aktivitäten wechselte, fügt es sich schließlich gut, dass er gelegentlich sogar kostspieligen, aufwändig ausgestatteten Werken offenbar nur flüchtige Beachtung schenkte und sie aus dem Blickfeld verlor: So verblieb die exklusive Pariser Ausgabe von Tassos *Gerusalemme liberata* aus den 1780er Jahren in schlichten Interimseinbänden (Kat.-Nr. 11), wurden die Tafeln zum *Banquet des savans* des Athenaios von Naukratis (1789-91) lose in einer Mappe aufbewahrt und nicht in den Text eingebunden (Kat.-Nr. 4) und bricht Ariostos *Roland furieux* im Quartformat der sog. Brunet-Laporte-Ausgabe (1775 ff.) nach der 24. Lieferung ab (Kat.-Nr. 8). Zwei weitere unvollständige Lieferungswerke mit qualitätvollen Illustrationen, vom Umfang her allerdings bescheidenere Projekte, begegnen in der vorliegenden Auswahl: Bei Berquins *Romances* (1776; Kat.-Nr. 45) fehlt die zweite Lieferung; bei Arnauds Novellenserie *Épreuves du sentiment* (Kat.-Nr. 36) fehlt die 1780 erschienene letzte, zu Band 5 gehörige Erzählung. Nachlassendes Interesse an letzterer Serie bekundet sich auch darin, dass die Bände 1-4 in Leder gebunden wurden, die drei Lieferungen von Band 5 hingegen in Heftform verblieben.[23] Dass generell zahlreiche der im 18. Jahrhundert erworbenen Druckwerke - ob ein- oder mehrbändig, ob vollständig oder unvollständig geliefert - in ihren Interimseinbänden verblieben, hat immerhin zur Folge, dass bis zum heutigen Tag eine größere Anzahl an Einbänden aus *papier dominoté* vorhanden ist, jenen Papieren, deren Dekor durch eine Kombination aus Holzschnitt und Schablonenkolorierung zustande kam. Freilich bieten auch die Bücher in der vorliegenden Auswahl durchaus Beispiele dafür, wie ein Adliger des 18. Jahrhunderts seinen Büchern durch Ledereinbände mit Goldprägung ein repräsentatives Äußeres gab (z. B. Kat.-Nr. 6, 7, 20, 30).

Wenn es um die Überprüfung des Lang’schen Vorwurfs geht, der mangelhaft koordinierte Bücherkauf habe zu einer großen Menge unnötiger Mehrfachexemplare geführt, so liefert im Hinblick auf französische Literatur das 1839 publizierte Verzeichnis der für Verkauf bzw. Tausch vorgesehenen Dubletten[24] zumindest Anhaltspunkte dafür, dass tatsächlich der ein oder andere überflüssige oder zumindest auf den ersten Blick schwer begründbare Kauf unter Kraft Ernst getätigt wurde. Auffällig unter den insgesamt 54 französischen Dubletten in den Abteilungen „Dichtung“, „Theater“ und „Romane“ sind insbesondere ein vollständiger Satz der repräsentativen Metastasio-Werkausgabe Paris 1780 ff. (S. 83, Nr. 3; Kat.-Nr. 30), ein aus 21 (von insgesamt 42) Bänden bestehender Torso des Novellenzyklus *Les contemporaines* (1780 ff.) von Rétif de La Bretonne (S. 84/85, Nr. 173; Kat.-Nr. 52-53) sowie die erste Lieferung des eben erwähnten exklusiven und trotzdem in der Bibliothek recht stiefmütterlich behandelten *Gerusalemme liberata* (S. 82, Nr. 38; Kat.-Nr. 11). In der Abteilung „Verzeichnis

---

21 *Enzyklopädie der Neuzeit*, Band 12, 2010, Sp. 994 f. (Artikel „Steuerpacht“ von Marjolein ’t Hart): „Die Steuerpacht ist ein semiprivates Verfahren der Erhebung von Steuern: Für eine an die Behörden gezahlte Pauschalsumme darf der Steuerpächter … diese auf eigene Rechnung eintreiben … In Frankreich waren die Steuerpächter zumeist Mitglieder der Hochfinanz. 1726 wurden alle Steuerpächter-Unternehmen in der großen *ferme générale* zusammengefasst. Dieses Konsortium bestand aus einer Gruppe von Finanzmagnaten, die für einen Zeitraum von sechs Jahren die Erhebung eines Großteils der indirekten Steuern … durchführten. Im letzten Jahrzehnt vor der Französischen Revolution trieb diese Institution mehr als die Hälfte aller Einnahmen Frankreichs ein.“ Die Revolution beseitigte das System der *ferme générale*.

22 Einige Stiche der *Choix de chansons* kamen über Sekundärnutzung in einem später erschienenen Druckwerk (vgl. Kat.-Nr. 4) in die Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek.

23 Der systematische Bandkatalog des 19. Jahrhunderts verzeichnet vier Bände und drei Hefte. Der heutige Ledereinband des fünften Bandes stammt aus dem 20. Jahrhundert.

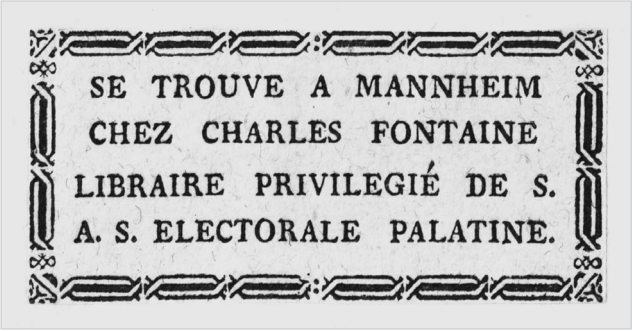
24 *Catalog ueber die Dupletten der Fürstlich-Öttingen-Wallersteinischen Bibliothek, welche entweder zusammen, oder in grössern Partien zum Verkauf oder Tausch bestimmt sind*, Noerdlingen 1839, Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek 02/I.1.4.35.

einiger Prachtausgaben und Kupfer-Werke“ werden die auch in der Ausgabe von 1785 des Fénelon’schen *Télémaque* enthaltenen Illustrationen (S. 131, Nr. 57b; vgl. Kat.-Nr. 20) als separate Serie angeboten, und zwar sowohl die komplette Serie mit 72 Tafeln als auch ein aus den ersten 18 Tafeln bestehender Torso. Unklar ist, ob die vollständige Serie bereits deshalb für eine Dublette erachtet wurde, weil sie auch in der Buchausgabe enthalten war, oder ob tatsächlich zusätzlich zur Buchausgabe zwei komplette Serien der Illustrationen zum Bestand der fürstlichen Sammlungen gehörten.

Wenn Lang davon spricht, „dass sich viele Werke nicht doppelt, sondern achtfach“ in der Bibliothek befanden, so meint er damit freilich wohl auch mehrere unterschiedliche Ausgaben desselben Werkes. Von Voltaires *La Henriade* befanden sich etwa, Sammlungen Voltaire’scher Werke nicht mitgerechnet (wie z. B. Kat.-Nr. 25-26), zu Ende des Jahrhunderts mindestens vier Ausgaben im Bibliotheksbestand. Auch wenn man bei näherer Sichtung dieser Ausgaben dann feststellt, dass Signatur 02/III.11.8.1850 (1769) die Illustrationen nach Charles Eisen enthält, dass 02/III.11.8.1827 (1780) und 02/III.11.8.1851 (1784) unterschiedliche textkritische Apparate bieten und dass 02/III.11.4.49 (1790) sich durch die Typographie Pierre Didots auszeichnet, so kann man wohl doch behaupten, dass das Werk in einem über die fürstlichen Bedürfnisse hinausgehenden Maß in der Bibliothek vorhanden war. Ähnliches dürfte für die oben erwähnten französischen Ausgaben der Romane Richardsons gelten.

Bei der Provenienz der Literatur des 18. Jahrhunderts ist auch ein Erbe zu beachten, das Kraft Ernst 1798 zufiel: nämlich das Erbe von Franz Wilhelm Graf zu Oettingen-Baldern, Dompropst in Köln, mit dessen Tod die Linie Oettingen-Baldern im Mannesstamm erlosch. Als Franz Wilhelm 1794 vor den französischen Revolutionstruppen aus dem Rheinland in seine schwäbische Heimat flüchtete, wo er dann seine letzten Lebensjahre verbrachte, führte er seine Sammlungen mit sich, darunter einem biographischen Abriss zufolge auch eine „hervorragende“ Bibliothek,[25] über deren Umfang und Zusammensetzung allerdings bisher wenig bekannt ist. Über die im elektronischen Katalog der Universitätsbibliothek Augsburg erfassten Besitzeinträge lassen sich in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek derzeit etwas über 400 Druckwerke mit Franz Wilhelm in Verbindung bringen, an denen allerdings die Literatur mit fünfzehn Bänden, darunter zehn Bände mit Werken von Alexander Pope und John Milton, nur einen geringen Anteil hat. Ein sonderliches Interesse an französischer Literatur lässt sich zumindest aus diesem Bestand also nicht ableiten; bezeichnend für die damalige Rolle der französischen Sprache ist es freilich, dass Milton und Pope durchweg in französischen Übersetzungen vorliegen. Im Hinblick auf Illustration ist nur einer der Bände von Bedeutung, eine Ausgabe von Fénelons *Télémaque* (Amsterdam u. a. 1734; 02/III.11.4.52).

Bibliotheksgeschichtlich von großer Bedeutung war, dass mit dem Erbe des Dompropstes auch die Besitzung Dachstuhl (Dagstuhl; im heutigen saarländischen Kreis Merzig-Waldern) an Oettingen-Wallerstein fiel. Diese Besitzung gehörte zu den linksrheinischen deutschen Gebieten, die im Frieden von Lunéville 1801 an Frankreich fielen, was Kraft Ernst als Entschädigung fünf säkularisierte schwäbische Klöster einbrachte, u. a. deren teils beachtliche Bibliotheksbestände. Für die französische Buchillustration des 18. Jahrhunderts ist dieser Zuwachs freilich ohne weiteren Belang; es sei lediglich angemerkt, dass die französische Literatur des 18. Jahrhunderts in dem seit der Mitte des Jahrhunderts eine letzte Blüte erlebenden, umfassend Kultur- und Wissenschaftspflege betreibenden Benediktinerkloster Hl. Kreuz in Donauwörth durchaus zur Kenntnis genommen wurde. Zum dortigen Bibliotheksbestand gehörten etwa Übersetzungen Rousseaus (*Die neue Heloise*, Leipzig 1776) und Rétifs (*Der verunglükte Bauer*, Gera 1784-1786), eine Sammlung *Komisches Theater der Franzosen für die Deutschen* (Leipzig 1777-1778), einzelne Werke Voltaires in der Originalsprache oder, im französischen Original und in deutscher Übersetzung, Marmontels *Bélisaire* (Wien 1767 bzw. 1768), der dem Autor den Vorwurf der Häresie eingebracht hatte (vgl. Kat.-Nr. 49).



Etikett des Buchhändlers Fontaine in Kat.-Nr. 17, Band 1.
Zu Fontaine siehe auch S. 10, Anm. 19.

25 Lohmann, S. 309; vgl. dagegen Volckamer S. 311: „Den größeren Teil seiner Sammlungen mußte er in der Stadt [Köln] zurücklassen.“ Gegen Volckamers Einschätzung spricht, dass sich für einige wertvolle Handschriften im Bestand der heutigen Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek Franz Wilhelm als Vorbesitzer nachweisen lässt.

Die französische Buchillustration des 18. Jahrhunderts

Dass die in der hier vorliegenden Auswahl berücksichtigten Bücher großenteils aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammen, lässt sich zum Teil auch damit erklären, dass in diesem Zeitabschnitt die Anzahl illustrierter Publikationen in Frankreich stark zunahm. Griffiths spricht in diesem Zusammenhang von einem ‚Boom',[26] der sich bis in die Revolutionsjahre hinein fortsetzte und an dem sich deswegen auch der Stilwandel vom Rokoko hin zum Klassizismus ablesen lässt. Er glaubt den Beginn des ‚Booms' sogar präzise ins Jahr 1762 datieren zu können, in dem die bereits erwähnte, auf eine Initiative der Steuerpächter (*fermiers généraux*)[27] zurückgehende, reich bebilderte Ausgabe der *Contes et nouvelles en vers* von Jean de La Fontaine erschien.[28]

Ob man sich nun so genau festlegen will oder nicht: Die zweite Hälfte des Jahrhunderts sind jedenfalls die Jahre, in denen der Diplomat und Journalist Friedrich Melchior Grimm in der *Correspondance littéraire* über eine von Tag zu Tag weiter um sich greifende „Bilderwut" im Buchwesen klagt („la fureur des images devient ainsi tous les jours plus générale") und sich eine dagegen angehende „Sekte von Bilderstürmern" im Buch- und Publikationswesen wünscht („une secte d'iconoclastes dans la librairie");[29] es sind die Jahre, in denen Jacques Cazotte im Vorwort zu *Le diable amoureux* (1772; Kat.-Nr. 37) zuerst die „unerlässliche, jedermann bekannte Notwendigkeit" konstatiert, Bücher mit Kupferstichen auszuschmücken („la necessité indispensable que tout le monde connaît, d'orner de gravures tous les ouvrages" [S. III]), um dann mit den Illustrationen seines eigenen Buches die Manie satirisch aufs Korn zu nehmen. Es sind dies auch die Jahre, in denen wiederholt die Vermutung geäußert wird, manche Bücher würden vor allem wegen ihrer Illustrationen gekauft, etwa die des Dichters Claude-Joseph Dorat (Kat.-Nr. 34-35).

Diesen Bilderhunger des Publikums mussten die an einer Buchpublikation beteiligten Parteien bei der wirtschaftlichen Kalkulation natürlich einbeziehen, und zwar sowohl die für Produktion und Vermarktung Zuständigen (wobei die Rollen Drucker, Verleger und Händler ineinander übergingen und häufig sogar von einer Person übernommen wurden) als auch die für den Inhalt des Buches Verantwortlichen (Autoren oder Bearbeiter bzw. Herausgeber von Texten bereits verstorbener Autoren). Letztere wurden nämlich in die Finanzierung der Illustrationen häufig einbezogen, wie etwa die Klagen Rétifs über die ruinösen Vorauszahlungen für die Kupferstiche seiner Schriften belegen (Kat.-Nr. 52-53, S. 191). Die Anreicherung mit Illustrationen bedeutete einerseits höhere Produktionskosten und damit einen höheren, bestimmte Käuferschichten möglicherweise abschreckenden Verkaufspreis, längere Produktionszeiten (insbesondere wenn die zeitaufwändige Kupferstichtechnik zum Einsatz kam) und komplexere Produktionsabläufe: Typographisch gesetzter Text und Illustrationen in Tiefdrucktechnik erforderten unterschiedliche Arten von Druckerpressen und mussten an verschiedenen Orten gedruckt werden. Andererseits konnten sich in einem bilderfreundlichen Konsumklima Illustrationen verkaufsfördernd auswirken und musste man sich, wie der am Nutzen der literarischen Illustration zweifelnde Voltaire im Zusammenhang mit einer von ihm betreuten Neuausgabe der Dramen Corneilles resigniert einräumte, den Wünschen der Käuferschaft fügen (Kat.-Nr. 14, S. 71). All dies sind Überlegungen, die unter anderem dazu führten, dass ab den 1760er Jahren in verstärktem Maß auch erstmals publizierte Romane, die also noch nicht durch frühere Auflagen ihre prinzipielle Markttauglichkeit bewiesen hatten, illustriert auf den Markt kamen.[30]

Mitunter entschieden sich Verleger auch dazu, parallel sowohl eine illustrierte Ausgabe als auch eine preisgünstigere Ausgabe ohne Illustrationen anzubieten, was mehrfachen Schutz gegen das damals endemische Raubdruckerwesen bot: Raubdrucken gelang es kaum, das äußere Erscheinungsbild einer illustrierten Ausgabe täuschend nachzuahmen; und die, die wenig Geld ausgeben wollten, waren aufgrund der preisgünstigen Alternative weniger versucht, auf einen Raubdruck zurückzugreifen.[31] Bei besonders umfangreichen illustrierten Werken bot sich schließlich das Verfahren der Subskription an, bei dem sich Käufer dazu verpflichteten, ein über einen längeren Zeitraum hinweg in mehreren Bänden, Teilbänden oder Lieferungen erscheinendes Werk in seiner Gesamtheit zu erwerben. Die Vorteile des Verfahrens für den Unternehmer lagen auf der Hand: Mit dem Subskriptionsaufruf war eine vor der Investition erfolgende Marktsondierung verbunden, so dass bei ungenügender Interessentenzahl das Projekt abgesagt werden konnte (was in der Tat häufig geschah); bei positiver Resonanz und Realisierung des Projekts wurde die Investition über einen längeren Zeitraum verteilt und dadurch abgefedert, dass die Subskribenten regelmäßig für die fertiggestellten Partien zur Kasse gebeten wurden.

Wollte ein Kupferstecher sich einen Anteil auf dem Markt für Buchillustrationen sichern, so konnte er das nur eingeschränkt als eigenständiger Verleger tun, denn das Drucken und Verlegen von Büchern mit typographischem Text und der Handel damit waren bis zur Revolution den Mitgliedern der hierfür zuständigen Innung vorbehalten. Der Kupferstecher konnte allerdings auf gestochenen Text ausweichen, wie es Jean-Pierre Simon und Jacques-Joseph Coiny in der 1787 verlegten Ausgabe der Fabeln von La Fontaine taten,[32] oder wie es Le Mire bei seiner bibliophilen Ausgabe von Montesquieus *Le temple de Gnide* (Kat.-Nr. 24) praktizierte. Im Falle von häufig gedruckten Klassikern bot sich dem Kupferstecher außerdem die Möglichkeit, eine Illustrationsserie zu veröffentlichen und darauf hinzuweisen, dass sie einer

26 Griffiths 2004, S. 17 bzw. S. 137.

27 Vgl. S. 11, Anm. 21.

28 Griffiths 2004, S. 17 ff.

29 *Correspondance*, Band 7, 1879, S. 373 (15. Juli 1767).

30 Cronk, S. 408.

31 Griffiths 2004, S. 42.

32 *Les figures des fables de La Fontaine gravées par Simon et Coiny d'après les dessins du Sr. J.^re Vivier*; ehemals Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek, III.11.8.1424; vermutlich identisch mit Nr. 283, S. 61, im Katalog der Karl & Faber-Auktion IX (11. Mai 1934).

beliebigen vom Papierformat her passenden Textausgabe beigebunden werden konnte. Mitunter verständigten sich Kupferstecher auch mit den Verlegern bzw. Druckern einer aktuell in Planung befindlichen Textausgabe und koordinierten ihre Illustrationen mit einem solchen Projekt (Kat.-Nr. 1, 20, 26).

Wenn die Entscheidung getroffen war, ein Buch mit Druckgraphik zu illustrieren, mussten zunächst Vorlagen für die Kupferstiche oder Radierungen beschafft werden. Eine vergleichsweise einfache und preisgünstige Methode insbesondere bei literarischen Klassikern bestand darin, bereits an anderer Stelle publizierte Illustrationsserien zu diesem Zweck zu nutzen, also im wahrsten Sinn des Wortes ‚abzukupfern'; eine Methode, die vor allem im unteren Marktsegment genutzt wurde, gelegentlich aber auch mit dem Anspruch hochwertiger Reproduktion verbunden war (Kat.-Nr. 12) und neue Vorzeichnungen nicht unbedingt überflüssig machte (Kat.-Nr. 2.2). Wenn neue Zeichnungen in Auftrag gegeben wurden, konnte der Auftrag für die Illustrationsserie eines Buches auch auf mehrere Hände verteilt werden (z. B. Kat.-Nr. 7, 19, 30, 42). Der Name des Zeichners wurde häufig, bedauerlicherweise aber nicht immer, auf der ausgeführten Druckgraphik links unten zusammen mit einer Abkürzung von lateinisch *invenit* (‚hat [das Bild] erfunden') oder *delineavit* (‚hat [das Bild] gezeichnet') angegeben.

Das Maß, in dem die Künstler bei der Konzeption ihrer Zeichnungen durch Angaben von Autoren, Herausgebern etc. angeleitet wurden, war von Fall zu Fall wohl unterschiedlich. Es ist insbesondere bei älteren oder sogar kanonischen Texten durchaus denkbar, dass ein renommierter Zeichner die ihm für eine Illustration besonders dankbar erscheinenden Passagen selbst auswählte und sie dann eigenständig bildlich umsetzte; bei zeitgenössischen Autoren ist wohl eher davon auszugehen, dass sie es waren, die die darzustellenden Situationen bestimmten und gelegentlich dann auch darüber hinaus ihre Vorstellungen äußerten, wie die Darstellung zu erfolgen habe. Jean-Jacques Rousseau z. B. nahm großen Anteil an der Entstehung der Illustrationen zu seinem Roman *Julie ou La nouvelle Héloise* (1761) und skizzierte mehrere weitere nicht ausgeführte Illustrationsprojekte für seine Werke.[33] Auch bei Rétif ist davon auszugehen, dass er Louis Binet, dem von ihm bevorzugten Zeichner, mitunter detaillierte inhaltliche Vorgaben machte (Kat.-Nr. 52-53).

Bei den Zeichnern, die sich schließlich ans Werk machten, konnte es sich um Künstler handeln, die in erster Linie auf anderem Gebiet tätig waren. So basieren etwa die Illustrationen der ambitionierten vierbändigen Ausgabe der Fabeln La Fontaines aus den Jahren 1755 ff. (Kat.-Nr. 17) auf Zeichnungen Jean-Baptiste Oudrys, der vor allem als Tier- und Jagdmaler sowie als Vorlagenlieferant für Tapisserien bekannt war; und auch die Namen François Boucher und Jean-Honoré Fragonard, beide Inbegriff des galanten französischen Rokoko, begegnen in Zusammenhang mit Büchern: Boucher zeichnete u. a. für Molières *Œuvres* (Paris 1734), für Boccaccios *Decamerone* bzw. *Décaméron* (Paris 1757 ff.) und *Les métamorphoses d'Ovide en latin et en françois* (Paris 1767-1771); das ehrgeizige Projekt Pierre Didots, für eine Ausgabe der *Contes* von La Fontaine (1795) bereits ältere Zeichnungen Fragonards in Druckgraphik umsetzen zu lassen, wurde leider nur teilweise verwirklicht.[34] Andere Künstler beteiligten sich sporadisch mit kleineren Arbeiten an der Buchillustration, so etwa der für seine an das Gefühl appellierende Genremalerei bekannte Jean-Baptiste Greuze (Kat.-Nr. 35).

Daneben gab es Künstler, zu deren Schwerpunkten Vorzeichnungen für Buchillustration gehörten.[35] Dazu zählt etwa der seit 1710 in den Niederlanden ansässige, aber vor allem an französischsprachigen Werken beteiligte Bernard Picart (1673-1733); dazu zählt auch eine Reihe namhafter, vor allem in der zweiten Jahrhunderthälfte tätiger Künstler, die in Publikationen zur französischen Buchkunst des 18. Jahrhunderts stets nachhaltig präsent sind. Die zu ihrer Zeit angesehensten und, was ihre Laufbahn und gesellschaftlichen Erfolge angeht, beeindruckendsten Mitglieder dieser Gruppe waren Charles-Nicolas Cochin (Cochin fils, Cochin le jeune; 1715-1790) und Jean-Michel Moreau (Moreau le jeune; 1741-1814).

Cochin, laut der *Correspondance littéraire* Mitte der 1750er Jahre der „erste Zeichner Frankreichs" („premier dessinateur de l'école française de son temps")[36] und auch als Kunsttheoretiker und -publizist aktiv, genoss u. a. die Protektion von Abel-François Poisson de Vandières, Marquis de Marigny, Bruder der Mätresse Ludwigs XV., Madame de Pompadour, und seit 1751 mit der Oberaufsicht über die königlichen Baulichkeiten betraut (*directeur général des bâtiments du roi*). Unter dieser Protektion wurden Cochin so wichtige Ämter übertragen wie das eines Kustoden der königlichen Zeichnungssammlung (*garde des dessins du roi*, 1752), eines Sekretärs der Kunstakademie (*secrétaire perpétuel de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1755) und nicht zuletzt eines *chargé du détail des arts*, der maßgeblich an der Verteilung königlicher Aufträge an Maler und Bildhauer beteiligt war. An Moreaus Biographie besticht, wie er mit erstaunlicher Anpassungsfähigkeit zunächst im Paris des Ancien Régime reüssierte (u. a. seit 1781 als *dessinateur et graveur du cabinet du roi*, königlicher Hofzeichner und -kupferstecher), wie er sich dann in den Revolutionsjahren den Jakobinern anschloss, kurz vor seinem Tod aber von König Ludwig XVIII. wieder in sein Amt als Hofkünstler eigesetzt wurde.

Zur Gruppe dieser Buchspezialisten gehört auch Charles Eisen (1720-1778), eine schillernde Figur mit offenbar recht aufbrausendem Wesen (vgl. Kat.-Nr. 6, S. 44), dem bedeutende Aufträge (La Fontaines *Contes et nouvelles* der *fermiers généraux*) und ehrenvolle Ämter (Zeichenlehrer der Madame de Pompadour) übertragen wurden, dessen Laufbahn aber mit einer Flucht nach Brüssel endete, wo er hoch verschuldet starb. Des Weiteren wären hier zu nennen Hubert-François Gravelot (eigentl. Bourguignon, 1699-1773), Clément-Pierre Marillier (1740-1808) und Charles Monnet (1732 - nach 1808). Als bescheideneres Talent gilt in der

33 Cronk, S. 405.

34 Von diesen Ausgaben früher nur die *Métamorphoses* in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek vorhanden; vgl. S. 8, Anm. 6.

35 Die zahlreichen Katalognummern, die die in den folgenden Abschnitten genannten Künstler betreffen, können dem Verzeichnis auf S. 217 f. entnommen werden.

36 *Correspondance*, Band 2, 1877, S. 405 (15. September 1754).

Regel der als Zeichner ebenfalls sehr fruchtbare Louis Binet (1744 - nach 1800), doch wartet er im Rahmen seines qualitativ schwankenden Œuvres immer wieder mit aparten, eigenwilligen Bilderfindungen auf und bietet er ein gutes Beispiel, wie ein Zeichner über einen längeren Zeitraum hinweg mit einem Schriftsteller zusammenarbeitet, in diesem Fall mit Rétif.

In formaler Hinsicht stellten sich den Zeichnern der Vorlagen für die Buchillustration grundsätzlich zwei Aufgaben. Anzufertigen waren zum einen Zeichnungen für Illustrationen, in der Regel hochrechteckig, die eine Seite mehr oder weniger füllen sollten. Häufig wird auf diesen Illustrationen die eigentliche Darstellung von einem Plastizität vortäuschenden oder sogar architektonisch gestalteten Rahmen eingefasst (u. a. Kat.-Nr. 1, 10.1, 13, 15.1, 16, 20, 30, 32); knappe Textbeigaben identifizieren oft die Passage des Werkes, auf die Bezug genommen wird. Derartige Illustrationen können zunächst als Frontispiz dem Buch als Ganzes vorangestellt und gegenüber der Titelseite platziert werden; häufig beschränkt sich die bildliche Anreicherung eines Buches auch auf ein solches Frontispiz (Kat.-Nr. 40, Kat.-Nr. 58). Innerhalb des Buches sind ganzseitige Illustrationen häufig zu Beginn einer inhaltlichen Einheit eingebunden, also z. B. zu Beginn eines Dramas oder einer Novelle in einer Sammlung mehrerer solcher Texte, oder auch zu Beginn eines Gesanges in einem Epos. (Zu diesem Typus gehören die meisten Illustrationen der vorliegenden Auswahl.) Innerhalb der Texteinheiten können weitere ganzseitige Illustrationen folgen (also z. B. eine weitere Illustration innerhalb des Gesanges eines Epos wie in Kat.-Nr. 20); in einem Roman sind ganzseitige Illustrationen auch ohne Rücksicht auf die Kapiteleinteilung an den Stellen eingefügt, an denen der Text eine für illustrationswürdig erachtete Passage enthält (Kat.-Nr. 49, 54). In Sammlungen von Werken eines Autors oder mehrerer Autoren sind nicht unbedingt alle Einzelwerke mit Illustrationen bedacht; manche bleiben unbebildert, weil sie als weniger bedeutend eingestuft werden, manche, weil sie sich aufgrund der Textsorte (z. B. Essay, Traktat) nicht für die Illustration anbieten (Kat.-Nr. 28, 50). Mitunter mag man auch wirtschaftliche Gründe vermuten, wie z. B. bei der sehr sparsamen Bebilderung des *Théatre des Grecs* (Kat.-Nr. 2).

Die andere Aufgabe, die sich dem Zeichner stellte, betrifft einen für das 18. Jahrhundert besonders charakteristischen, nach 1789 allerdings an Bedeutung verlierenden[37] Typ von Buchillustration, nämlich die Vignette, die nur einen Teil der zu füllenden Buchseite beansprucht. Sie begegnet als Zierelement der Titelseite (*fleuron*) oder ist innerhalb des Buches in den zu illustrierenden Text eingebunden, entweder zu Beginn einer inhaltlichen Einheit oberhalb des Textes (Kopfvignette, *en-tête*; Kat.-Nr. 9.2, 13.2, 15.2, 42.2) oder am Ende eines inhaltlichen Abschnitts unterhalb des Textes (Schlussvignette, *cul-de-lampe*;[38] Kat.-Nr. 13.3, 17.4, 36.2).[39] Eine formale Eigenart besteht darin, dass die Kopfvignette in der Regel ähnlich wie eine ganzseitige Illustration annähernd rechteckig ist (allerings nicht im Hoch-, sondern im Querformat) und als gerahmtes Bild gestaltet ist, während die Schlussvignette häufig auf einen Rahmen verzichtet, so dass sich die Umrisse einer Darstellung silhouettenartig vom weißen Papiergrund abheben. Was den Inhalt der Darstellung angeht, so können zwar auch Vignetten die Hauptaufgabe der ganzseitigen Illustrationen übernehmen, d. h. eine Station eines fiktiven Geschehens verbildlichen; sie können aber auch weniger streng erzählend angelegt sein, indem sie z. B. das fiktive Geschehen durch Sinnbilder kommentieren, Protagonisten des Geschehens porträtartig vorstellen oder lockere Arrangements aus Gegenständen, Tieren etc. bilden, die zwar Bezug zum Geschehen haben, aber keine präzise benennbare Situation wiedergeben. Vignetten können insbesondere bei Kleinformaten den hauptsächlichen Bilderschmuck eines Buches bilden; daneben werden Vignetten und ganzseitige Illustrationen häufig dergestalt kombiniert, dass einer inhaltlichen Einheit eine ganzseitige Illustration vorangestellt wird und dass Anfang und Ende der Texteinheit zusätzlich durch eine Kopf- und eine Schlussvignette markiert werden. Als besonders einfallsreicher Gestalter von Vignetten unter den Vorlagenzeichnern des 18. Jahrhunderts gilt Pierre-Philippe Choffard (1730-1809; Kat.-Nr. 42.2).

Was die Umsetzung der Vorzeichnungen in Kupferstiche oder Radierungen angeht, so radierten die nur gelegentlich mit Buchillustration befassten Künstler wie Boucher oder Fragonard zwar eigenhändig, aber nicht die von ihnen für Bücher angefertigten Zeichnungen; die oben erwähnten Spezialisten für Vorzeichnungen zu Buchillustrationen hingegen waren an der Umsetzung durchaus beteiligt. Bernard Picart etwa war ein äußerst produktiver Druckgraphiker; und als künstlerischer Höhepunkt der bibliophil gestalteten *Choix de chansons* von Jean-Benjamin de Laborde (1773) gilt der erste Band, in dem Jean-Michel Moreau allein für die Illustrationen zuständig war.[40] (Für weitere Beispiele siehe Kat.-Nr. 15.1 und 35.) Ein Großteil der Zeichnungen freilich wurde Künstlern übergeben, die sich auf die Anfertigung von Druckplatten spezialisiert hatten und eher selten oder überhaupt nicht eigenständige Bilderfindungen lieferten. Auch bei diesem Arbeitsschritt war häufig geübte Praxis, eine Serie auf mehrere Hände zu verteilen, was insbesondere bei umfangreichen Serien unbedingt erforderlich war, um eine Fertigstellung des Buches innerhalb eines akzeptablen Zeitrahmens zu ermöglichen (vgl. insbesondere Kat.-Nr. 17). Wenn bei einer derartigen Verteilung eine Serie mit einheitlichem Äußerem entstehen sollte (Größe, Gestaltung von Rahmen und Schrift etc.), erforderte dies einigen Koordinationsaufwand, zumal die besten Stecher in Eigenregie arbeiteten. Bei hohen Qualitätsansprüchen konnte man sich hinreichend Kapazitäten für einen großen Auftrag also nicht einfach dadurch sichern, dass man ihn an eine Werkstatt mit zahlreichen Mitarbeitern vergab.[41]

37 Griffiths 2004, S. 141.

38 Eine charakteristische Form der Zierelemente, die in Handschriften und Drucken am Ende eines Textabschnitts als Seitenfüllung dienten, war ein auf der Spitze stehendes Dreieck, das an den unteren Teil einer Hängelampe (*cul-de-lampe*) erinnerte. Der Begriff wurde dann auf alle Zierelemente am Ende eines Textabschnitts übertragen, unabhängig von ihrer Form.

39 Die Terminologie orientiert sich an Furstenberg, S. 55 bzw. 118. Das französische *vignette* wurde darüber hinaus im 18. Jahrhundert auch allgemein für jede Art von Buchillustration verwendet. Zur Vignette siehe zuletzt auch Jung 2018, S. 13 ff.

40 Zu diesem Buch siehe auch Kat.-Nr. 4.

41 Griffiths 2016, S. 186 ff.

Man könnte vermuten, dass die Zusammenarbeit mehrerer Vorlagenzeichner und Stecher an einer Illustrationsserie häufig zu stilistisch disparaten und damit ästhetisch unbefriedigenden Ergebnissen führte. Gewiss finden sich Bücher wie z. B. Kat.-Nr. 19, bei denen die stilistischen Divergenzen der Illustrationen nicht unbedingt von Vorteil sind und man bestenfalls ein *varietas delectat* in Anschlag bringen kann, doch weisen insbesondere in der zweiten Jahrhunderthälfte qualitativ hochwertige Serien oft trotz Beteiligung mehrerer Hände ein erstaunlich homogenes Erscheinungsbild auf. Einen Grund hierfür sieht Griffiths darin, dass viele der auf dem Gebiet der Buchillustration arbeitenden Radierer bzw. Kupferstecher die Schule von Jacques-Philippe Le Bas durchlaufen hatten.[42] In der Ankündigung seiner Ausgabe von Montesquieus *Le temple du Gnide* (1772, Kat.-Nr. 24) weist Noël Le Mire freilich darauf hin, dass Qualität nicht zuletzt dadurch garantiert sei, dass er alle Illustrationen selbst stechen werde.

Die beiden Tiefdrucktechniken der Radierung und des Kupferstichs waren mit unterschiedlichen Vor- und Nachteilen verbunden. Bei der Radierung wird zunächst auf eine Metallplatte eine säureresistente Schicht (z. B. Wachs, Harz) aufgebracht. Anschließend werden mit der Radiernadel Ritzungen in diesem Ätzgrund vorgenommen, die den Metallgrund wieder freilegen, so dass im Säurebad das Metall an diesen Stellen von der Säure angegriffen werden kann und Vertiefungen entstehen, die Druckfarbe aufnehmen können. Unter wirtschaftlichem Aspekt bestanden die Vorteile der Technik darin, dass die Herstellung der Druckplatten relativ wenig Zeit beanspruchte und dass sie keiner langwierigen handwerklichen Schulung bedurfte, da die Bearbeitung des Ätzgrundes mit der Radiernadel eine mit dem Zeichnen eng verwandte Tätigkeit war und die anschließende Vertiefungsarbeit von der Säure geleistet wurde. Wollte man ein Buch mit Radierungen illustrieren, musste man also nicht unbedingt auf versierte Kräfte zurückgreifen. Dieser Umstand kam nicht nur kostenbewussten Verlegern zugute; ihn nutzten auch dilettierende Kunstliebhaber: Die bereits erwähnte Madame Pompadour etwa versuchte sich in der Radiertechnik und beteiligte sich u. a an einer Illustration für Corneilles Tragödie *Rodegune*, die einer in ihrer eigenen Druckerei unter Verwendung silberner Lettern hergestellten Ausgabe des Textes beigegeben wurde. Die Beschriftung weist darauf hin, dass die Vorlagenzeichnung von Boucher stammt („F. Boucher inv. et delin. 1759"), dass Madame Pompadour nach dieser Vorlage radierte („Gravé a l'eau forte par M.^{e} de Pompadour") und dass Cochin die Druckplatte überarbeitete („Retouché par C. N. Cochin"; zum radierenden Amateur aus gehobenen gesellschaftlichen Kreisen siehe auch Kat.-Nr. 31).

Bei der Kupferstichtechnik mussten die für die Aufnahme der Druckfarbe vorgesehenen Vertiefungen in der Metallplatte händisch mit Hilfe eines Grabstichels angelegt werden, ein viel Zeit beanspruchender Vorgang, der geschulten Spezialisten vorbehalten war. Zwar waren Kenner auch im 18. Jahrhundert durchaus empfänglich für die spezifisch künstlerischen Möglichkeiten der Radierung, ihre zeichnerisch-skizzenhafte Spontaneität und ihre malerischen Hell-Dunkel- oder Sfumato-Effekte (vgl. etwa Kat.-Nr. 42.2), doch höhere Wertschätzung brachte man im Allgemeinen dem elaborierten, Plastizität und verschiedene Stofflichkeiten mit einem hohen Grad an Realismus abbildenden Erscheinungsbild entgegen, das sich mit der Kupferstichtechnik erzielen ließ. Cochin, einer der Hauptprotagonisten der französischen Buchillustration des 18. Jahrhunderts, bedauert im Hinblick auf Druckgraphiken in kleinerem Format, wozu auch die Buchillustration zählte, diese Tendenz ausdrücklich: Mit Nachdruck stellt er sich gegen den Zeitgeist und weist er darauf hin, dass solche Blätter „den Geist des bloßen Andeutens bewahren müssen und dass man, je mehr man sie ausarbeitet, sie ihres größten Vorzugs beraubt, der in der Kühnheit der künstlerischen Handschrift besteht." („Je répèterai encore en dépit de la mode … que la Grâvure en petit doit conserver une idée d'ébauche, & que plus on la finit, plus on lui ôte son principal mérite, qui consiste dans la hardiesse de la touche.")[43] Aufgrund des von Cochin beklagten Zeitgeschmacks wurde es freilich vor allem in der zweiten Jahrhunderthälfte bei mit höheren Qualitätsansprüchen verbundener Buchillustration üblich, zunächst eine Radierung anzulegen und diese dann mit dem Grabstichel zu überarbeiten. Dabei konnten beide Arbeitsschritte in einer Hand liegen oder auch auf zwei Personen verteilt werden. In letzterem Fall war es der Kupferstecher, der als der letztendlich für die fertige Druckgraphik Verantwortliche galt, dessen Namen häufig - aber wiederum nicht immer - rechts unten mit einer Abkürzung von lateinisch *sculpsit* (‚hat [das Bild] gestochen') angebracht wurde, während der Radierer meist anonym blieb (siehe aber Kat.-Nr. 1 und 49.1).

Einem weiteren Spezialisten wurde des öfteren die Hinzufügung der Schrift (z. B. Titel des illustrierten Werkes, Zitat aus dem Text) überlassen. Schriftstecher bleiben in der Regel anonym, es sei denn, es handelt sich um bibliophile Projekte mit einem größeren Anteil gestochener Schrift (Kat.-Nr. 20, 42). Inhaltliche Erläuterungen zu den Darstellungen, sofern für notwendig erachtet, erfolgten durch typographischen Text, der nicht auf dasselbe Blatt wie die Illustration gedruckt war. Derartige Erläuterungen konnten in knappen Angaben bestehen, die mitunter nur das beschreiben, was ohnehin auf den ersten Blick zu erkennen ist; sie konnten aber auch ausführlicher gehalten sein wie Rétifs Texte („Sujet de l'Estampe") zu den Frontispizen von *La découverte australe* (Kat-Nr. 54) oder sogar die Form eines eigenständigen Buches annehmen wie im Falle von Rétifs Erläuterungen zu den Illustrationen seiner Romane *Le paysan perverti* und *La paysanne pervertie* (siehe hierzu auch Kat.-Nr. 52-53, S. 192).

Nur eine periphere Rolle in der französischen Buchillustration des 18. Jahrhunderts spielten andere Tiefdrucktechniken als Radierung und Kupferstich, wie z. B. die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in verschiedenen Varianten fast gleichzeitig in mehreren Ländern (u. a. auch Frankreich) entwickelte Aquatinta. Sie erlaubte die Darstellung von Flächentönen, indem körniges Material auf eine Druckplatte aufgebracht wurde und um die Körner herum Vertiefungen für die Aufnahme von Druckfarbe geätzt wurden. Jean-Pierre-Louis-Laurent Huel nutzte die Technik virtuos für die Tafeln in seinem Reisebericht *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari* (1782-87),[44] doch wurde sie sehr selten für die Illustration literari-

42 Griffiths 2004, S. 27.

43 *De la manière de graver à l'eau forte et au burin*, Paris 1745, S. 86 (Neuausgabe eines Traktats von Abraham Bosse).

44 Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek, 02/IV.4.2.3.

scher Texte gewählt. Der 1785 von Pierre-François Didot (D. jeune) gedruckte Text von Fénelons *Télémaque* wurde sowohl mit Kupferstichen (wie im Exemplar Kat.-Nr. 20) kombiniert als auch mit Aquatinta-Blättern von Pierre-Alexandre Parisot nach Jean-Guillaume Moitte; der Autor Jacques Grasset de Saint-Sauveur wählte die Technik des öfteren für die - eher kulturgeschichtlich als künstlerisch bedeutenden - Illustrationen sowohl seiner Sachbücher als auch seiner Erzähltexte (Kat.-Nr. 56).

Die Hochdrucktechnik des Holzschnitts schließlich, die im 16. Jahrhundert eine Blütezeit erlebt hatte, wurde im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich ebenso wie in anderen Ländern zusehends nur noch für künstlerisch eher anspruchslose Druckgraphik, Massenware und untergeordnete dekorative Zwecke (Zierleisten, schlichte Vignetten etc.) herangezogen. Zwar bemühte sich Jean-Michel Papillon (1698-1776) in einer umfangreichen dreibändigen Abhandlung zu Geschichte und Praxis dieser von ihm betriebenen Kunst um deren Ehrenrettung (*Traité historique et pratique de la gravure en bois*, Paris 1766),[45] doch muss auch er beim Eingehen auf den Vorwurf, die „Feinheit und Vollendung" von Kupferstich bzw. Radierung könnten mit dem Holzschnitt nicht erreicht werden, dies bis zu einem gewissen Grad einräumen und auf pragmatische Argumentation ausweichen: Man möge sich nicht auf „délicatesse" und „perfection" fixieren, sondern auch die Schwierigkeit der Holzbearbeitung bedenken („la difficulté du travail"), die geringe Abnutzung der Holzplatten selbst bei zahlreichen Abzügen („la durée des planches") oder die leichte Kombinierbarkeit mit dem ebenfalls auf Hochdruck basierenden Letterndruck („la facilité de les employer dans l'impression avec la lettre"; Band 1, S. 444 f.). Nichtsdestoweniger versuchte Papillon natürlich, sich durch „délicatesse" und „perfection" von der großen Anzahl minderwertiger Holzschnitte seiner Zeit abzuheben („de Gravures de bois massacrées", Band 1, S. 451). Dies wiederum brachte ihm den Vorwurf Cochins ein, der Versuch, den Holzschnitt an den Kupferstich anzunähern, sei zum Scheitern verurteilt und „verderbe" die Technik eher, als dass sie sie vervollkommne. („On a, selon moi, plutôt gâté que perfectionné cet art, en cherchant à le rapprocher de la gravure en taille-douce.")[46]

Ein nennenswerter Rehabilitationsversuch des Holzschnitts wurde in der französischen Illustrationskunst des 18. Jahrhunderts jedenfalls nur einmal unternommen, und zwar mit den Holzschnittvignetten in der Ausgabe von La Fontaines Fabeln der Jahre 1755 ff., an denen auch Papillon beteiligt war (Kat.-Nr. 17). Freilich tauchen daneben in Büchern, an deren Illustrationen führende Kupferstecher und Radierer der Zeit mitwirkten, durchaus gelegentlich zusätzliche Holzschnittvignetten von anderer Hand auf, die gewisse Ansprüche anmelden. Bei der Durchsicht der in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek unter der Sammelsignatur 02/III.11.8.1467 aufgestellten Werke des Erfolgsautors Claude-Joseph Dorat (Kat.-Nr. 33-34) stößt man etwa im zweiten Band des Briefromans *Les sacrifices de l'amour* (Nouvelle édition, Paris 1767) zu Beginn des Buches auf einen ganzseitigen Kupferstich nach Clément-Pierre Marillier, dann aber im Buchinneren auf zahlreiche, an zwei Stellen „Papillon" signierte Holzschnittvignetten, die durch die Vielfalt der Motive Aufmerksamkeit auf sich ziehen: Neben Ornamenten und Blumen begegnen stilllebenartige Arrangements, Allegorien, eine Jagdszene, ein junges Paar bei der Obsternte und eine Gartenansicht; in der Regel freilich ohne Bezug zum Text und somit keine Illustrationen im eigentlichen Sinn. Mit dem Vignettenschneider Papillon kam ein gebildetes Publikum auch über die Titelseiten der *Encyclopédie* in Berührung oder regelmäßig bei der Lektüre der Zeitschrift *Mercure de France*, für dessen Titelseite Papillon nach Cochins Vorlage 1754 einen Merkur angefertigt hatte, dessen Druckplatte, wie er im *Traité* stolz anmerkt, zu Beginn des Jahres 1763 schon mehr als 150 000 Abzüge geliefert hatte (Bd. 1, S. 427). Einen echten künstlerischen Aufschwung sollte die Holzschnittvignette freilich erst Ende des Jahrhunderts durch den Engländer Thomas Bewick (1753-1828) nehmen. Dieser bediente sich zum einen virtuos des Weißlinienschnitts, dessen spezifische Effekte im Kupferstich oder in der Radierung nicht erzielt werden können; zum anderen nutzte er die heute mit dem Terminus Holzstich belegte Technik, bei der quer zur Faser geschnittenes, sog. Hirnholz mit dem Grabstichel bearbeitet wird, was eine sehr feine Linienführung erlaubt. Im 19. Jahrhundert spielten die mit teils stupender handwerklicher Fertigkeit in großer Anzahl hergestellten Holzstiche dann auch in der französischen Buchillustration eine große Rolle. Da die Holzstiche mit typographischem Text (ebenfalls Hochdruck) in einem Druckvorgang kombiniert werden konnten, kam es nun zu vielfältigen und auch extravaganten Bild-Text-Interaktionen, die das im 18. Jahrhundert gängige Schema (ganzseitige Illustrationen ohne typographischen Text; mit typographischem Text kombinierte Vignetten zu Anfang und Schluss von Texteinheiten) stark diversifizierten.[47]

Die in der vorliegenden Auswahl zusammengestellten Buchillustrationen basieren also fast ausschließlich auf Platten, die mit den Techniken des Kupferstichs und der Radierung bearbeitet wurden. Mit der Herstellung der Abzüge von diesen Platten musste ein Kupferdrucker beauftragt werden, der über eine entsprechende Presse verfügte, die anders als eine Buchdruckerpresse konstruiert war und bei der die Druckplatte und das für den Abzug bestimmte Papier zwischen zwei sich langsam drehenden Zylindern hindurchgezogen wurden. Der sich beim Druckvorgang auf dem Papier abzeichnende Rand der Druckplatte, das Phänomen des sog. Plattenrandes, wurde in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zusehends als ästhetische Beeinträchtigung empfunden, so dass man bei besonders anspruchsvollen Illustrationsprojekten mitunter Platten benutzte, die größer waren als die Buchseite (Kat.-Nr. 7).[48] Während bei Blättern mit einer ganzseitigen Illustration, für die in der Regel dickeres Papier verwendet wurde, die Rückseite meist unbedruckt blieb, folgte bei Blättern, auf denen Vignetten und typographischer Text kombiniert sind, auf den Druckvorgang in der Werkstatt des Buchdruckers ein weiterer Druckvorgang in der Werkstatt des Kupferdruckers. Schlussvignetten verzögerten die Produktionsabläufe insofern, als erst nach Druck des typographischen Textes ersichtlich war, wie groß diese Vignetten ausfallen durften oder ob überhaupt Platz für eine Vignette war.

45 Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek, 02/III.2.8.110.

46 „Notes historiques sur la gravure & sur les graveurs", in: *Mercure de France*, August 1775, S. 141-155, hier: S. 143.

47 Mainardi [2017], S. 159-192: „Paths Forgotten, Calls Unheard: Pictures in Stories".

48 Griffiths 2004, S. 5.

Abzüge wurden nicht nur von der Druckplatte in ihrem endgültigen Zustand hergestellt, sondern auch von früheren Stadien ihrer Bearbeitung. Dies diente nicht nur dazu, den Werkprozess zu überwachen und gegebenenfalls rechtzeitig korrigierend einzugreifen; Zustandsdrucke hochwertiger Druckgraphik waren auch für den Markt gedacht. Von Kennern geschätzt wurden etwa Abzüge *avant la lettre*, bei denen die bildliche Darstellung zwar voll ausgearbeitet war, Textbeigaben aber noch fehlten, was bedeutete, dass die Druckplatte noch wenig abgenutzt war und die Abzüge hohe Qualität aufwiesen. Doch wurden auch Abzüge gesammelt, die die Radierung vor der Überarbeitung mit dem Grabstichel zeigten, oder solche, bei denen sich dem Auge pikante Details darboten, die auf dem endgültigen Zustand hinter Schleiern, Wolken etc. verschwunden waren (*avant le voile* etc.; vgl. hierzu auch die Erläuterungen bei Kat.-Nr. 24.2, S. 105). Obwohl es dem Wesen von Buchillustrationen am ehesten zu entsprechen scheint, dass sie in ihrem endgültigen Stadium einschließlich Beschriftung mit dem zu illustrierenden Text zusammengebunden werden, wurden auch Zustandsdrucke mit dem Buchtext kombiniert. Dies dokumentiert sich z. B. in erlesenen Objekten wie jenem Band im Fitzwilliam Museum in Cambridge, in dem der von Didot gedruckte Text von Fenélons *Télémaque* mit den Monnet-Tilliard-Illustrationen sowohl im radierten als auch im vollendeten Zustand zusammengebunden ist (vgl. Kat.-Nr. 20).[49]

Die Anzahl der Abzüge, die eine Druckplatte zulässt, ist zum einen abhängig von der Tiefe der Linien, Punkte etc. Der Grabstichel dringt dabei in der Regel tiefer vor als die Säure und führt damit zu sich weniger rasch abnutzenden Druckplatten; bis zu einem gewissen Grad kann man dies bei der Radiertechnik jedoch damit ausgleichen, dass man der Säure mehr Zeit gibt, das Metall unter dem Ätzgrund anzugreifen. Zum anderen spielt es eine Rolle, welche qualitativen Anforderungen an die Abzüge gestellt werden, ob sie für Kenner und Liebhaber bestimmt sind oder ob einem weniger anspruchsvollen Publikum auch ein eher flaues Erscheinungsbild zugemutet werden kann. Für die in der französischen Buchillustration des 18. Jahrhunderts beliebte Kombination aus Radierung und Kupferstich gibt Bartsch als Richtwerte 1000-1500 gute und etwa noch einmal so viele mittelmäßige Abzüge an.[50] Bestand der Bedarf, von einer stark abgenutzten Platte weitere Abzüge zu machen, so konnte man durch Überarbeitung mit einem Grabstichel wieder Vertiefungen im erforderlichen Grad herstellen (‚aufstechen'). Wollte man hingegen Vertiefungen einem neuen Ätzvorgang aussetzen, so war dies ein höchst heikles und dementsprechend selten angewandtes Unterfangen, da der neue Ätzgrund die bereits vorhandenen Vertiefungen nicht überdecken durfte.

Ob nun die erste Auflage eines Buches die Druckplatten nicht allzu stark beansprucht hatte, ob man die Druckplatten aufgestochen hatte, oder ob man mäßige Qualität der Abzüge akzeptierte: Es war keine Seltenheit, dass Buchillustrationen auch längere Zeit nach ihrem erstmaligen Einsatz erneut Verwendung fanden. Das Buch Kat.-Nr. 27 wurde ca. 17 Jahre, das Buch Kat.-Nr. 12 ca. 30 Jahre und das Buch Kat.-Nr. 3 sogar ca. 50 Jahre nach Anfertigung der Druckplatten für die jeweils verwendeten Illustrationen publiziert; und die Illustrationen zu Boileaus *Le lutrin* im 1740 veröffentlichten Buch Kat.-Nr. 16 finden sich in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek in zwei weiteren Ausgaben dieses Textes aus den Jahren 1747 und 1780. Das Buch Kat.-Nr. 4 bietet daneben ein Beispiel, wie ein Verleger ältere Illustrationen ungeniert erneut vermarktete, indem er sie mit einem ganz anderen, an sich wenig für diesen Zweck geeigneten literarischen Text kombinierte.

Keine allzu große Rolle spielt das Thema Farbe im Rahmen der literarischen Buchillustration des 18. Jahrhunderts, was bis zu einem gewissen Grad damit zu tun hat, dass Druck in mehreren Farben damals noch mit großem Aufwand verbunden war.[51] Den bedeutendsten Beitrag lieferten einige Bücher der 1790er Jahre, deren Illustrationen mit Hilfe des *à la poupée* genannten Verfahrens gedruckt wurden, bei dem verschiedene Bereiche der Druckplatte unterschiedlich eingefärbt wurden. Die Technik wurde bereits oben (S. 9) anlässlich heute abgängiger illustrierter Drucke der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek erwähnt; im Bestand vorhanden ist heute noch die Gessner-Übersetzung *Mort d'Abel* (Kat.-Nr. 29).

In der 1751 erschienenen französischen Ausgabe von Erasmus' *Lob der Torheit* kam in einigen Exemplaren (allerdings nicht in dem der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek, Kat.-Nr. 6) das Verfahren zum Einsatz, zwei separate Druckplatten, die sich auf einer Seite zur Gesamtdarstellung eines gerahmten Bildes ergänzen, unterschiedlich einzufärben. Offenbar nicht für die literarische Buchillustration genutzt wurden Methoden, bei denen unterschiedlich eingefärbte Platten übereinander gedruckt wurden. Hierunter fällt etwa die in dem von Pierre Crozat initiierten Reproduktionsstichwerk (sog. Recueil Crozat) gewählte Methode, bei der im Holzschnittverfahren hergestellte Tonplatten über das Liniennetz einer Radierung gedruckt wurden, um lavierte Zeichnungen wiederzugeben; hierzu gehören auch die von Jacob Christoph Le Blon und seinen Schülern bzw. Nachfolgern entwickelten und unter dem Begriff *au repérage* zusammengefassten Techniken. Hierbei wurden mehrere verschieden eingefärbte Platten (Schabkunst, Crayonmanier oder Aquatinta) teilweise nach bereits den modernen Mehrfarbendruck vorwegnehmenden Prinzipien übereinandergedruckt. Jacques-Fabien Gautier-Dagot nutzte die Technik für illustrative Zwecke, allerdings in anatomischen Lehrbüchern und aufgrund eines eigentümlich unscharfen Erscheinungsbildes nur mit mäßig befriedigenden Resultaten. Hätte sich ein bibliophil gesonnener Unternehmer dazu bereit gefunden, einen literarischen Text mit Mehrfarbendrucken zu versehen, die sich qualitativ auf dem spektakulären Niveau der oft abgebildeten Flora von Louis-Marin Bonnet bewegen (1769; nach François Boucher), so wäre daraus eine Gipfelleistung europäischer Buchkunst erwachsen.

Wenig Erkenntnisse liegen bislang dazu vor, welche Rolle in Frankreich die nachträgliche Kolorierung der Illustrationen zu literarischen Werken spielte. Die Informationen hierzu sind eher sporadisch und verstreut: Rochambeau zitiert z. B. in seiner La Fontaine-Bibliographie

49 Griffiths 2004, S. 103 f. Zahlreiche Hinweise auf solche angereicherten Exemplare bei Cohen/Ricci.

50 Griffiths 2016, S. 52

51 Zu den im Folgenden erwähnten Verfahren des Farbdrucks siehe Stijnman, S. 341 ff.

einen Subskriptionsaufruf von 1782 für eine Ausgabe der Fabeln mit kolorierten Abzügen der Kupferstiche nach Oudry in der berühmten Ausgabe der Jahre 1755 ff. (Kat.-Nr. 17);[52] die oben erwähnten Aquatinta-Illustrationen zum Didot-*Télémaque* (1785) waren auch als in Gouachetechnik kolorierte Abzüge erhältlich. In Anbetracht der Wertschätzung, die im 18. Jahrhundert insbesondere dem Erscheinungsbild der mit Grabstichel sorgfältig ausgearbeiteten Druckgraphik entgegengebracht wurde, würde man vermuten, dass zumindest Kenner keinen Wert darauf legten, das feine Linienspiel durch Farbauftrag zu verunklären oder zu überdecken. Doch sollte man aus der insbesondere seit dem 19. Jahrhundert in Forscherkreisen weit verbreiteten eher negativen Beurteilung der Kolorierung nicht unbedingt auf das ästhetische Empfinden früherer Jahrhunderte bzw. aller Käuferkreise schließen. Es dürfte freilich kein Zufall sein, dass weder die Abbildungen in der Forschungsliteratur noch die in zunehmendem Maße online verfügbaren Digitalisate von Bibliotheksbeständen viel Anschauungsmaterial für die Kolorierung qualitativ hochwertiger französischer Buchillustration bieten.

Zwei Werke mit kolorierten Aquatintatafeln aus dem Bestand der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek wären zu nennen, die zwar nicht im engeren Sinn als Literaturillustration gelten können, aber, indem sie Bühnenfiguren abbilden, doch literarischen Bezug haben: Das zeitschriftenartige Lieferungswerk C*ostumes et annales des grands théâtres de Paris* (Paris 1786 ff.; 02/III.5.4.3) sowie die *Recherches sur les costumes et sur les théatres de toutes les nations tant anciennes que modernes* (Paris 1790; 02/III.5.4.2) von Jean-Charles Le Vacher de Charnois. In beiden Fällen gehörte die Kolorierung von Anfang an zum Publikationskonzept, wie aus dem Ankündigungsprospekt der *Costumes et annales* bzw. der Titelseite der *Recherches* hervorgeht.

Lagen der typographisch gesetzte Textteil sowie die nur einseitig bedruckten Blätter mit ganzseitigen Radierungen bzw. Kupferstichen fertig vor, so mussten letztere, die stets außerhalb der Seitenzählung des typographischen Textes standen, beim Binden an der richtigen Stelle eingeordnet waren. Dabei behilflich waren gestochene Textelemente auf den Illustrationen, z. B. der Titel eines einer mehrteiligen Sammlung zugehörigen Einzelwerkes (Drama, Erzählung), die Benennung einer Untereinheit („1. Gesang“ etc.) oder auch auf den typographischen Text verweisende Seitenangaben. Gelegentlich wurde auch ein separates Blatt mit Hinweisen für den Buchbinder („Avis au relieur“) geliefert. Überlegt werden musste zudem, ob eine Illustration zu Beginn eines Einzelwerkes in einer Sammlung bzw. zu Beginn einer Untereinheit so eingebunden wurde, dass der Textbeginn auf der gegenüberliegenden Seite zu stehen kommt, oder so, dass der Leser zuerst auf einer Recto-Seite nur die Illustration sieht und erst Umblättern muss, um zum zugehörigen Textbeginn zu gelangen; diesem Textbeginn steht dann die unbedruckte Verso-Seite des Illustrationsblattes gegenüber. (Kat.-Nr. 9 bietet ein Beispiel, bei dem in dieser Frage zumeist ungünstig entschieden wurde.)

Nicht immer freilich waren solche Überlegungen oder überhaupt die sorgfältige Zusammenführung von typographischem Text und Blättern mit Illustrationen erforderlich: Illustrationsserien wurden auch separat, ohne den zugehörigen Text, auf den Markt gebracht und gesammelt (vgl. etwa Kat.-Nr. 1 und 20). Und im Zeitalter der von Grimm konstatierten „Bilderwut“ („fureur des images“) wird man sich auch über den von Charles Palissot de Montenoy erwähnten „homme de goût“ nicht weiter wundern, der die Druckbögen eines Buches beim Händler liegen ließ und nur die Kupferstiche mit nach Hause nahm (vgl. Kat.-Nr. 50, S. 186).

52 Rochambeau, S. 47; zitiert wird *Journal typographique et bibliographique de Roux*, 24. August 1782, Nr. 34, Art. 8. Eine Ausgabe der Fabeln La Fontaines von 1992 bzw. 2007 (Paris: Diane de Selliers) greift für ihre Illustrationen auf kolorierte Abzüge der Stiche nach Oudry zurück. Dem Impressum zufolge wurde das Buch, dem sie entnommen sind, von dem Brüsseler Buchhändler Florimond Tulkens zur Verfügung gestellt.

Vorbemerkung zum Katalog

Die Reihenfolge der Katalognummern richtet sich nach der Entstehungszeit bzw. dem Publikationsjahr des literarischen Werks. Aus pragmatischen Gründen erfolgen gelegentlich kleinere Abweichungen von diesem Prinzip.

Zitiert wird aus den literarischen Werken jeweils nach den Ausgaben, in denen die Illustrationen enthalten sind, falls nicht explizit andere Ausgaben angegeben werden. Alle Zitate aus diesen Werken werden auch ins Deutsche übersetzt. Alle anderen fremdsprachigen Zitate werden entweder ins Deutsche übersetzt oder zumindest deutsch paraphrasiert. Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen vom Verfasser.

Die Maßangaben zu den Illustrationen beziehen sich auf den in den meisten Fällen vorhandenen rechteckigen Rahmen. Schriftelemente außerhalb des Rahmens (Zitate, Künstlersignaturen, Seitenangaben) sind nicht einbezogen. Wenn die Umrisse des Rahmens nicht oder nur teilweise die Form einer Geraden haben bzw. wenn ein Rahmen fehlt, wurde die größte horizontale bzw. vertikale Ausdehung der bildlichen Darstellung gemessen.

Ausführliche Angaben zu der in den Anmerkungen abgekürzt zitierten Literatur enthält das Literaturverzeichnis auf den S. 209 ff.

Kat.-Nr. 1

Homer:
Œuvres complètes d'Homère, traduction nouvelle dédiée au roi; avec des notes littérales historiques et géographiques, suivies des imitations des poëtes anciens et modernes
A Paris, de l'imprimerie de Didot l'aîné, 1786-1788 (4 Bände)
02/II.4.4.71

Illustration zu Gesang 21 der *Ilias* (Band 4, 1788, bei S. 55; 122 x 193 mm)
Jean Dambrun (1741 Paris - nach 1808 [nach1814?]) und J. Pélicier nach einer Vorlage von Clément-Pierre Marillier (1740 Dijon - 1808 Beaulieu)
bez.: *C. P. Marillier inv.*; *Dambrun sculp.*; *J. Pelicier 1789*

Nachdem die berühmte Altphilologin Anne Dacier (vgl. Kat.-Nr. 3) im Jahr 1711 ihre Übersetzung der *Ilias* ins Französische vorgelegt hatte, folgten im Laufe des 18. Jahrhunderts mehrere weitere Übersetzungen bzw. Bearbeitungen des Epos (z. B. 1714: Houdar de La Motte; 1762: Bitaubé; 1766 ff.: Dubois de Rochefort; 1776: Lebrun). Als sich in den 1780er Jahren auch Pierre-Louis-Claude Gin (1726 Paris - 1807 ebd.) dieser Aufgabe stellte, war dies gedacht als Auftakt einer vollständigen Werkausgabe Homers, die dann freilich nicht über die hier vorliegende *Iliade* hinaus gedieh; dies möglicherweise auch aufgrund der revolutionären Zeitläufte. Eine besondere Herausforderung bei der Homer-Übersetzung sah Gin, wie er im „Discours préliminaire" ausführt (S. XVII f.), in den Unterschieden zwischen der altgriechischen und der französischen Metrik. Sie erschienen ihm so fundamental, dass ihm eine Übertragung Homers in französische Verse zwangsläufig mit weitreichender Verfälschung des Originals und unerwünschter Fokussierung des Lesers auf die Transferleistung des Übersetzers verbunden schien. Er entschied sich deswegen für eine ‚heroische Prosa' nach dem Vorbild von Fénelons *Télémaque* (Kat.-Nr. 19, 20).

Gewidmet hat Gin seine Übersetzung König Ludwig XVI., der auch auf allen Kupferstichen symbolisch präsent ist: In den die bildlichen Darstellungen umgebenden Rahmen sind jeweils am unteren Bildrand ein Schild mit Bourbonenlilien sowie eine Krone integriert. Dem König ergeben blieb Gin auch während der Revolutionsjahre, was ihn mehrfach in Schwierigkeiten brachte: 1793 wurde er wegen eines „Court plaidoyer pour Louis XVI" vorübergehend verhaftet; später konnte er das Amt eines Bürgermeisters von Clermont nicht antreten, weil er sich weigerte, einen gegen das Königshaus gerichteten Schwur zu leisten.

Einen königlichen Gunstbeweis gegenüber Gins Homer-Ausgabe dokumentieren auch die den ersten beiden Bänden des Oettingen-Wallersteinschen Exemplars beigebundenen Subskriptionslisten. Der Liste in Band 1 zufolge verpflichtete sich der König zur Abnahme von fünf Exemplaren, der Liste in Band 2 zufolge (Subskriptionen, die nach Erscheinen des ersten Bandes eingeworben wurden) zur Abnahme von hundert weiteren. Die Ausdehnung der Subskriptionsfrist bis zum Erscheinen von Band 2 sowie die nachträgliche Aufstockung der vom König subskribierten Exemplare lassen vermuten, dass die Resonanz des Publikums auf die neue Homer-Ausgabe zunächst nicht überwältigend war. Die Liste in Band 2 verzeichnet auch „M. le duc de Wallerstein", also Kraft-Ernst zu Oettingen-Wallerstein. (Zu Kraft Ernst siehe S. 9 ff.)

Französische Ausgaben der *Ilias* waren im 18. Jahrhundert bereits mehrfach illustriert worden.[1] Die Dacier-Ausgabe (1711) sowie die La Motte-Ausgabe (1714) platzieren jeweils zu Beginn der 24 Gesänge bzw. der 12 Bücher (so die Einteilung bei La Motte) eine ganzseitige Illustration; im ersten Fall durchgehend angefertigt von Bernard Picart, im zweiten Fall von einem einige renommierte Namen enthaltenden Entwerfer-Stecher-Team. Die Lebrun-Ausgabe (1776) beschränkt sich auf drei Frontispize nach Vorlagen von Charles-Nicolas Cochin, während eine Ausgabe von 1781 der Übersetzung von Dubois de Rochefort jeden Gesang mit einer Kopfvignette von Georges-Louis Beausse (Biosse) einleitet, die mehr oder weniger getreu ein antikes Kunstwerk abbildet; ein interessantes Konzept, das freilich in nur bescheidener handwerklicher Qualität umgesetzt wurde.[2]

Gins *Iliade* kehrt zurück zum Muster der ganzseitigen Illustrationen zu Beginn der Gesänge und enthält außerdem ein das Gesamtwerk einleitendes Frontispiz[3] sowie eine Landkarte. Mit Ausnahme der Landkarte wurden alle Vorlagenzeichnungen von Marillier angefertigt (von dem sich auch einige Zeichnungen für die nicht erschienene Gin'sche Übersetzung der *Odyssee* erhalten haben); an der Umsetzung in den Kupferstich waren mehrere Hände beteiligt. Die hier gezeigte Illustration zu Gesang 21 nennt nicht nur den Namen des Vorlagenzeichners und des Kupferstechers (unterhalb des gepunkteten Feldes mit dem Textzitat), sondern gibt mit dem geätzten „J. Pelicier 1789" unterhalb des Lilienschildes auch einen Hinweis auf den Künstler, der die Platte ätzte, ehe Dambrun die Ausarbeitung der Darstellung mit dem Grabstichel vornahm. Obwohl von einer derartigen Arbeitsteilung bei der Anfertigung vieler Druckplatten der damaligen Zeit auszugehen ist, finden sich darauf hinweisende Signaturen nur selten auf den Kupferstichen; auch in Gins *Iliade* steht dieser Fall vereinzelt. Aus der Jahresangabe bei Peliciers Namen ist zu schließen, dass der Band, der auf der Titelseite 1788 als Erscheinungsjahr angibt, erst 1789 vollständig ausgeliefert war, oder dass zumindest die Kupferstiche erst 1789 nachgeliefert wurden. Oberhalb des Rahmens finden sich die nur noch schwach lesbaren geätzten Angaben „Il.^{de}" (links) und „ch.^{nt} XXI" (rechts). Sie wurden zu Beginn der Bearbeitung der Druckplatte als informelle Orientierungshilfen angebracht, die mit dem erst später hinzugefügten, überschriftartigen „Iliade Chant XXI."[4] eigentlich überflüssig wurden und hätten getilgt werden können.

---

1 Zur Homer-Illustration siehe Krueger und Stewart.

2 Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek, 02/II.4.4.59. Siehe Kat.-Nr. 2 für den künstlerisch besser gelungenen Versuch, antike Originale für die Buchillustration zu nutzen.

3 Im Oettingen-Wallersteinschen Exemplar in Band 4 eingebunden, also offenbar erst mit diesem Band geliefert.

4 Insbesondere in Band 2 mangelt es dieser Überschrift an einheitlicher Gestaltung; dort kommt es nacheinander zu folgenden Varianten: „Iliade Ch.nt VII.", „illiade ch. VIII."; „illiade chant IXe."; „illiade Ch. X."; „illiade ch. IIe [korrekt: XI]"; „ill.^{de} Ch. XII.". Die orthographische Variante „illiade" begegnet auch an anderer Stelle.



Kat.-Nr. 1

Dass die Illustrationsserie, um ihren Absatz zu erhöhen, auch unabhängig von Gins Text erworben werden konnte, geht bereits aus einer Bemerkung auf dem Frontispiz hervor: Es benennt Nicolas Ponce, der selbst das Frontispiz und fünf weitere Illustrationen stach, als Verleger und Vertreiber der Serie („La Collection des Estampes se trouve chez M.r Ponce"); die Titelseiten der Textteile dagegen geben als Impressum „imprimerie de Didot l'aîné" an. Explizit ausformuliert ist die Option eines separaten Erwerbs der Stiche auf einem Juni 1785 datierten *prospectus*, in dem Ponce sich als „Graveur ordinaire" von Charles-Philippe, Comte d'Artois (ein Bruder Ludwigs XVI., der spätere Karl X.) bezeichnet. Er bewirbt hier zwar in erster Linie das ebenfalls nach Vorlagen Marilliers von ihm gestochene und verlegte Stichwerk *Les illustres Français*, kündigt aber zugleich eine aus 50 Blättern bestehende Stichserie zu Homer nach Vorlagen von Marillier an (von der dann freilich nur die 25 zur *Ilias* gehörigen Stiche erschienen). Zwar ist die Serie den Angaben Ponces zufolge für die demnächst erscheinende Homer-Übersetzung Gins vorgesehen, doch fordert er ausdrücklich auch alle diejenigen zur Subskription auf, die eine bereits in ihrem Besitz befindliche Homer-Ausgabe, in welcher Sprache auch immer, mit Illustrationen anreichern wollen. („Les Personnes qui désireroient acquérir des Estampes pour orner des éditions d'Homère, dans quelques langues qu'elles soient, sont priées de se faire inscrire chez [Ponce].")[5] Es ist dies ein Beispiel dafür, wie in der damaligen Zeit Illustrationsserien nicht ausschließlich im Hinblick auf eine bestimmte Textausgabe geplant wurden. (Für weitere Beispiele siehe Kat.-Nr. 20 und 26.)

In Gesang 21 der *Ilias*, die den Kampf zwischen den Verteidigern der Stadt Troja (die als weiteren Namen Ilion trägt) und den griechischen Belagerern schildert, versetzt der Gott des Flusses Xanthos die Fluten in Aufruhr, um den griechischen Helden Achilles in seinem Vorstoß Richtung Troja zu behindern; auch appelliert er an den Gott des in den Xanthos mündenden Flusses Simois, ihn bei diesen Bemühungen zu unterstützen. In der Sorge, Achilles könnte in den entfesselten Fluten untergehen, erbittet Hera, Gattin und Schwester des Zeus, Beistand von ihrem Sohn, dem Feuergott Hephaistos, u. a. mit den auch auf dem Kupferstich zitierten Worten: „Bändige die Wut des sich windenden Xanthos; Flammenmeere mögen seine Fluten vertrocknen lassen!" Das Feuer des Hephaistos setzt dem Xanthos dann tatsächlich so sehr zu, dass sich dieser geschlagen gibt und Hera und Hephaistos um Gnade bittet.

Auf der abgebildeten Illustration dargestellt ist der nun folgende Moment, als Hera ihren Sohn auffordert, von dem überwundenen und den Griechen nicht weiter gefährlichen Xanthos abzulassen: Eben war Hephaistos noch dabei, den mit weit zurückgeworfenem Kopf vor Schmerz aufschreienden Xanthos mit Fackeln zu foltern (dies eine im Wortlaut des Textes so nicht vorgegebene Bilderfindung Marilliers, um die Auseinandersetzung zwischen Feuergott und Flussgott möglichst anschaulich zu visualisieren); nun wird er bei dieser Tätigkeit durch seine Mutter Hera unterbrochen, die die Hand auf seine Schulter gelegt hat und durch ihre

5 Der *prospectus* ist dem Exemplar von *Les illustres Français* in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek beigebunden (02/IV.23.2.4). Cohen/Ricci, Sp. 495, gibt an, dass die Serie des öfteren Bitaubés *Ilias*-Übersetzung in der Ausgabe Paris: Prault et Lamy, 1780 beigebunden sei.

nach links strebende Körperhaltung und Gestik andeutet, den Unterlegenen nicht länger zu quälen. Es sei, so argumentiert sie dabei, auch nicht mit der Würde des Flussgottes zu vereinbaren, dass er wegen Sterblicher (d. h. wegen der Griechen) so behandelt werde. Der sich zu seiner Mutter umwendende Hephaistos scheint ausgesprochen ungehalten über diese Störung und noch unentschlossen, ob er der mütterlichen Forderung Folge leisten soll; doch wird er dies letztendlich tun. Rechts neben Xanthos ist als verschattete Repoussoirfigur der Flussgott Simois zu erkennen; beiden ist das traditionelle Attribut zur Kennzeichnung von Flussgottheiten beigegeben, ein liegendes Gefäß, aus dem Wasser quillt. Von unten beobachtet Achill den für das weitere Geschick der Griechen entscheidenden Disput der Götter, in wenig heldenhafter Attitüde halb in den Fluten versunken und aufgrund des über die Augen gerutschten Helmes und der wulstigen Lippen einen eher tumben Eindruck erweckend.

Marillier hat dieses Drama souverän inszeniert, indem sich sämtliche pathetisch gestikulierenden Figuren zu einer Bogenform zusammenschließen, deren Bewegung links unten durch den nach rechts oben blickenden Achill initiiert wird und die über die drei männlichen Gottheiten zur Diagonale der ausgestreckten Arme der Hera führt, die wiederum nach links aus dem Bild hinausweist. Eingebettet ist dieser klar strukturierte Figurenreigen, der zumindest in der Figur der Hera fast den Eindruck eines heroischen Balletts erweckt, in den tumultuarischen Kontext eines Aufruhrs der Elemente, indem rechts unten Wogen schäumen, links außen Wolken aus Wasserdampf aufsteigen und oben Flammen aus den Dampfwolken schlagen.

Kat.-Nr. 2

Pierre Brumoy:
Théatre des Grecs … Nouvelle édition, enrichie de très belles gravures, & augmentée de la traduction entière des pièces grecques dont il n'existe que des extraits dans toutes les éditions précédentes …
A Paris, chez Cussac, 1785-1789 (13 Bände)
02/II.4.4.67

Kat.-Nr. 2.1
Illustration zu *Agamemnōn* von Aischylos (Band 2, 1785, bei S. 93; 83 x 126 mm)
Louis-Michel Halbou (1730 Paris - 1809 ebd.) nach einer Vorlage von Charles Monnet (1732 Paris - nach 1808 ebd. [um 1816/17?])
bez.: *C. Monnet inv. del.*; *1785*; *gravez par L. M. Halbou*

Kat.-Nr. 2.2
Illustration zu *Orestes* von Euripides (Band 5, 1786, bei S. 99; 83 x 124 mm)
Louis-Michel Halbou (1730 Paris - 1809 ebd.) nach einer Vorlage von Maréchal (vielleicht Nicolas Maréchal, 1753 - 1802/03 Paris)
bez.: *Maréchal del.*; *1786*; *L. M. Halbou sculp*.

1730 veröffentlichte der Jesuit Pierre Brumoy (1688 Rouen - 1742 Paris) eine durch drei einleitende Abhandlungen ergänzte umfangreiche Sammlung von französischen Übersetzungen griechischer Dramatiker.[6] Vertreten waren Sophokles und Euripides mit vollständig übersetzten Stücken sowie Aischylos und Aristophanes mit kommentierten Auszügen bzw. Inhaltsangaben. Vergleichbares lag bisher in französischer Sprache nicht vor; doch erweist sich die Pionierleistung auch befangen in den ästhetischen Kategorien ihrer Zeit. So fordert Brumoy seine Leser zwar einerseits auf, sich in die Antike zurückzuversetzen und die Gebräuche und Denkweise der Gegenwart zu vergessen. („Il faut se transporter à Athènes, & oublier les mœurs et la manière de penser de Paris, si l'on veut faire justice aux Anciens." Band 1, S. 384) Andererseits räumt er aber ein, er habe unter den Tragödien nicht unbedingt die besten zur Übersetzung ausgewählt, sondern vielmehr diejenigen, die ihm am wenigsten die Mentalität des antiken Griechenlands widerzuspiegeln schienen, da die griechische Mentalität auf gebildete Menschen des 18. Jahrhunderts äußerst verstörend wirken könne. („Celles [tragédies] qui m'ont paru avoir le moins des manières Grecques, si capables de nous choquer." Band 1, S. XVI) Weniger Interesse bringt Brumoy Aristophanes entgegen; er betrachtet ihn vor allem aus dem Blickwinkel des Historikers, hält er doch die Komödien an sich mit ihren Derbheiten für inkompatibel mit der Kultur in Frankreich, wo gesitteter Umgang die Oberhand gewonnen habe („où règne la politesse", Band 1, S. VIII).

In der Folgezeit kam es bis in die 1820er Jahre zu mehreren Neuauflagen des *Théatre des Grecs*; 1759 erschien in London sogar eine englische Übersetzung. Editionsgeschichtlich wichtig sind die 1763, also bereits nach Brumoys Tod, erschienene überarbeitete Ausgabe sowie die hier vorliegende, wiederum erweiterte Ausgabe der Jahre 1785-1789. Mehrere Gelehrte ergänzten hier die Sammlung durch Übersetzungen von Tragödien, die Brumoy überhaupt nicht oder nur in Auszügen berücksichtigt hatte; vollständig übersetzt wurden nun außerdem mehrere Komödien des Aristophanes, freilich nach wie vor unter der Prämisse, dass Aristophanes nur bis zu einem gewissen Grad einem Publikum des 18. Jahrhunderts zugemutet werden könne: „Keine Feder, sei sie auch noch so heidnisch oder zynisch", würde es dem Nachwort („Conclusion générale") zufolge wagen, „für alle Öffentlichkeit sichtbar diejenigen Abscheulichkeiten niederzuschreiben, die man hier dem Blick der Leserschaft entzogen hat." („Nulle plume, fut-elle payenne & cynique, n'oseroit produire au grand jour les horreurs que j'ai dérobées aux yeux des lecteurs." Band 13, S. 429)

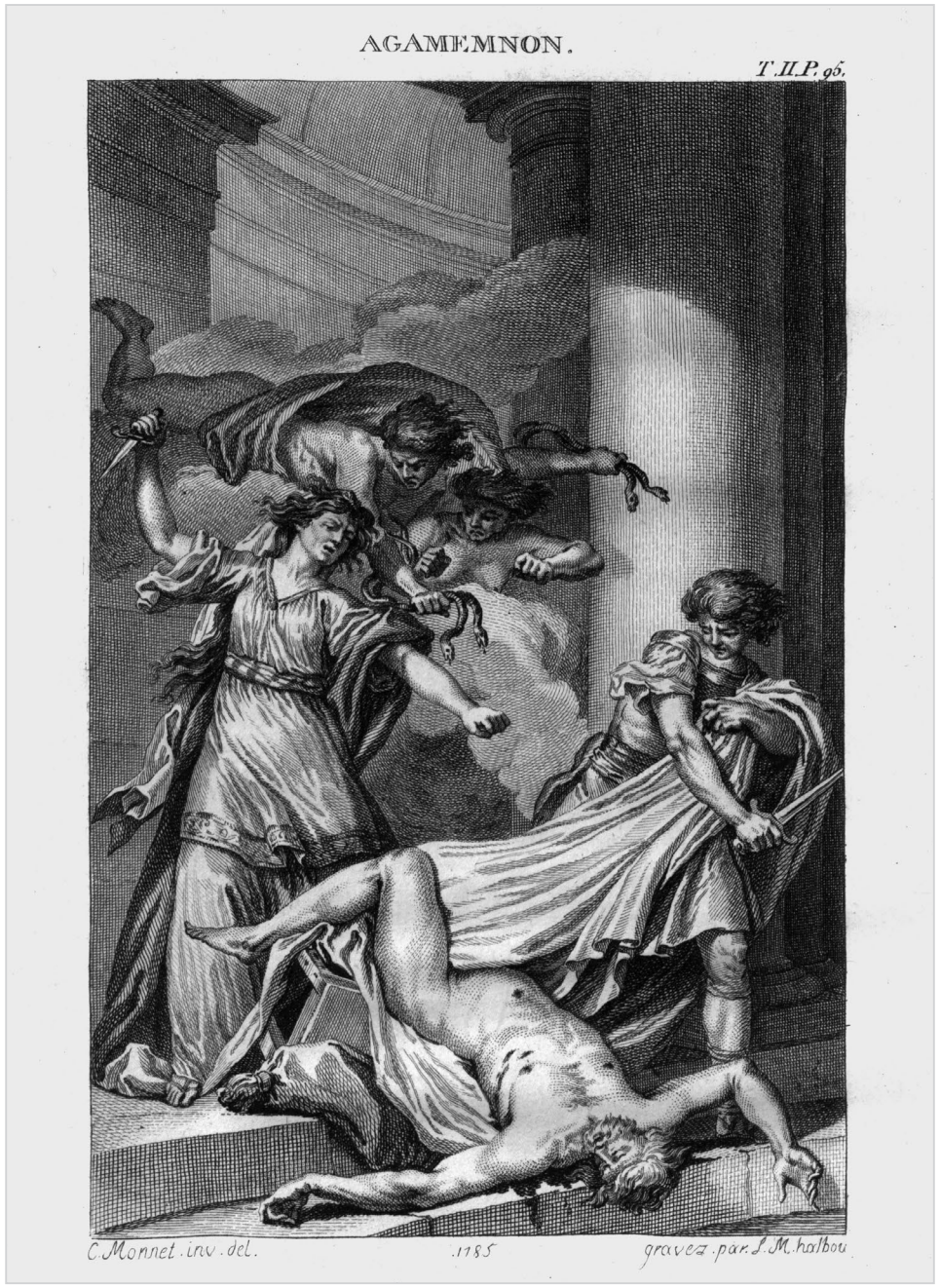
Den bemerkenswertesten Beitrag zur Illustration des *Théatre* vor dieser Ausgabe leistete die Erstausgabe, die u. a. eine Reihe von Vignetten enthält, auf denen in reiche Régence-Ornamentik zumindest teilweise auf den Inhalt der Theaterstücke bezogene Figuren eingewoben sind; phantasievolle Schöpfungen, die freilich denkbar weit vom Geist der Antike entfernt sind. Letzterem wesentlich näher stehen die Kupferstichtafeln der hier vorliegenden Ausgabe 1785-1789, die allerdings nur sparsam den dickleibigen Bänden 1-12 beigegeben sind (pro Band ein bis drei Tafeln); der dreizehnte und letzte Band blieb sogar gänzlich unbebildert.[7]

Zu Band 2 gehört der von Monnet konzipierte Kupferstich zu *Agamemnōn*, dem ersten Teil von Aischylos' Tragödientrilogie *Oresteia*: Klytemnästra hat hier eben unter Mithilfe ihres Geliebten Aigisthos ihren dem Bade entstiegenen Gatten Agamemnon, Herrscher von Mykene, erdolcht (Kat.-Nr. 2.1). Agamemnon war erst kurz zuvor vom siegreichen Feldzug der Griechen gegen Troja zurückgekehrt und hatte sich den unversöhnlichen Hass der Gattin durch eine Entscheidung gleich zu Beginn dieses Feldzugs zugezogen: Er hatte die gemeinsame Tochter Iphigenie der Göttin Artemis geopfert, auf dass diese nicht länger durch widrige Winde den Aufbruch der griechischen Flotte Richtung Troja verhindere. Dass Monnet hier keine Illustration im strengen Sinn geschaffen hat (d. h. eine Abbildung dessen, was man bei einer Aufführung des Stückes auf der Bühne sehen könnte), geht zum einen daraus hervor, dass sich in der Tragödie die Bluttat hinter der Bühne abspielt und das Publikum nur die Verzweiflungsrufe des sterbenden Agamemnon hört. Zum anderen rücken auf dem Kupferstich dem Mörderpaar bereits die bei Aischylos nicht personifiziert auftretenden, mit Schlangen bewehrten Furien auf den Leib, um die beiden mit Gewissensqualen heimzusuchen.

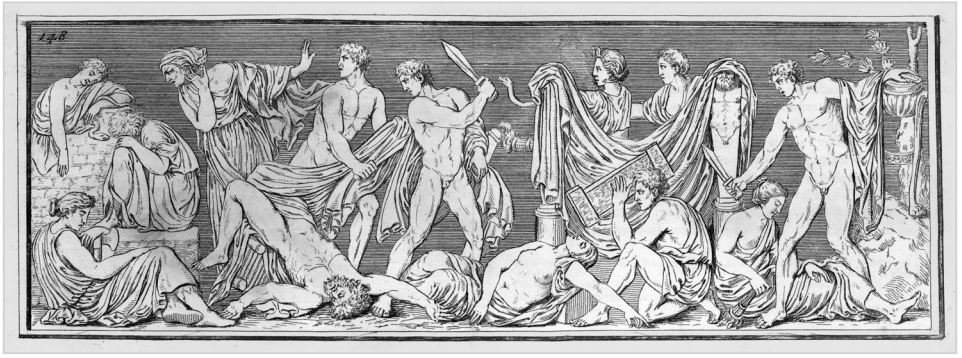
Wie auf den ersten Blick erkennbar, ist der Kupferstich im damals dominierenden und ohnehin stark von der Antike inspirierten klassizistischen Idiom gehalten; doch geht aus den Erläuterungen zu den Kupferstichen in Band 2 („Explication des figures") hervor, dass Monnet hier

6 Ausführlich zur Editionsgeschichte des *Théatre des Grecs* siehe Senarclens.

7 Die Illustrationen wurden erneut verwendet in der Ausgabe Paris 1820-1825.



Kat.-Nr. 2.1



Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, Band 2, Abb. 148

nicht nur in antikisierendem Stil gearbeitet hat, sondern dass der „Hauptgegenstand“ dieses Bildes („le principal sujet de cette figure“, S. VII) unmittelbar einem antiken Relief entnommen ist. Verfügbar war dieses Relief über seine Reproduktion in *Monumenti antichi inediti*, veröffentlicht 1767 in Rom von dem Archäologen und Kunsthistoriker Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), der maßgeblichen Anteil hatte am großen Einfluss der Antike auf Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts (Abb. S. 25 rechts).[8]

Die neuere Forschung deutet die zentrale Szene dieses Reliefs als die Tötung der Klytemnästra und des Aigisthos durch Orestes, der damit Rache nimmt für die Ermordung seines Vaters Agamemnon. Winckelmann allerdings glaubte hier noch die Ermordung des Agamemnon sowie der nach Mykene verbrachten trojanischen Seherin Kassandra zu erkennen, woraus sich dann die Verwendung des Reliefs für Monnets Bilderfindung erklärt. Vergleicht man die Reproduktion des Reliefs bei Winckelmann mit dem Kupferstich, so lässt sich die etwas vage Angabe der „Explication“ dahingehend präzisieren, dass Monnet die Pose des kopfüber zu Boden gestürzten Mannes in der linken Bildhälfte für Agamemnon und die des Mannes rechts neben ihm für Aigisthos übernommen hat; außerdem entlehnt er das die beiden verbindende Motiv der Stoffbahn, die sich um das rechte Bein des Gestürzten windet und die sein Nebenmann nach rechts hin ausbreitet. Bei Agamemnon ändert Monnet die Vorlage nur leicht ab und legt wie diese den Schwerpunkt auf die Darstellung eines edlen nackten Körpers und nicht eines Gewaltopfers. (Erst bei näherem Hinsehen entdeckt man die Stichwunden in Agamemnons Oberkörper und das Blut auf der unteren Treppenstufe.) Im Falle des Aigisthos hat er allerdings den auf dem Relief nackten und unbewaffneten Mann in eine bekleidete, einen Dolch schwingende Figur verwandelt, variiert daneben (da die rechte Hand nun den Dolch handhaben muss) die Art und Weise, wie die Figur mit dem Tuch umgeht, und intensiviert durch die Neigung des Kopfes nach unten die Interaktion mit dem Gestürzten. Was Klytemnästra angeht, so lassen sich kaum Gemeinsamkeiten mit der entsprechenden weiblichen Figur des Reliefs ausmachen. Monnets Furien schließlich sind nicht nur völlig unabhängig vom Relief gestaltet, sondern entfernen sich mit ihrem hochbarocken Pathos und den gebauschten Textilien generell von der antikisierenden Bildsprache.

Enthielten die Bände 1 und 2 insgesamt vier von Monnet, Marillier und Marchand konzipierte Kupferstiche (Frontispiz und drei Textillustrationen) mit Darstellungen, in denen antike Anregungen im Rahmen eigenständiger Bilderfindungen verarbeitet werden, so ändert sich die Illustrationsstrategie in den Bänden 3-12: Geboten werden nun durchweg mehr oder weniger stark variierte Reproduktionen antiker Kunstwerke, wobei auch diese Reproduktionen auf Abbildungen in anderen Veröffentlichungen basieren. In erster Linie sind dies wieder die *Monumenti* Winckelmanns; daneben, im Zusammenhang mit den Komödien des Aristophanes, Francesco Ficoronis *Dissertatio de larvis scenicis* (Ausgabe Rom 1750). Man könnte zunächst mutmaßen, dass diese Illustrationsstrategie aus Kostengründen attraktiv war, da nun niemand mehr mit der Anfertigung von Vorzeichnungen beauftragt werden musste und der Kupferstecher sofort nach bereits existierenden Kupferstichen arbeiten konnte. Doch wurden auch für diese Stiche des *Théatre*, wie die Signaturen belegen, neue Vorzeichnungen angefertigt; und ein Stich wie der hier als Beispiel für diesen Illustrationstyp gezeigte (Kat.-Nr. 2.2) verwendet, wie sich erweisen wird, die Reproduktion eines Reliefs in den *Monumenti* (Abb. S. 27 rechts)[9] derart kreativ, dass eine solche neue Vorzeichnung auch erforderlich war.

Illustriert wird in Kat.-Nr. 2.2 der *Orestes* des Euripides. In dieser Tragödie, deren Handlung wenige Tage nach dem Mord des Orestes an seiner Mutter Klytemnästra einsetzt, sieht sich der zeitweise vom Wahnsinn befallene Protagonist aufgrund seiner Tat dem Zorn seiner Landsleute ausgesetzt und erfährt in dieser Situation Hilfe durch seinen Freund Pylades. Laut der „Explication des figures“ bezieht sich der Kupferstich auf die Passage, in der Pylades dem Orestes rät, den erzürnten Mykenern gegenüberzutreten, seine Position darzulegen und würdevoll zu sterben, falls sie ihn zum Tode verurteilen sollten. Im Anschluss bietet sich Pylades an, den durch die Geisteskrankheit geschwächten Orestes zu dieser schicksalsschweren Begegnung zu tragen. („Laisse reposer sur moi ce corps abattu par la maladie, car je traversai la ville en te portant.“ S. 99)

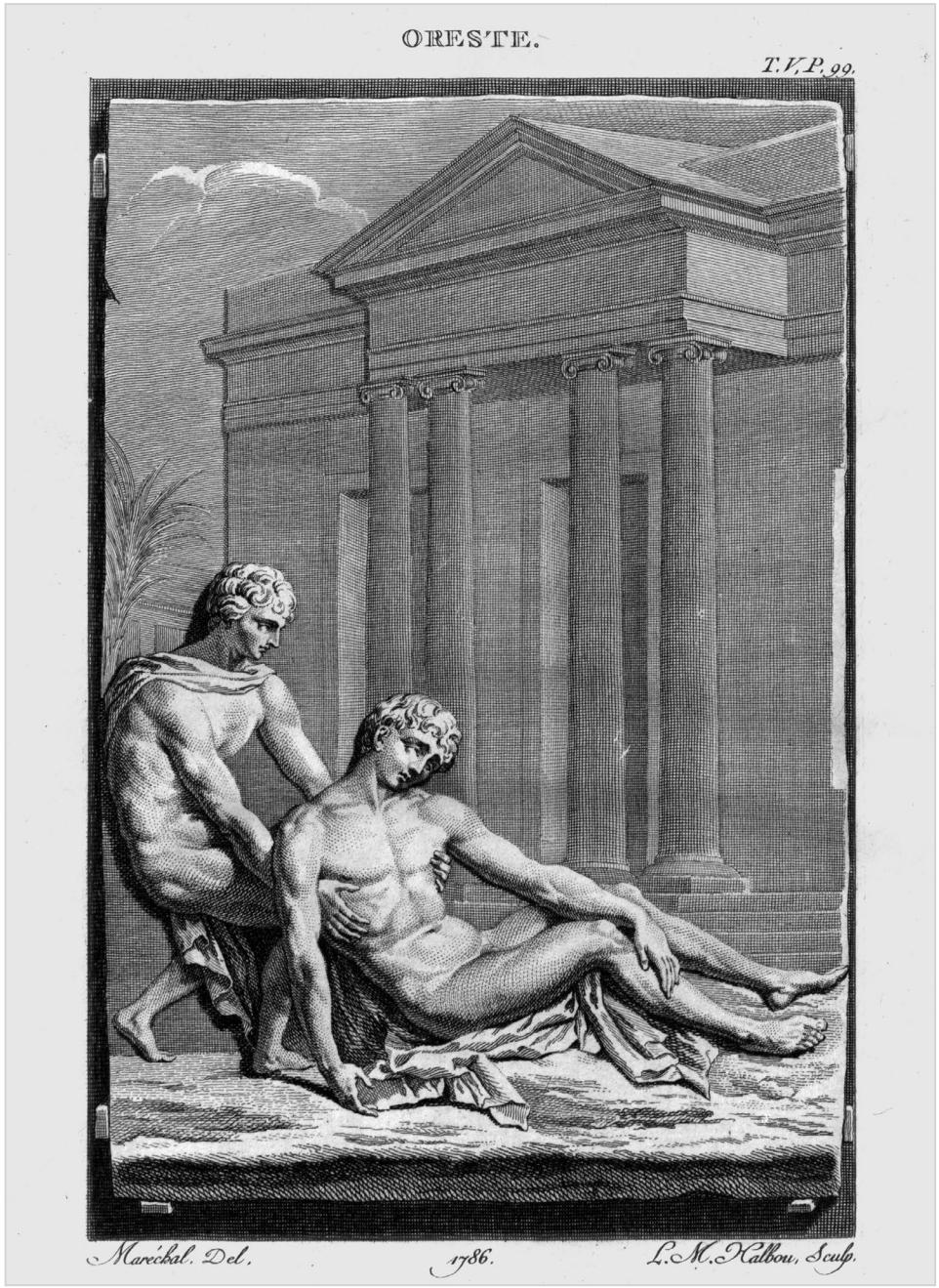
Die „Explication“ räumt allerdings ein, dass der Bildhauer des Reliefs zwar zweifellos Orestes und Pylades habe darstellen wollen, aber möglicherweise in einer anderen Situation als der zunächst vorgeschlagenen: Vielleicht solle, wie dies auch Winckelmann im Begleittext der *Monumenti* vermutet, der von Furien verfolgte Orestes in einer der Lethargien gezeigt werden, in die er nach seinen Wutanfällen verfiel; vielleicht wache Orestes hier auch im Beisein des Pylades am Scheiterhaufen seiner Mutter (wie es Orestes in der Tragödie des Euripides gegenüber Menelaos erwähnt); schließlich sei auch denkbar, dass sich das Relief auf die *Iphigenie auf Tauris* des Euripides beziehe, in der Orestes und Pylades ins Taurerland aufbrechen, um die Statue der Artemis nach Athen zu bringen und auf diese Weise Orestes von seiner Krankheit zu heilen. All dies sind Spekulationen, die sich daraus ergeben, dass keine neue Bilderfindung speziell für die Illustration der Tragödie in Auftrag gegeben wurde, sondern dass für diesen Zweck ein genuin antikes Artefakt verwendet wurde, das man zwar thematisch dem Geschehen der Tragödie bzw. dessen Umfeld zuordnete, dessen präzise Deutung aber Schwierigkeiten bereitete. Die moderne Forschung geht davon aus, dass hier nicht Orest und Pylades dargestellt sind, sondern zwei anonyme athenische Krieger, einer davon verwundet.[10]

Jedenfalls, so die „Explication“, sei der „Charakter“ dieses Reliefs so anrührend und entspreche so genau dem Charakter der Tragödie des Euripides, dass man der Meinung war, man dürfe bei der Wiedergabe dieses „schönen Kunstdenkmals“ nichts verändern („qu’on n’a pas

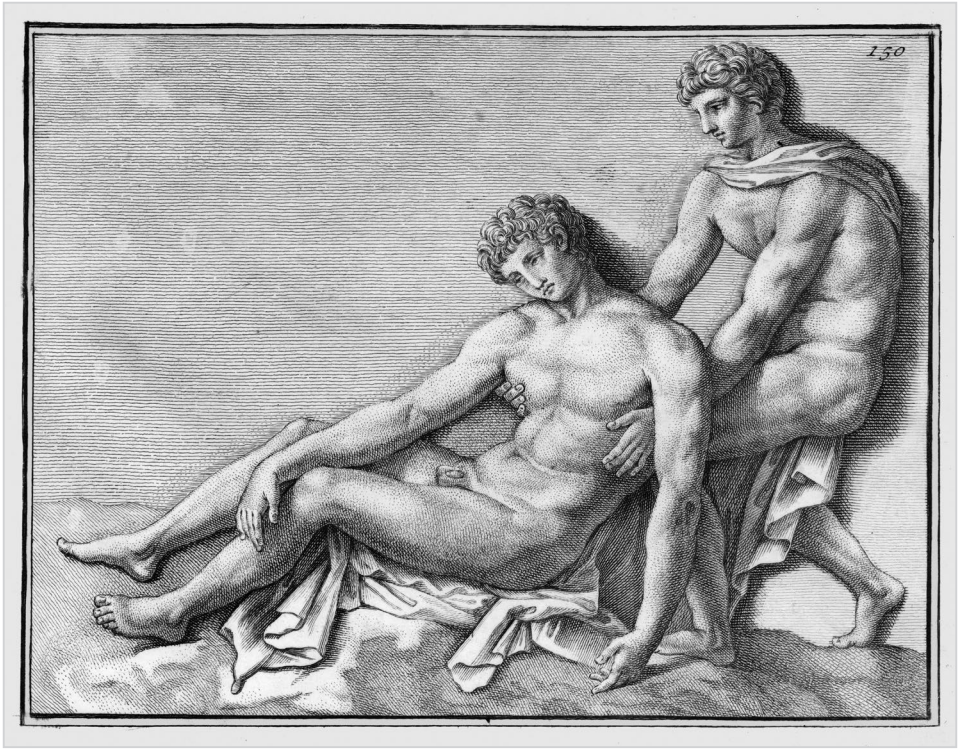
8 *Monumenti* Band 2, Abb. 148 und S. 193-197 (Parte seconda, Capitolo XXVII, „La morte d’Agamennone“); heutiger Aufbewahrungsort des Reliefs: Rom, Vatikanische Museen, Inv. 2513 (Winckelmann 2014, S. 560).

9 *Monumenti* Band 2, Abb. 150 und S. 202 f. (Parte seconda, Capitolo XXXI, „Oreste smanioso“; dort bezeichnet als „bassorilievo, sebben mutilato, del museo del sig. Marchese Rondinini“); heute Rom, Vatikanische Museen, Museo Gregoriano, Inv. 10461 (Winckelmann 2014, S. 575). Abb. bei Sinn, Tafel 22.

10 Winckelmann 2014, S. 575.



Kat.-Nr. 2.2



Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, Band 2, Abb. 150

cru devoir rien changer à ce beau monument“); man habe „lediglich“ („seulement“) den königlichen Palast von Argos hinzugefügt, um den Schauplatz des Geschehens anzudeuten (o. S.; Blatt vor A1). Das „lediglich“ erscheint freilich insofern als Untertreibung, als die Ergänzung des in leichter Schrägsicht wiedergegebenen Tempels im Hintergrund sowie weitere szenische Details wie das Gewächs links außen und die angedeuteten Wolken links oben das Erscheinungsbild des Kunstwerks entscheidend verändern und eine Umwandlung des Querformats in ein Hochformat nach sich ziehen. Man könnte immerhin argumentieren, dass die beiden unterschiedlichen Darstellungsmodi - starkes Hell-Dunkel und ausgeprägte Plastizität bei den durch das Relief vorgegebenen Elementen, insbesondere den Figuren; flache Kulissenhaftigkeit und schwach differenziertes Einheitsgrau im Hintergrund - bis zu einem gewissen Grad dafür sorgen, dass wahrnehmungstechnisch das von dem Kupferstich in den *Monumenti* Übernommene und das im *Théâtre* neu Hinzugefügte getrennt bleiben.

Das „lediglich“ ist daneben deswegen unangebracht, weil der Kupferstich im *Théatre* die Vorlage aus den *Monumenti* in einem weiteren Punkt entscheidend abwandelt. In den *Monumenti* wird das Relief von zwei parallelen Rahmenlinien begrenzt, eine stark reduzierte und vereinfachte Wiedergabe des Profilrahmens, der das originale Relief einfasst. Der Kupferstich im *Théatre* hingegen zeigt innerhalb eines rechteckigen, vom Zeichner bzw. Kupferstecher definierten Bildfeldes das Relief ohne einen solchen Rahmen mit leicht unregelmäßigen und mehrfach geschädigten Rändern, bei denen es sich um eine freie Erfindung des Vorlagenzeichners Maréchal handelt. Die Illusion der Gegenständlichkeit des Reliefs wird dadurch gesteigert, dass es mit Halterungen an einer Wand befestigt ist, die sich mit dem, was von ihr sichtbar ist, als dunkler Rahmen um das Relief legt und dafür sorgt, dass es sich besonders effektvoll vom hellen Papiergrund abhebt. Als dokumentarische Reproduktion des Reliefs ist der Stich im *Théatre* also wesentlich problematischer als seine Vorlage in den *Monumenti*; was die überzeugende Wiedergabe plastischer Valeurs zur Erzeugung des Eindrucks von Reliefhaftigkeit und darüber hinaus die technische Finesse insgesamt angeht, ist er der Vorlage allerdings weit überlegen.

Kat.-Nr. 3

Terenz (Publius Terentius Afer):
Les comédies de Térence avec la traduction et les remarques de Madame Dacier. Nouvelle édition, corrigée d'un nombre considérable de fautes
A Amsterdam; et se trouve à Paris, chez J. Barbou, 1768 (3 Bände)
02/II.5.8.480

Illustration zu *Andria*, 1. Akt, 1. Szene (Band 1, bei S. 18; 78 x 119 mm)
Bernard Picart (1673 Paris - 1733 Amsterdam) bzw. Werkstatt
bez.: *B. P. scul. direx.*

Der europaweite Ruhm von Anne Dacier (1645 Grandchamp - 1720 Paris) beruhte vor allem auf ihren französischen Prosaübersetzungen der Epen Homers (*L'Iliade*, 1711; *L'Odyssée*, 1716). Mehrfach befasste sie sich aber auch mit antiken Komödien; und nachdem sie drei Stücke von Plautus und zwei Stücke von Aristophanes übersetzt hatte, machte sie sich an eine französische Fassung aller sechs Komödien des Terenz (um 185/195 v. Chr. Karthago - 159 v. Chr.), des neben Plautus bedeutendsten römischen Verfassers von Komödien. U. a. unter Nutzung der lateinischen Terenz-Ausgabe ihres Vaters Tanneguy Le Fèvre entstanden so die erstmals 1688 veröffentlichten drei Bände *Les comédies de Térence, traduites en françois, avec des remarques, par Madame D[acier].*[11]

Im Vorwort berichtet Dacier, wie sie während der Arbeit an dieser Ausgabe von Melchisédech Thévenot, dem damaligen Gehilfen des königlichen Bibliothekars, dazu eingeladen wurde, in der Bibliothek mittelalterliche Terenz-Handschriften einzusehen. Zwar musste sie sich mit ihrer altphilologischen Expertise keineswegs hinter ihren männlichen Kollegen verstecken und leistete weitaus Bedeutenderes als ihr ebenfalls als Philologe tätiger Ehemann André Dacier, doch zeigt ihre Reaktion auf dieses Angebot ihre Befangenheit im Rollenstereotyp der bei aller Bildung intellektuell grundsätzlich nicht an den Mann heranreichenden Frau: „Ich empfand großen Widerwillen", so das Vorwort, „mich dorthin [in die Bibliothek] zu begeben; es schien mir, dass die Handschriften so hoch über eine Person meines Geschlechts erhaben waren, dass ich mir die Vorrechte von Gelehrten angemaßt hätte, hätte ich auch nur daran gedacht, Einsicht in sie zu nehmen." („J'avois beaucoup de repugnance à en venir là; il me sembloit que les Manuscrits estoient si fort au-dessus d'une personne de mon sexe, qu c'étoit usurper les droits des Savans que d'avoir seulement la pensée de les consulter." S. XXVIII)[12]

Schließlich führte sie kurz vor Abschluss ihrer Arbeit die Neugier doch in die Bibliothek, wo die Handschriften sie dann in mehrfacher Hinsicht „bezauberten" („j'y ai trouvé des choses dont je suis charmée", S. XVIII), u. a. wegen der Illustrationen, die sie in zwei von ihnen vorfand. Es handelte sich bei letzteren mit Sicherheit um die Handschrift Latin 7899 (Reims, Mitte oder zweite Hälfte 9. Jahrhundert) und daneben wahrscheinlich um die Handschrift Latin 7900 (Corbie, zweites Drittel 9. Jahrhundert) der Bibliothèque nationale de France; zwei Handschriften aus einer Gruppe von insgesamt vier, die vermutlich alle von einem kurz nach 400 entstandenen Prototyp abhängen, in dem den Komödien erstmals Bilder hinzugefügt wurden.[13] Dacier schätzte diese Bilder weniger in ästhetischer Hinsicht, sondern eher als wertvolle Quellen, um Detailfragen der Aufführungspraxis, der Ausstattung (z. B. Kostüme) und Textinterpretation zu klären. So schreibt sie etwa:

> Die Bilder zu Beginn jeder Szene sind nicht mit großem Feingefühl gezeichnet; aber Gestik und Gebaren entsprechen auf vollkommene Weise den Leidenschaften und Regungen, die der Dichter seine Personen zum Ausdruck bringen lassen wollte; und ich zweifle nicht, dass die Schauspieler in den Tagen des Terenz dieselben Gesten machten, wie sie auf diesen Bildern dargestellt sind.
>
> Les figures qui sont au commencement de chaque Scène ne sont pas fort délicatement dessinées; mais leur geste & leur attitude répondent parfaitement aux passions & aux mouvemens que le Poète a voulu donner à ses personnages; & je ne doute pas que du tems de Terence les Comédiens ne fissent les mêmes gestes qui sont représentés par ces figures. (S. XXVIII)

Für ihre eigene Terenz-Ausgabe ließ Dacier eine der Illustrationen der Handschrift Latin 7899, welche die in der Komödie *Andria* getragenen Masken der Schauspieler zeigt, in den Kupferstich umsetzen; der 1717 in Rotterdam erschienenen zweisprachigen Neuausgabe ihrer Übersetzung sind dann auf ihre Initiative hin 57 unter der Leitung von Bernard Picart angefertigte Kupferstiche beigegeben, die auf den Zeichnungen dieser Handschrift basieren.[14] Die Kupferstiche Picarts fanden im Verlauf der nächsten Jahrzehnte in mehreren weiteren Ausgaben Verwendung, so auch in der hier vorliegenden Pariser Ausgabe von 1768, aus der eine Illustration zu *Andria* abgebildet ist. Ein Vergleich mit dem entsprechenden Kupferstich der Ausgabe von 1717 zeigt, dass 1768 einige Feinheiten der Linienführung verloren sind, was auf Abnutzung und anschließende Überarbeitung der originalen Druckplatte zurückzuführen sein dürfte.

Andria (*Das Mädchen von Andros*), die früheste der bekannten Komödien des Terenz, adaptiert wie seine anderen Komödien griechische Vorlagen und kombiniert in diesem Fall Elemente aus zwei Komödien des Menander. In der das Stück eröffnenden Szene, auf die sich der

11 Itti, S. 165-178.

12 Das Vorwort wird durchgehend zitiert nach der Ausgabe Amsterdam 1768 (Kat.-Nr. 3).

13 Keefe; *Trésors carolingiens,* S. 180 f.

14 Vorwort, S. XL: „J'ai fait graver toutes les figures de ce Manuscrit & les Planches de ces masques." Itti, S. 174.



Kat.-Nr. 3



Bibliothèque nationale de France, Latin 7899, fol. 6r

abgebildete Kupferstich bezieht, kehrt Simo (links) mit dem Freigelassenen Sosia (mitte) und Sklaven (rechts) vom Markt zurück, wo Einkäufe im Zusammenhang mit der bevorstehenden Hochzeit von Simos Sohn getätigt wurden. Weil Simo noch etwas mit Sosia besprechen will, fordert er mit den ersten Worten des Stückes die anderen auf, die Besorgungen ins Haus zu bringen („Vos istae intro auferte“ - „Tragt das einmal ins Haus“, S. 18) und schickt ein „abite“ („So geht!“) hinterher. In Einklang mit der Darstellung auf dem Kupferstich merkt Aelius Donatus (um 320 - um 380) in seinem Terenz-Kommentar an, dass in diesem „abite“ eine gewisse Ungehaltenheit Simos zum Ausdruck kommt, weil die Sklaven sich nur zögerlich zurückziehen, mit weiterhin auf ihren Herrn gerichtetem Blick.[15]

Für Dacier ist die Abbildung in der mittelalterlichen Handschrift willkommene Schützenhilfe, um der Annahme eines anderen, von ihr nicht namentlich genannten Terenz-Kommentators entgegenzutreten, derzufolge es sich bei den von Simo und seinen Bediensteten auf dem Markt erstandenen Waren (im Text nur durch das unspezifische „istae“ - „das da“ bezeichnet) um Hausrat handele. Das Bild, so Dacier, zeige unmissverständlich, dass es in der ersten Szene des Stückes um Lebensmittel und küchentechnische Fragen gehe:

> Man sieht zwei Sklaven in das Haus des Simo eintreten, von denen einer eine Flasche[16] und der andere Fische trägt;[17] und man sieht Sosia, der zu Simo tritt und in seiner Hand einen großen Löffel hält: was sehr deutlich anzeigt, dass er von Küchendingen spricht, wenn er sagt „ut curentur rectè haec“ [„dass das alles gut zubereitet wird“].
>
> On voit entrer dans la maison de Simon deux esclaves, dont l’un porte une bouteille, & l’autre des poissons; & l’on voit Sosie qui s’approche de Simon, & qui tient dans sa main une grande cuillère: ce qui marque très bien que quand il dit, *ut curentur rectè haec*, il parle en termes de cuisine. (S. XXX)

Was Sosia angeht, sind mehrere moderne Terenz-Forscher sogar der Ansicht, dass er den Beruf eines Kochs ausübt; Knorr sieht in ihm z. B. einen „der professionellen Köche, die man auf dem Markt für besondere Gelegenheiten engagieren kann“ und vermutet in den beiden Sklaven seine Gehilfen, so dass Terenz ihm zufolge sein Stück mit dem „theatralischen Spektakel“ einer „Kochparade“ beginnt.[18]

Da Dacier die Federzeichnungen der Handschrift als Quellenmaterial für die Terenz-Philologie betrachtete und sie in diesem Sinne auch für ihre eigenen Schlussfolgerungen nutzte, wäre es, zumindest unter modernen editorischen Gesichtspunkten, nahe liegend gewesen, mit den Kupferstichen das Ziel einer möglichst getreuen, faksimileartigen Reproduktion zu verbinden. Zu solcher strengen Ausrichtung an der Vorlage sah man sich im 18. Jahrhundert allerdings noch nicht genötigt; und auch Dacier selbst schienen solche Maßstäbe offenbar nicht erforderlich, schreibt sie doch im Vorwort, sie selbst habe die Anfertigung der Kupferstiche veranlasst, woraus man auf ihren Segen für das Resultat schließen darf. („J’ai fait graver toutes les figures de ce Manuscrit.“ S. XXIX)

Jedenfalls zeigt bei einem Vergleich der Zeichnungen in der Handschrift mit den Kupferstichen bereits ein erster flüchtiger Blick, dass die Kupferstiche zwar deutlich historisierenden Charakter aufweisen, dass aber keineswegs Kopien im strengen Sinn vorliegen. So übernimmt der hier abgebildete Kupferstich zu *Andria* etwa im Wesentlichen Anordnung, Haltung und Gestik der Figuren aus der Vorlage (fol. 6^{r}, Abb. S. 30), doch modifiziert er sowohl Anatomie als auch Textilien in Richtung auf ein realistischeres Erscheinungsbild. Besonders auffällig ist dies etwa bei den Händen, bei denen der Kupferstich die gummiartige Konsistenz und die überlängten Finger der Vorlage weitgehend tilgte, oder bei den Physiognomien, die auf der Vorlage die Personen eindeutig als Maskenträger erkennen lassen, während auf dem Kupferstich nur noch die (allerdings deutlich reduzierten) Mundöffnungen der ansonsten natürlich wirkenden Gesichtszüge etwas Maskenhaftes haben. Des Weiteren ist die friesartige Reihung der Figuren innerhalb einer Bildebene mit minimaler Überschneidung der beiden Sklaven rechts, wie sie in der Zeichnung gegeben ist, auf dem Kupferstich zu einer etwas räumlicheren Struktur abgewandelt, indem die beiden Sklaven rechts klar hinter Sosia platziert sind und es zu einer stärkeren Überschneidung zwischen Sosia und dem linken Sklaven kommt. Verloren gegangen ist dabei leider das Standmotiv des linken Sklaven mit überkreuzten Unterschenkeln, das seine Säumigkeit bei der Befolgung der Befehle Simos besonders anschaulich zum Ausdruck bringt.

Verräumlicht wird die Zeichnung bei der Überführung in den Kupferstich in erster Linie natürlich dadurch, dass ihr minimaler situativer Kontext, die Bodenlinie und die gewissermaßen als Abbreviatur eines Hauses dienende, aus drei Stäben gebildete Türöffnung rechts, ersetzt wird durch eine die Gesamtwirkung des Bildes wesentlich mitbestimmende Häuserflucht. Diese entfremdet den Kupferstich stilistisch seiner Vorlage besonders nachhaltig und macht außerdem aus dem zwischen die Textblöcke gezwängten Figurenensemble der Handschrift ein vollständiges Bild, das konsequenterweise dann auch mit einem Rahmen umgeben wird. Eine Interaktion zwischen architektonischem Raum und Figuren findet auf dem Kupferstich nur ansatzweise statt, indem der Sklave mit den Fischen eben dabei ist, ähnlich wie auf der Zeichnung, durch die Türöffnung das Haus zu betreten, doch ist die Kulissenhaftigkeit dieser mit ihrer strengen perspektivischen Konstruktion an antike Szenographie anklingenden Architektur möglicherweise beabsichtigt und soll das Dargestellte als Bühnenaufführung kennzeichnen. Während Figurengestaltung und perspektivischer Raum des Kupferstichs die Zeichnung in Richtung Realismus weiterentwickeln, ist ein auf der Zeichnung zumindest rudimentär vorhandenes Gestaltungsmittel realistischer Darstellung, nämlich die Andeutung von Plastizität durch Hell-Dunkel-Schattierungen, auf dem ausschließlich linear arbeitenden Kupferstich verschwunden.

---

15 Donatus 1966, Band 1, S. 49: „deinde quasi respicientes increpat dicendo ‚abite‘ … ABITE concitatius legendum est, quia respectantes properat.“

16 In einer Anmerkung zum Text (S. 19) präzisiert Dacier „eine grosse Flasche Wein“ („une grosse bouteille de vin“).

17 Zu dem Gegenstand, den dieser Mann über der linken Schulter trägt, äußert sich Dacier leider nicht. Auch Knorr identifiziert ihn nicht in seiner ausführlichen Besprechung der Szene.

18 Knorr, S. 435 bzw. 437 ff.

Kat.-Nr. 4

Athenaios von Naukratis:
Banquet des savans … traduit, tant sur les textes imprimés, que sur plusieurs manuscrits, par M. Lefebvre de Villebrune
A Paris, chez Lamy … de l'imprimerie de Monsieur, 1789-1791 (5 Bände)
02/II.4.4.83

Illustration 16 in Band 5 (1791, bei S. 124; 99 x 139 mm)
Louis-Joseph Masquelier (1741 Cysoing - 1811 Paris) nach einer Vorlage von Jean-Jacques-François Le Barbier (Le B. l'aîné; 1738 Rouen - 1826 Paris)
bez.: *Le Barbier inv.*; *Masquelier sc.*

Die Aufzeichnung der anlässlich gemeinsamen Essens oder Trinkens geführten Gespräche hatte sich in der Antike zu einer eigenen Literaturgattung entwickelt. Athenaios, der im letzten Drittel des 2. Jahrhunderts n. Chr. in der im Nildelta gelegenen Handelsstadt Naukratis lebte, stellte sich in diese u. a. von Platon, Xenophon und Plutarch gepflegte Tradition, indem im *Gastmahl der Gelehrten (Deipnosophistai)* ein Berichterstatter seinem Freund Timokrates in Briefen mitteilt, worüber sich er und seine Tischgenossen bei einem Mahl im Hause des römischen Beamten Publius Livius Larensis unterhalten hatten. Bei der Schilderung dieses sich über mehrere Tage hinziehenden fiktiven Gastmahls entfaltet sich ein Panorama „des gesamten kulturellen Lebens und der Entwicklung antiker Gesellschaftsformen im griechisch-alexandrinischen Raum innerhalb von eintausend Jahren".[19] Des Weiteren werden ausgiebig Poesie und Prosa aus den Schriften von Hunderten von Autoren zitiert, die teilweise nur durch die Überlieferung bei Athenaios bekannt sind. So kommt dem *Gastmahl* des Athenaios, obwohl es nicht einmal vollständig erhalten ist, ein hoher kultur- und literaturgeschichtlicher Quellenwert zu, während seine Qualitäten als literarisches Kunstwerk eher gering veranschlagt werden.

Die erste vollständige französische Übersetzung des *Gastmahls* durch den Arzt und Philologen Jean-Baptiste Lefebvre de Villebrune (1732 Senlis - 1809 Angoulême) erschien unter dem Titel *Banquet des savans* in fünf Bänden in den Jahren 1789-1791, verlegt von dem Pariser Buchhändler Pierre-Michel Lamy und gedruckt in der Imprimerie de Monsieur[20], die damals von Pierre-François Didot (Didot le jeune) geleitet wurde, dem Angehörigen einer bedeutenden französischen Druckerdynastie. Da sich das *Banquet* der gelehrten Welt also in politisch höchst unruhiger Zeit präsentierte, ist es unschwer nachvollziehbar, dass der Übersetzer im Nachwort des letzten Bandes sein Erstaunen darüber bekundet, dass es ihm gelungen sei, allen Turbulenzen der Zeit zum Trotz („au milieu des troubles qui nous ont agités depuis trois ans"), sein Werk zu vollenden, und ihn die „stürmischen Zeiten" („ces temps orageux") letztlich nur daran gehindert hatten, den textkritischen Apparat und die Erläuterungen im angestrebten Umfang auszuführen (Band 5, S. 473). Was das weitere Schicksal des Übersetzers angeht, so lavierte er mit einem gewissen Geschick durch die Wechselfälle der Revolutionsjahre, konnte sich als Direktor der Bibliothèque nationale allerdings nur von 1793-1795 behaupten.

Zusätzlich zu den Textbänden befindet sich in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek eine Mappe, die 34 Blätter mit 42 Illustrationen (*planches*) enthält, die zu Band 1 und 5 der Übersetzung gehören; zu beiden Illustrationsserien liegen außerdem mehrseitige Erläuterungen vor („Explication des estampes"). Weder werden diese Illustrationen in dem das Werk ankündigenden und zur Subskription aufrufenden *prospectus* erwähnt (dem Oettingen-Wallersteinschen Exemplar beigebunden), noch an irgendeiner Stelle in den Textbänden (z. B. auf den Titelseiten). Dies lässt vermuten, dass sie nicht zusammen mit dem Text ausgeliefert wurden und erst auf einer später einsetzenden verlegerischen Initiative beruhen. Als weitere Hinweise hierauf könnte man werten, dass die Blätter in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek separiert und nicht dem Text beigebunden sind[21] und dass die Mappe außerdem ein als Eröffnung des Gesamtwerkes gedachtes Titelblatt mit Vignette enthält, das 1792 datiert ist, also in ein Jahr, in dem der Textdruck (vermutlich) bereits abgeschlossen war. Allzu weite Verbreitung fanden diese Illustrationen wohl nicht: In Deutschland konnten sie, obwohl das *Banquet des savans* mehrfach vorhanden ist, über elektronische Verbundkataloge außer im Exemplar der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek nur in dem der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen nachgewiesen werden.[22]

Offen bleiben muss vorläufig auch, warum nur zu Band 1 und 5 des *Banquet* Illustrationen veröffentlicht wurden. Die bibliographische Beschreibung des *Banquet* bei Monglond legt jedenfalls nahe, dass Illustrationen zu den Bänden 2-4 nie erschienen sind und dass der fragmentarische Zustand der Serien in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek und in Göttingen nicht etwa auf einer abgebrochenen Subskription oder späteren Verlusten beruht.[23] In Anbetracht der gesellschaftlichen Umwälzungen während der Erscheinungsjahre des *Banquet*, unter denen bereits die philologische Feinarbeit der Textedition zu leiden hatte, wäre es nicht weiter verwunderlich, wenn sich das Unternehmen einer Gesamtbebilderung des *Banquet* letztlich nicht hätte durchführen lassen.

---

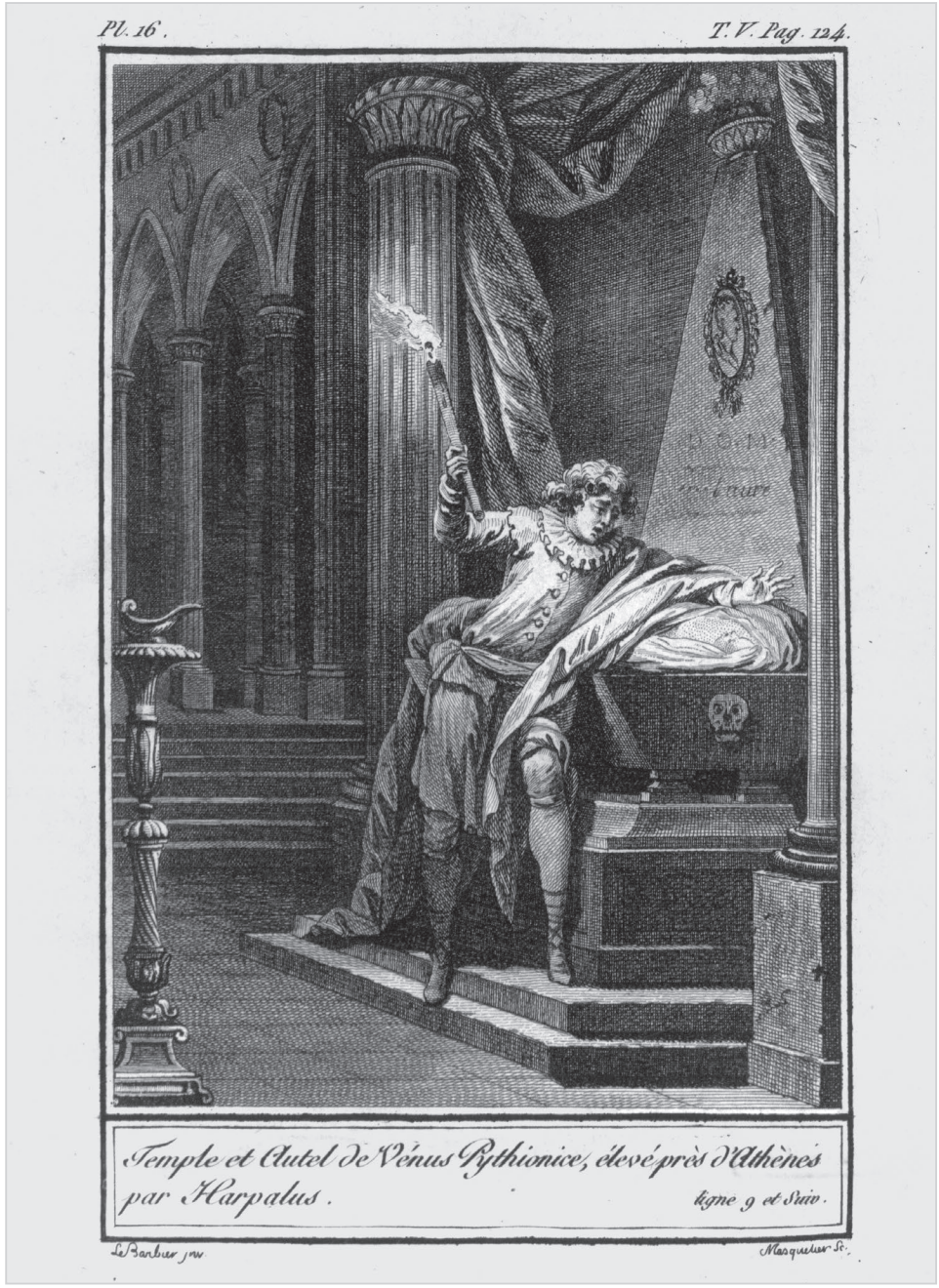
19 Athenaios 1998 ff. (Buch I-VI, 1. Teil: Buch I-III, 1998; *Bibliothek der griechischen Literatur* 47, S. XI).

20 ‚Monsieur' war der Titel für den ältesten Bruder des Königs, unter dessen Patronat die Druckerei stand. In den fraglichen Jahren war dies der älteste Bruder Ludwigs XVI., Louis-Stanislas-Xavier Graf von Provence (1755-1824). Er trat zeitweise als Sympathisant der Revolution auf, floh allerdings 1791 ins Ausland. Nach der Restauration regierte er von 1814-1824 als Ludwig XVIII.

21 Die Bände sind jetzt modern gebunden, was auf frühere Interimseinbände schließen lässt. Die Bindeeinheiten, die jeden Band in zwei bzw. drei Teilbände zerlegen, dürften den Lieferungen entsprechen, in denen das Werk veröffentlicht wurde.

22 Nicht enthalten sind die Illustrationen in den Exemplaren folgender Bibliotheken: Staatsbibliothek Bamberg; Staatsbibliothek zu Berlin; Universität Bonn, Institut für Archäologie und Kulturanthropologie, Bibliothek der Klassischen Archäologie; Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden; Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main; Universitätsbibliothek Leipzig; Bayerische Staatsbibliothek München; Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar (derzeit einsehbar nur Band 1). Die Erhebung beruht auf Auskünften der jeweiligen Bibliothek bzw. Einsicht in online verfügbare Digitalisate.

23 Monglond, Sp. 398: „Les tomes II, III et IV ne contiennent aucune figure."



Kat.-Nr. 4

Der abgebildete Kupferstich gehört zu einem Abschnitt in Buch 13, der vom skandalösen Betragen des Makedonen Harpalos berichtet, des Jugendfreundes, späteren Weggefährten und zeitweiligen Schatzmeisters Alexanders des Großen: Der Hetäre Pythionike, die, so Athenaios, „für ein geringes Entgelt allen, die Lust hatten, zur Verfügung stand", ließ er nach ihrem Tod zwei prächtige, gewaltige Summen verschlingende Grabmäler errichten, eines in Babylon und eines in der Nähe von Athen, „das gleich neben der Straße errichtet ist und an Größe von keinem anderen auch nur annähernd erreicht wird". Außerdem verstieg er sich dazu, „ein Heiligtum und einen heiligen Bezirk zu schaffen und den Tempel und den Altar mit der Bezeichnung ‚Pythionike Aphrodite' zu versehen." [24]

Während es aus dem Text des Athenaios nicht ganz klar hervorgeht, ob das Heiligtum der Pythionike mit einem ihrer Grabmäler zu identifizieren ist, nimmt der Kupferstich eine solche Gleichsetzung vor: Zum einen bezeichnet die Bildunterschrift die Darstellung als „Tempel und Altar der Venus Pythionike, errichtet von Harpalos in der Nähe von Athen", zum anderen hat der Altar des Kupferstichs ganz eindeutig das Erscheinungsbild eines Grabmals. Schwer vorstellbar als Dekor eines Venusaltars ist dabei der groteske Totenkopf am Sarkophag; merkwürdig auch, dass der Altar der Venus ganz offenbar nicht an zentraler Stelle in ihrem Tempel platziert ist, sondern in einer Nische oder einem Seitenraum. Schließlich würde man erwarten, dass ein Künstler des 18. Jahrhunderts für ein Geschehen des 4. Jahrhunderts einen durchweg antikisierenden Darstellungsmodus wählt, und ist deswegen sowohl wegen der Spitzbogen der Hintergrundarchitektur befremdet als auch wegen des geknöpften Obergewandes mit Halskrause des Trauernden, bei dem es sich, obwohl dazu keine Angaben gemacht werden, um Harpalos handeln muss.

Zu erklären ist dieses unbefriedigende Verhältnis zwischen der Textpassage bei Athenaios und der ihr zugeordneten Illustration damit, dass letztere ursprünglich für einen ganz anderen Text angefertigt wurde: für das Gedicht „Regrets de Pétrarque" („Trauer des Petrarca"), enthalten in einer 1773 erschienenen Sammlung *Choix de chansons* (*Ausgewählte Lieder*). Der Komponist, Musikschriftsteller und hier auch als Verleger agierende Jean-Benjamin de Laborde (1734-1794) hatte in diesem bibliophil ausgestatteten Buch, in dem auch der Text radiert wurde, Lieder mit Harfenbegleitung zusammengestellt, die er auf eigene Texte und auf die Texte mehrerer anderer, heute weitgehend vergessener Autoren geschrieben hatte.[25]

Dargestellt ist auf dem Kupferstich also eigentlich der italienische Humanist und Dichter Francesco Petrarca (1304-1374) in seiner Trauer um Laura, jene historisch schwer fassbare Frau, der er angeblich am Karfreitag des Jahres 1327 erstmals in einer Kirche in Avignon begegnete, und die dann bis zu ihrem nach seinen Angaben 1348 erfolgten Tod als ferne, für ihn unerreichbare Idealgestalt der Zielpunkt eines Liebeswerbens ohne Hoffnung auf Erfüllung

24 Übersetzung: Athenaios 1998 ff. (Buch XI-XV, 1. Teil: Buch XI-XIII, 2000; *Bibliothek der griechischen Literatur* 53, S. 226 f). Der Abschnitt zu Harpalos und Pythionike in der Übersetzung Villebrunes in Band 5, S. 122 ff.

25 „Regrets de Pétrarque", Band 3, S. 112-114.

wurde. Seinen künstlerischen Niederschlag fand das im Hinblick auf seinen biographisch-faktischen Gehalt schwer einschätzbare Geschehen in zahlreichen Gedichten Petrarcas, die sowohl die lebende als auch die verstorbene Laura verherrlichen und die wirkungsgeschichtlich insofern von eminenter Bedeutung sind, als ihre inhaltlichen und stilistischen Besonderheiten in der Folgezeit von zahlreichen Autoren aufgegriffen wurden und sich auf diese Weise der Petrarkismus als charakteristische Form der Liebesdichtung herausbildete.

Auch wenn der Kupferstich als Illustration einer bescheidenen Spätblüte des Petrarkismus wie „Regrets de Pétrarque" an Plausibilität gewinnt, besteht doch eine gewisse Diskrepanz zwischen Text und Bild. Im Gedicht begibt sich der abgesehen von der ersten Strophe als lyrisches Ich fungierende Petrarca, „geführt vom trüben Schein einer Fackel" („Guidé par la lueur d'un lugubre flambeau"), zu der toten Laura. Wie mehrere Formulierungen nahe legen, ist sie in einer Gruft aufgebahrt („au fond de son tombeau"; „[les] échos des rochers"); genauer: sie liegt dort in Leichentücher eingehüllt in einem Sarg („Dans un triste cerceuil, de linceuls entourée"). Das Antlitz der Verstorbenen ist für Petrarca sichtbar, denn er meditiert darüber, wie ihre geschlossenen Augen nun nicht mehr das Tageslicht wahrnehmen können („Ses beaux yeux sont fermés à la clarté du jour"), und er beschreibt, wie er ihren leblosen Mund mit Küssen bedeckt. („Je couvre de baisers sa bouche inanimée.")

Das räumliche Ambiente des Kupferstichs hingegen suggeriert keine Gruft, sondern die Kapelle einer Kirche, deren Hauptschiff links im Hintergrund erkennbar ist; in dieser Kapelle wurde auch bereits als endgültige Ruhestätte für die Verstorbene ein Grabmonument errichtet, auf dessen obeliskartigem Wandaufbau schwach der Schriftzug „Laure" erkennbar ist.[26] Auf den ersten Blick würde man vermuten, dass Laura bereits im Sarkophag dieses Monuments ruht; bei näherem Hinsehen zeichnen sich allerdings in dem gebauschten Stoff auf dem Sarkophag Gesichtszüge ab, so dass der Leichnam Lauras, in Tücher gehüllt, wohl doch noch auf dem Sarkophag liegt. Dass sich eine vornehme Dame wie Laura ihr Grabmonument bereits zu Lebzeiten errichten lässt, ist immerhin denkbar; aus künstlerischer Sicht problematischer ist es, dass der Kopf Lauras aufgrund seiner unnatürlich geringen Größe und der nur äußerst schwach geätzten Linien überhaupt nicht ins Auge fällt, fast den Charakter eines Vexierbildes hat, und die im Gedicht thematisierte Interaktion zwischen Petrarca und der Toten so nur halbherzig und wenig sinnfällig zur Anschauung gebracht wird.

Das an diesem Kupferstich zu beobachtende Illustrationsprinzip einer Sekundärnutzung ist im *Banquet des savans* keineswegs eine Ausnahme, sondern vielmehr die Regel.[27] Bei Durchsicht der weiteren Illustrationen zu den Bänden 1 und 5 stellt man zunächst fest, dass aus Labordes *Choix de chansons* insgesamt 25 Kupferstiche nach Vorlagen verschiedener Künstler (neben Le Barbier sind dies Moreau, Le Bouteux und Saint-Quentin) übernommen wurden.

Bei der Anpassung an den neuen Kontext wurde nur ein Minimalaufwand getrieben, indem die als Bildunterschrift verwendeten Verszitate durch auf Athenaios verweisende Angaben zum Bildinhalt ersetzt wurden; selbst eine so einfache Modifikation wie die Tilgung des im neuen Kontext unpassenden Schriftzugs „Laure" auf dem Grabmonument des Petrarca-Stiches unterblieb. Wie dieser fügen sich auch fast alle anderen Kupferstiche aus den *Chansons* nur widerstrebend in den neuen Kontext und erscheinen wenig plausibel als Illustrationen der Passagen des *Banquet*, die als Bezugspunkte angegeben werden. Lediglich der Kupferstich zum Lied „Le juge intègre" (*Chansons* Band 2, S. 106-108), auf dem sich Orpheus auf dem Rückweg aus der Unterwelt zu Eurydike umwendet, macht hier eine gewisse Ausnahme, da der Orpheus-Mythos auch bei Athenaios kurz angesprochen wird. Im Falle der Zweitverwendung des Petrarca-Stiches kommt es neben den erläuterten Bild-Text-Diskrepanzen außerdem zu der je nach Blickwinkel ironischen oder schlicht grotesken Konstellation, dass eine Darstellung zu der hochgradig vergeistigten und die Geliebte verklärenden Beziehung zwischen Petrarca und Laura nun umgemünzt wird auf die Liebe zu einer Hetäre.

Etwas ungezwungener in den neuen antiken Kontext integrierbar waren die Kupferstiche aus zwei weiteren Werken, die der Verleger Lamy gewissermaßen als Steinbrüche für die Illustration des *Banquet* nutzte: Labordes mehrbändiges musiktheoretisches Werk *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780) enthält auch Tafeln zur antiken Musikkultur; die französische Übersetzung einer ursprünglich auf Griechisch verfassten Satire des Kaisers Julian Apostata,[28] *Les césars de l'empereur Julien* (Amsterdam: L'Honoré, 1728) zeigt auf dem Frontispiz immerhin ein antikes Gastmahl (wenn auch nicht das von Athenaios geschilderte) und ist im kritischen Apparat mit zahlreichen in den Text eingestreuten kleinen Kupferstichen angereichert, die vor allem antike Münzen abbilden. Dass dem Verleger Lamy die Tafeln aus den *Choix de chansons* und dem *Essai* zur Verfügung standen, ist letztlich auf Labordes übersteigerte verlegerische Ambitionen zurückzuführen: 1777 begann er mit der Veröffentlichung eines großzügig konzipierten Werkes zur Landeskunde der Schweiz und Italiens,[29] das auf sechs Foliobände mit ca. 1200 Tafeln angelegt war und 1780 auf Frankreich ausgedehnt wurde. Als Laborde und die an seinen ehrgeizigen Projekten Beteiligten in ernsthafte finanzielle Schwierigkeiten gerieten, erwarb der auf derartige Aufkäufe spezialisierte Buchhändler Lamy 1781 die Druckplatten zu dem landeskundlichen Werk, zu den *Chansons* und zum *Essai*.[30] Auf welchem Weg die Druckplatten zu *Les césars* aus dem offenbar bis 1748 bestehenden Amsterdamer Verlag von François L'Honoré[31] zu Lamy gelangten, wäre noch zu klären.

Interessant wäre auch eine Antwort auf die Frage, wie die Zeitgenossen Lamys die Illustrationsstrategie des *Banquet* beurteilten oder inwieweit sie sich dessen überhaupt bewusst waren,

26 Zu erkennen ist außerdem das Akronym DOM („Deo optimo maximo" - „Dem gnädigsten und erhabensten Gott"); hier vielleicht auch zu verstehen als Abkürzung für lat. *domina* ‚Herrin'.

27 Ausführlich hierzu Stoll 2007 und 2010.

28 Flavius Claudius Iulianus (reg. 361-363); aufgrund seiner Abkehr vom Christentum mit dem Beinamen Apostata (Abtrünniger) belegt.

29 *Tableaux topographiques, pittoresques, physiques, historiques, moraux, politiques et littéraires de la Suisse et d'Italie.*

30 Griffiths 2004, S. 92 ff.

31 Mellot/Queval, S. 326, Nr. 2895.

dass hier gewissermaßen Recycling betrieben wurde. Denn Lamy verwischt zwar nicht systematisch alle Spuren seiner Quellen (die Namen der Künstler finden sich z. B. sowohl auf den Tafeln selbst als auch in der „Explication"), andererseits kann man sich des Eindrucks eines gezielten Täuschungsmanövers schwer entziehen, wenn etwa in der „Explication" zu der in den *Chansons* noch Petrarca am Grabe Lauras darstellenden Illustration behauptet wird, sie zeige das Innere eines Tempels, den Harpalos für Pythionike habe errichten lassen, wenn also die Formulierung - wie sie es auch an mehreren anderen Stellen tut - suggeriert, die Illustration sei ganz gezielt für das *Banquet* angefertigt worden.

Aber konnte Lamy ernsthaft damit rechnen, bildungsbürgerliche, gelehrte oder bibliophile Kreise, die als Abnehmer des *Banquet* in Frage kamen, auf diese Weise zu täuschen? Mussten die potenziellen Kunden nicht allein aufgrund der stilistischen Divergenzen und des Zusammenwirkens zeitgenössischer Künstler mit dem längst verstorbenen Picart, der die Kupferstiche zu *Les césars* angefertigt hatte, an einer ursprünglichen Bestimmung der Illustrationen für das *Banquet* zweifeln? Musste ein Verleger nicht davon ausgehen, dass einem Teil des Kundenkreises die als Quellen verwendeten Publikationen aus eigener Anschauung bekannt waren, zumindest die in den 1770er Jahren erschienenen Bücher; durfte er wirklich hoffen, die teilweise mangelhafte Abstimmung der Bilder auf den Text würde nicht weiter auffallen? Haben das Missfallen der Kunden an solchen verlegerischen Praktiken und ein daraus resultierender mangelnder Absatz der Illustrationen möglicherweise damit etwas zu tun, dass die Bücher 2-4 des *Banquet* nicht bebildert wurden? Weitere Untersuchungen zu den Mechanismen des französischen Buch- und Graphikmarktes des 18. Jahrhunderts werden derartige Fragen vielleicht einmal beantworten.

Kat.-Nr. 5

Longos:
Les amours pastorales de Daphnis et Chloé, escrites en grec par Longus, & translatées en françois par Jacques Amyot
A Bouillon, de l'imprimerie de la Société typographique, 1776[32]
02/II.4.8.277

Illustration 15 zu Buch 2 (bei S. 83; 107 x 84 mm)
Géraud (Gérard) Vidal (1742 Toulouse - 1801 Paris) bzw. Werkstatt nach einer Vorlage von Philippe II., Herzog von Orléans (1674 Saint-Cloud - 1723 Versailles)
bez.: *Philippus inv. et pinxit*; *Vidal Direxit*

Der wohl im 2. oder 3. Jahrhundert entstandene Roman *Poimenika kata Daphnin kai Chloēn* (*Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe*) des ansonsten unbekannten Autors Longos erzählt, wie die beiden auf der Insel Lesbos von Hirten großgezogenen Findelkinder Daphnis und Chloe ihre Zuneigung zueinander entdecken und wie ihre Liebe nach manchen emotionalen Wirren und abenteuerlichen Verwicklungen Erfüllung im Bund der Ehe findet. Nicht unerheblich zum glücklichen Ausgang trägt bei, dass schließlich auch die vornehme Abstammung der beiden ans Tageslicht kommt.

Erstmals gedruckt wurde der Roman 1559 in der französischen Übersetzung von Jacques Amyot (1513-1593),[33] der damals Hauslehrer der Söhne König Heinrichs II. war und im selben Jahr auch seine Übersetzung von Plutarchs Parallelbiographien berühmter Griechen und Römer veröffentlichte. Amyots *Les amours pastorales de Daphnis et de Chloé* erlebte nicht nur in den Folgejahren mehrere Neuauflagen, sondern setzte auch eine erstaunliche Rezeptionsgeschichte in Gang: Bis zum Ende des Jahrhunderts hatten Ausgaben in mehreren Sprachen den Stoff über weitere Teile Europas verbreitet und war auch der altgriechische Text über eine 1598 in Florenz erschienene Ausgabe zugänglich. Auch die Buchillustration des Werkes nimmt ihren Ausgang von Frankreich, wo der 1626 in Paris von Toussaint Du Bray verlegten, relativ freien Übertragung des Textes durch Pierre Marcassus qualitätvolle Kupferstiche von Crispin de Passe d. J. beigegeben wurden.

Was die Beiträge Frankreichs im 18. Jahrhundert zur Illustration des Romans angeht, so beteiligten sich vor allem im letzten Jahrhundertviertel namhafte Künstler daran (Monsiau, Binet, Le Barbier, Prud'hon); doch die hier in erster Linie interessierende Illustrationsserie des frühen 18. Jahrhunderts ist mit einem in anderer Hinsicht distinguierten Namen verbunden: nämlich dem Philippes II., Herzog von Orléans, Sohn eines Bruders Ludwigs XIV. und der Elisabeth Charlotte, Prinzessin von der Pfalz (Liselotte von der Pfalz). Der in den Jahren 1715-1723 für den noch unmündigen Ludwig XV. die Regentschaft ausübende Philippe war musisch vielfältig begabt, beherrschte mehrere Instrumente, komponierte (erhalten ist die Oper *Penthée*) und malte.[34] U. a. schuf er für ein Zimmer seiner Gattin in Schloss Bagnolet eine nicht erhaltene Serie kleinformatiger Gemälde mit Szenen aus *Daphnis und Chloe*, die später von Benoît I Audran d. Ä. gestochen wurden.

Die exakte Chronologie dieser Bilder und ihrer Derivate ist nicht in allen Punkten klar. Der Vermerk „Philip[p]us inv. et pinxit 1714" auf den Kupferstichen Audrans datiert die Bilder des Regenten ins Jahr 1714; Barber nennt 1714 auch als Jahreszahl auf einer Titelseite für die 28 Kupferstiche Audrans, meldet aber Zweifel an der Zuverlässigkeit dieser Datierung an.[35] 1717 spielt eine überarbeitete Pariser Ausgabe der Übersetzung Amyots (Impressum „Chez les Héritiers de Cramoisy") ohne präzise Namensnennung in einem einleitenden Widmungstext auf die Bilder des Regenten an und betont gleichzeitig, man habe für die Illustration der vorliegenden Ausgabe diese Bilder bewusst nicht genutzt: Mit der Liebesgeschichte von Daphnis und Chloe, so dieser Text, habe sich in Mußestunden auch die Hand einer Person befasst, deren Namen zu nennen der Respekt verbiete; und aus eben diesem Respekt heraus habe man auch für die vorliegende Ausgabe keine Kupferstiche nach diesen Bildern anfertigen lassen. („Une Histoire amoureuse dont le sujet a occupé dans des momens de délassement une main comme celle que le Respect m'empêche de designer"; dazu als Anmerkung: „C'est par le même motif que l'on n'a pas fait graver les Estampes de cette Edition, d'après les Peintures que l'on désigne ici." Bl 3[r])

Enthalten sind die Kupferstiche Audrans in einer 1718 ohne Nennung von Verlag (Jacques Quillau? Antoine-Urbain I Coustelier?) und Verlagsort erschienenen Ausgabe, von der angeblich nur 250 Exemplare gedruckt wurden, die Philippe in erster Linie für die Verteilung in seinem Freundeskreis genutzt haben soll.[36] Die Serie nach den Gemälden ist hier ergänzt durch ein Titelkupfer Audrans nach einer Vorlage von Antoine Coypel, der seit 1714 an der Spitze der Académie royale de peinture et de sculpture stand, der außerdem 1716, also unter der Regentschaft Philippes, zum *premier peintre du roi* ernannt wurde und von dem sich Philippe auch in der Malkunst unterweisen ließ. In einem Brief vom 6. Juni 1719 berichtet Philippes Mutter dann, dessen Gattin habe seine Gemälde „so artig gefunden, daß sie es in groß hat abcopiren lassen, und artige Tapezereien de haute lisse [am Hochwebstuhl gefertigte Tapisserien] davon machen lassen, und welche ich noch artiger finde als die Kupferstiche."[37]

---

32 Zu Verlag und Verlagsort siehe Kat.-Nr. 46.

33 Die Angaben zur Rezeptionsgeschichte im Folgenden stützen sich im Wesentlichen auf Barber.

34 Petitfils, S. 68 ff.

35 Barber, S. 31.

36 Barber, S. 36.

37 Zitiert nach Orléans 1789, S. 192 f. (Brief vom 6. Juni 1719). Die Originale der an Wilhelmine Charlotte von Ansbach gerichteten Briefe sind verschollen. Siehe das Nachwort von Maria Moog-Grünewald in der Ausgabe der *Anekdoten* Hildesheim [u. a.] 2006.

Umstritten ist, ob der Amateur Philippe bei der Ausführung der Gemälde professionelle Hilfestellung in Anspruch nahm oder ob er, wie seine Mutter behauptet, ganz eigenständig arbeitete. Diese hatte ihm bereits 1700 großes bildkünstlerisches Talent bescheinigt:

> Mein sohn hatt so ein starck genie vor alles was zur mahlerey gehört, daß er zum desein [Zeichnung] nie keine hülff nimbt, reist [zeichnet] alles nach der natur und lebendigen figuren ab; Copel [Coypel], so sein meister geweßen, sagt, daß alle mahler sich frewen sollen, daß mein sohn ein großer herr seye, denn were er ein gemeiner kerl, würde er sie alle übertreffen; er kan alles reißen, was ihm im kopff kompt, hatt die idéen starck undt stelt die posturen leicht, so schwer sie auch sein mögen.[38]

1719 teilt Elisabeth Charlotte dann mit, ihr Sohn habe „alle Kupferstiche von Daphnis und Chloe gemahlt, ausser das erste Blatt“ (d. h. die Vorlagen für alle Kupferstiche außer dem Titelkupfer); sie fügt hinzu, dass auch die Vorzeichnung für die Gemälde, also die Bilderfindung, von ihm herrühre, denn er habe „alles aus seinem Kopf gerissen [gezeichnet] und gemahlt“.[39] Inwieweit diese Äußerungen auf mütterlicher Parteinahme basieren, inwieweit vielleicht doch Philippes Lehrer Antoine Coypel an der Entstehung der Gemäldeserie beteiligt war[40] und wie genau eine Aussage von Antoine Coypels Sohn Charles zu werten ist, er habe fünf Gemälde nach Zeichnungen Philippes ausgeführt:[41] Das alles sind Fragen, die nach Verlust der Gemälde nicht mehr endgültig geklärt werden können. Doch lassen die teils sehr naiven und unbeholfenen Bilderfindungen darauf schließen, dass es eher ein talentierter Amateur als ein routinierter Künstler war, der das Erscheinungsbild der Serie im Wesentlichen prägte.[42]

In Anbetracht des erotischen Potenzials des Textes und des Rufes äußerster moralischer Laxheit oder sogar Lasterhaftigkeit, den sich der Regent erworben hatte, mag es überraschen, dass die Bilder keineswegs sonderlich freizügig und gewagt ausgefallen sind; als *risqué* könnte man höchstens die vermutlich nach einer Zeichnung von seiner Hand nachträglich (1728) durch den Comte de Caylus angefertigte Radierung bezeichnen,[43] die den Schluss des Romans illustriert und unter dem Titel „Les petits pieds“(„Die kleinen Füße“) bekannt ist: Von den beiden Protagonisten des Romans sind hier nur die Füße zu sehen, allerdings so positioniert, dass dem Betrachter keine Zweifel bleiben, womit die nunmehr vereinten Liebenden beschäftigt sind.

Die Kupferstiche Audrans bzw. Kopien nach ihnen fanden in mehreren weiteren Ausgaben mit unterschiedlich hohen bibliophilen Ansprüchen Verwendung. Sehr aufwändig unter Beteiligung von Charles-Nicolas Cochin und Charles-Dominique-Joseph Eisen gestaltet sind etwa eine griechisch-lateinische Ausgabe des Jahres 1754[44] sowie eine französische Ausgabe des Jahres 1757,[45] in denen die vermutlich von Antoine Coypels Sohn Charles-Antoine aufgestochenen Platten mit ornamentalen Rahmen versehen und neu angefertigte Vignetten in den Text eingestreut sind; zusätzliche illustrative Elemente, die in ihrer Eleganz die ursprünglichen Bilderfindungen des Regenten an künstlerischer Qualität um einiges übertreffen, allerdings auch die stilistische Einheitlichkeit des Buchschmucks beeinträchtigen. Vergleichsweise schlicht wirkt demgegenüber die in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek vorhandene, 1776 in Bouillon von der Société Typographique verlegte Ausgabe (Kat.-Nr. 5), deren Nachstiche, wie unterhalb der Bilder vermerkt ist, unter der Leitung von Géraud (Gérard) Vidal ausgeführt wurden („Vidal direxit“).

Die hier abgebildete Illustration aus dieser Ausgabe gehört zu Buch 2 des Romans. Als die Methymnäer nach einem Überfall auf die Insel Lesbos, bei dem sie Chloe in ihre Gewalt brachten, wieder Richtung Heimat segeln, gönnt der Anführer Brixia den vom Feldzug ermüdeten Kriegern eine Rast in einer Bucht. Dort werden sie freilich bald durch seltsame Erscheinungen und Geräusche beunruhigt: Plötzlich scheint die ganze Küste in Feuer zu stehen und wird der Lärm heranrückender feindlicher Truppen vernehmbar („il leur fut soudainement advis que toute la terre devinst en feu, & entendirent de loing tel que seroit le flot d’une grosse armée de mer qui fust venuë contre eulx“, S. 80); Delphine springen um die Schiffe herum und schlagen mit ihren Schwänzen gegen die Planken, dass es in den Fugen kracht („les daulphins saultantz tout au tour de leurs vaisseaux & les battantz de leurs queuës en descousoyent les jointures“, S. 81); von einem Felsen herab ertönt furchterregender, kriegerischer Trompetenklang („& entendoit-on le son d’un trompe … mais ce son n’estoit point plaisant à ouyr …[et] effroyoit ceux qui l’entendoyent ne plus ne moins que le son d’une trompette de guerre“, S. 81).

Als Urheber all dieser Schrecknisse gibt sich Brixia gegenüber schließlich der Hirtengott Pan zu erkennen, dessen Zorn durch den Feldzug der Methymnäer gegen die Hirten von Lesbos erweckt wurde und insbesondere dadurch, dass von dem ihm geheiligten Ort ein Mädchen entführt wurde, „das der Liebesgott für ein einzigartiges Geschick auserwählt hatte“ („une jeune fille, de laquelle Amour veult faire une histoire singuliere“, S. 82 f.). Falls Chloe und die den Hirten von Lesbos geraubten Herden nicht umgehend zurückgebracht würden, so verheißt Pan, würden die Methymnäer, vom Trompetenklang verfolgt, ihren Tod in den Tiefen des Meeres finden. („[Vous] n’eschapperez jamais le son de la trompe … car je vous feray tous abysmer au fond de la mer & manger aux poissons.“ S. 83) Diese Drohung zeigt unmittelbare Wirkung und sorgt dafür, dass sich die Methymnäer dem Diktat des Gottes beugen.

---

38 Zitiert nach Orléans 1891, Band 1, S. 400 (Brief vom 6. Mai 1700).

39 Zitiert nach Orléans 1789, S. 192 (Brief vom 23. Juni 1719).

40 Garnier-Pelle, S. 38; Portalis 1877, S. 475 f.

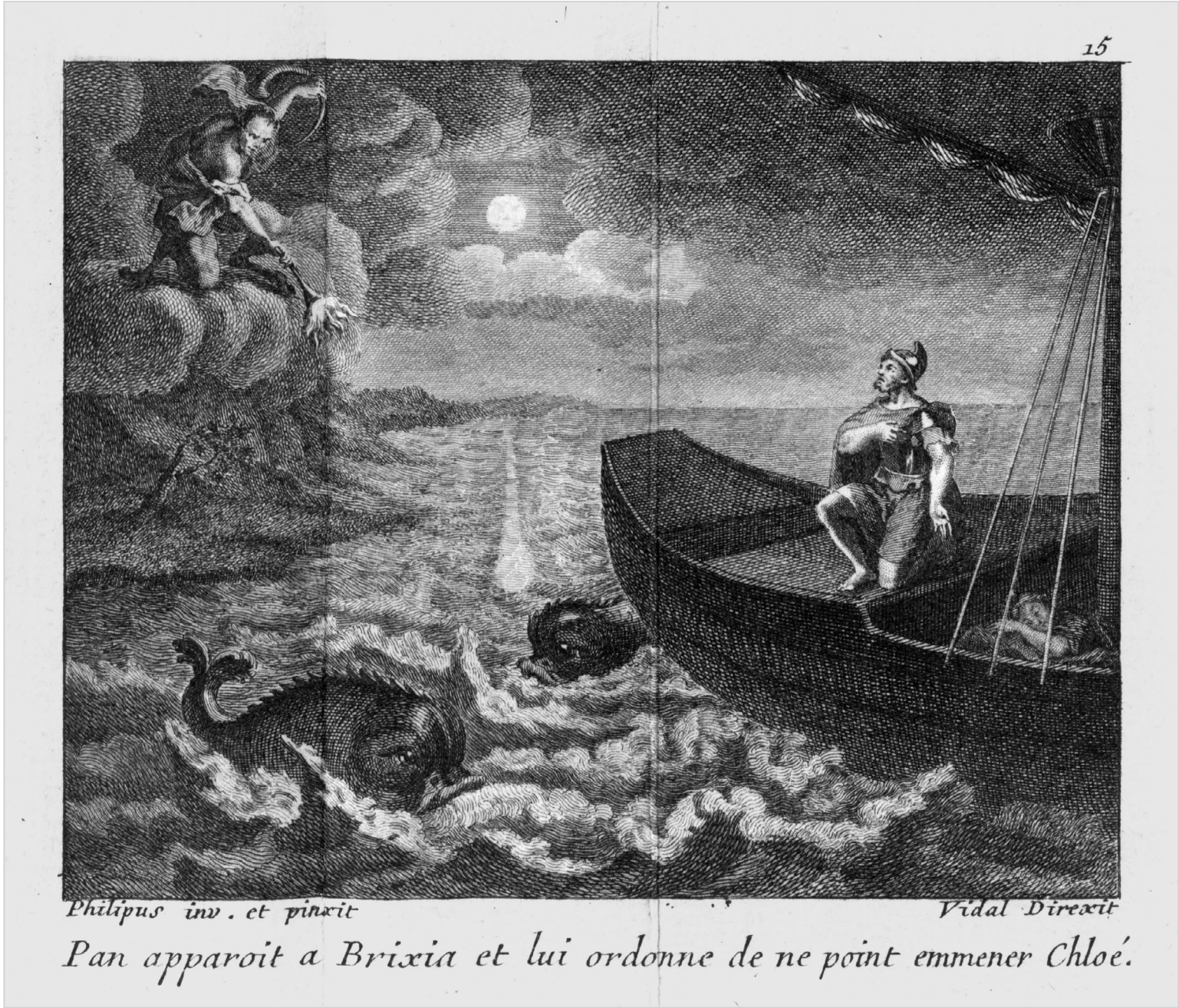
41 Lefrançois, S. 145, Kat.-Nr. P. 2-6.

42 So z. B. Portalis 1877, S. 476: „[Les compositions] sont trop simples et trop naïves, et quelquefois même trop maladroites, pour ne pas être plutôt l’œuvre d’un amateur que d’un artiste de profession.“

43 Portalis 1877, S. 477, berichtet von einem Exemplar des Buches aus dem Besitz des Sekretärs des Regenten, dem sowohl die dem Regenten zugeschriebene Vorzeichnung beigelegt war als auch eine über das Ätzstadium nicht hinausgediehene Druckgraphik danach mit der Beschriftung: „Seine königliche Hoheit wollte die Ausführung dieses Kupferstichs nicht erlauben.“ („S. A. R. non voulut pas permettre que l’on gravât cette estampe.“)

44 *Longi Pastoralium, de Daphnide et Chloë*, Lutetiae Parisiorum [Barber, S. 38: eher Den Haag] 1754.

45 *Les amours pastorales de Daphnis et de Chloé par Longus*, Paris 1757.


15
Philipus inv. et pinxit
Vidal Direxit
Pan apparoit a Brixia et lui ordonne de ne point emmener Chloé.

Kat.-Nr. 5

Die Illustration des Regenten zur Begegnung zwischen Brixia und dem Hirtengott setzt die einzelnen Elemente der Bilderzählung - das Schiff mit dem Anführer Brixia, den bocksbeinigen Pan, die Delphine - in spannungslosem Nebeneinander auf die Fläche und vermittelt wenig davon, wie Pan hier Furcht und Schrecken verbreitet. Dies liegt zum einen daran, dass die Einschüchterungsstrategien des Feuers und des Kriegslärms nur symbolisch vergegenwärtigt werden (das gekrümmte Blasinstrument und die Fackel in den Händen des Pan) und die von Pan gesandten angriffslustigen Delphine zwar prominent, aber doch nicht sonderlich bedrohlich in Erscheinung treten, auch wenn die Schaumkronen vermutlich andeuten sollen, wie die Tiere das Meer in Wallung versetzen. Zum anderen liegt es an dem figurinenhaften, etwa gleich groß wie Brixia dargestellten Pan, dessen durchaus bedrohliches Gestikulieren mit ausgestreckten Armen bei diesen Größenverhältnissen keinen markanten Akzent setzen kann. Bei eingehenderem Reflektieren über die Bildanlage kommt man zwar zu dem Ergebnis, dass Pan in einiger Entfernung von Brixia wesentlich tiefer im Hintergrund des Bildraumes positioniert sein muss und deshalb in der fiktiven Welt des Bildes ein Riese ist; doch vermittelt der Kupferstich dem Betrachter keinen unmittelbaren sinnlichen Eindruck von diesem riesenhaften Wuchs.

Wenn der Kupferstich durch etwas auf den ersten Blick für sich einnimmt, so ist es paradoxerweise die Atmosphäre eines märchenhaften, malerisch von Mondlicht beleuchteten Idylls, wie es der hier illustrierten Situation kaum entspricht und auch im Widerspruch steht zu der expliziten Angabe des Textes, die Begegnung zwischen Brixia und Pan habe gegen Mittag stattgefunden. Freilich hat sich die Begegnung laut Text in der Form abgespielt, dass Brixia auf göttlichen Befehl hin einschlief und ihm Pan dann im Traum erschien. („Environ mydi le capitaine, non sans expresse ordonance divine, s'endormit, & luy apparut Pan luy-mesme en dormant." S. 82) Möglicherweise sollen Mond und Dämmerlicht also dieses Traumambiente andeuten, doch könnte der schlafende Krieger rechts außen auch ein Hinweis sein, dass der Regent die Zeitangabe ‚gegen Mittag' einfach ignorierte bzw. nicht zur Kenntnis nahm und die Nacht als besten Zeitpunkt für eine Traumerscheinung erachtete.

Die Serie besteht aus Darstellungen in zwei unterschiedlichen Formaten (Breite x Höhe: ca. 6,5 x 8,5 cm; 10,5 x 8,5), die sich im Buch zumeist regelmäßig abwechseln und deren größeres Format beim Binden gefaltet werden musste. Möglicherweise haben die beiden Formate etwas mit den räumlichen Gegebenheiten des Zimmers in Schloss Bagnolet zu tun, für das der Regent die als Vorlagen dienenden Gemälde geschaffen haben soll.

Kat.-Nr. 6

Desiderius Erasmus von Rotterdam:
L'éloge de la folie, traduit du latin d'Erasme par M. Gueudeville. Nouvelle édition revûe et corrigée sur le texte de l'édition de Basle. Ornée de nouvelles figures. Avec des notes
[Paris] M. DCC LI [Jean-Augustin Grangé, Jacques-François Mérigot, Charles II Robustel, Jean-Noël Le Loup][46]
02/III.7.4.63

Kat.-Nr. 6.1
Illustration 12 vor S. 1 (70 x 115 mm)
Jacques-Jean Pasquier (1718 Paris - 1785 ebd.) nach einer Vorlage von Charles-Dominique-Joseph Eisen (1720 Valenciennes - 1778 Brüssel)
bez.: *Eisen inv.*; *J. J. Pasquier […?]*

Kat.-Nr. 6.2
Illustration 3 bei S. 44 (68 x 11 mm)
Noël Le Mire (1724 Rouen - 1801 Paris) nach einer Vorlage von Charles-Dominique-Joseph Eisen (1720 Valenciennes - 1778 Brüssel)
bez.: *C. Eisen inv.*; *N. Le Mire sculp.*; *Le Mire f.*

> Was ist zweckmäßiger, als dass die Torheit selbst ihre Verdienste hinausposaunt, so dass ihr Lob in der ganzen Welt wiederhallt? Wer könnte mich besser porträtieren als ich selbst?
>
> Quoi! De plus convenable à la Folie, que d'être la trompette de son mérite; que de faire retentir ses louanges partout? Eh! qui peut mieux me peindre, que moi? (S. 4)

Auf diese Weise ihr Eigenlob anstimmen darf die Personifikation der Torheit in der ursprünglich neulateinischen Satire *Mōrias enkōmion seu laus stulticiae* (*Lob der Torheit*), die zum größten literarischen Erfolg des Humanisten Desiderius Erasmus von Rotterdam (1469 Rotterdam - 1536 Basel) wurde. Geschrieben 1509 während eines Englandaufenthaltes im Hause des Thomas Morus und erstmals 1511 gedruckt, erlebte das Werk bereits zu Erasmus' Lebzeiten zahlreiche Auflagen und wurde in viele Sprachen übersetzt. Eine erste französische Übersetzung durch Georges de Halewyn erschien bereits 1520; besondere Popularität erlangte allerdings die freie, wortreiche, aber den Geist des Originals treffsicher wiedergebende, erstmals 1713 von Pierre van der Aa in Leiden verlegte Übersetzung des Nicolas Gueudeville (1652-1721[?]), eines aus Rouen stammenden Benediktiners, der später zum Kalvinismus übertrat und sich in den Niederlanden als Publizist und Übersetzer betätigte. Gerade weil diese Übersetzung so geschätzt werde, schreibt im Vorwort der vorliegenden französischen Ausgabe von 1751 der vermutliche Herausgeber Anne-Gabriel Meusnier de Querlon,[47] habe man trotz ihrer erheblichen Defizite von einer grundlegenden Überarbeitung abgesehen, sich auf kleinere Revisionen beschränkt und zu diesem Zweck auch die 1676 von Charles Patin herausgegebene Basler Ausgabe des lateinischen Textes herangezogen (S. X-XI).[48]

Was die Illustrationsgeschichte des *Lobs der Torheit* angeht, so entstanden die bei weitem berühmtesten Bilder bereits wenige Jahre nach der Erstveröffentlichung: Wahrscheinlich noch im Dezember 1515 reicherte der damals in Basel lebende Hans Holbein d. J. für den Schulmeister Oswald Geisshüsler ein Exemplar der 1515 bei Froben erschienenen Ausgabe mit launigen Federzeichnungen an den Seitenrändern an.[49] Diese Zeichnungen waren zunächst wohl kaum dafür vorgesehen, in Form von Holzschnitten vervielfältigt zu werden. Der Schritt von den gezeichneten Unikaten zur seriell gefertigten Buchillustration erfolgte erst 1676, als der bereits erwähnten Basler Ausgabe Kupferstiche nach Holbein beigegeben wurden, wie auch der Titelzusatz „cum ... figuris Jo. Holbenii" angibt.[50] Von da an tauchen mehr oder weniger eng der Vorlage folgende Reproduktionen nach Holbein immer wieder in *Lob der Torheit*-Drucken auf, u. a. auch in der Leidener Erstausgabe der Übersetzung von Gueudeville.

In der vorliegenden französischen Ausgabe von 1751 kündigt freilich ein Titelzusatz an, dass der Text mit „neuen Illustrationen" geziert sei („ornée de nouvelles figures") und das Vorwort begründet ausführlich, warum man sich von der Tradition der Illustration durch Holbein-Kopien distanziert habe und sich nicht dem Diktat des „antiquierten" Stils Holbeins habe unterwerfen wollen. („On n'a donc pas cru devoir s'assujettir au vieux goût d'Holben [sic]."[51] Einige von dessen Bilderfindungen seien zwar akzeptabel, die meisten aber ausgesprochen geschmacklos („d'une insipidité dégoûtante"), „bizarr" und nichtssagend wie Ornamente auf Kaminschirmen („une multitude de petits quadres qui coupent bisarrement le discours, & qui pour la plûpart ne disent rien … elles ressemblent presque toutes aux Hierogliphes de nos écrans"). Die neuen Illustrationen, dem Vorwort zufolge ansprechender und inhaltlich durchdachter als Holbeins Bilder („plus agréables & mieux raisonnées"), setzen sich zusammen aus einem Frontispiz, dreizehn über den Text verteilten Tafeln und einigen Vignetten, durchweg auf Vorlagen von Eisen basierend und von verschiedenen Künstlern in Druckgraphik umgesetzt.

Am Ende eines erklärenden Textes zu den Illustrationen („Explication des figures") räumt dessen Verfasser ein, dass es durchaus möglich sei, dass der ein oder andere Käufer des Buches in

46 Nach den Angaben im Katalog der Bibliothèque nationale de France (Notice n° : FRBNF36578138).

47 Barbier 1882, Band 2, S. 72; bei Rosenberg, S. 30, als denkbar eingestuft.

48 *Mōrias enkōmion, stultitiae laus,* Basileae: typis Genathianis; d. h. gedruckt von Johann Rudolph Genath.

49 Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv. 1662.166. *Hans Holbein d. J.*, S. 146 ff. Einige wenige Zeichnungen werden Hans' Bruder Ambrosius zugeschrieben.

50 Radierungen von Caspar Merian nach gezeichneten Kopien der Randzeichnungen von Wilhelm Stettler; siehe hierzu Tapan Bhattacharya: „Stettler, Wilhelm" in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D19138.php (letzter Abruf 18.01.2018).

51 Alle Zitate in diesem Abschnitt S. XV f.

einem der auf den Kupferstichen abgebildeten Narren sein eigenes Porträt entdecke. Sollte dies der Fall sein, möge er bei seinem Buchhändler vorstellig werden, dass dieser sich von der Ähnlichkeit überzeugen könne; je nachdem, wie ausgeprägt die Ähnlichkeit sei, erhalte der Käufer einen Teil des Kaufpreises zurückerstattet. („Ceux qui croirent se reconnoître dans quelques-uns de ces differens portraits, en se représentant aux Libraires, & en justifiant la ressemblance, auront sur le prix de chaque Exemplaire, une remise honnête & proportionnée à la conformité qui se trouvera entre la copie & l'original.")[52] ‚Porträt' ist hier freilich rein metaphorisch zu verstehen, denn Figuren mit porträthaften Zügen finden sich auf den Kupferstichen nicht.

Als weiteres illustratives Element kommen in einem Teil der Exemplare aufwändige, vorwiegend ornamentale Rahmen um Bilder und Texte hinzu, die angefertigt wurden, weil das Buch sowohl im Duodezformat, also als leicht transportables Taschenbuch, als auch im repräsentativeren, eher für die Aufstellung in der Bibliothek oder bibliophile Zwecke geeigneten Quartformat gedruckt wurde. Die Veröffentlichung in unterschiedlichen Formaten warf natürlich die Frage auf, wie in Bezug auf die sehr breiten Seitenränder in der Quartausgabe zu verfahren sei, die ja dieselben Kupferplatten wie die Duodezausgabe für die Illustrationen verwendete und für die auch der typographische Text nicht neu mit größerem Satzspiegel und eventuell größerer Schrifttype gesetzt wurde. Eine nahe liegende Antwort auf diese Frage waren zusätzliche, auf separaten Druckplatten gestochene Rahmen für die Quartausgabe. Doch während das Frontispiz der Quartausgabe stets mit einem solchen Rahmen versehen ist (signiert „Ch. Eisen inv. et fec; Gravé sous la direction de M^{r} Le Bas par P. F. Martinasie"), wurden die folgenden Seiten nicht in allen Exemplaren auf diese Weise angereichert. Mitunter wurde sowohl auf den dreizehn Kupferstichtafeln als auch auf den Textseiten ein Rahmen hinzugefügt (abweichend vom Rahmen für das Frontispiz, aber ansonsten auf allen Seiten identisch); in anderen Exemplaren, wie auch in dem der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek, fehlt eine solche durchgehende Rahmung. In diesem Fall ergeben sich dann äußerst großzügige Seitenränder; doch wirken zumindest aus heutiger Sicht die gerahmten Text- und Bildseiten eher überladen und kommen die kleinformatigen und kleinteiligen Kupferstiche rahmenlos vor dem neutralen Hintergrund des Papiers wesentlich besser zur Geltung. Gelegentlich wurden zentrale Darstellung und Rahmen auch in unterschiedlichen Farben gedruckt.[53]

Obwohl die Behauptung des Vorworts, man habe in dieser Ausgabe mit der Tradition der Kopien nach Holbein gebrochen, im Großen und Ganzen zutrifft, räumen die Erläuterungen zu den Kupferstichen ein, dass der Kupferstich bei S. 88 („La Passion de la Chasse" - „Die Jagdleidenschaft") sich an Holbein anlehnt.[54] Darüber hinaus ist es schwer vorstellbar, dass der Erasmus' Text als Ganzes vorangestellte Kupferstich (Kat.-Nr. 6.1) ganz ohne Orientierung an Holbeins den Textanfang begleitender Bilderfindung[55] entstanden ist (hier auf der Abb. auf S. 42 zu sehen in der ziemlich getreuen Reproduktion der Ausgabe Basel 1676, S. [1]), auch wenn Holbeins „antiquierter" Stil gründlich ins Idiom des 18. Jahrhunderts übersetzt ist und die dargestellten Personen, die Relevanz des Textes für die damalige Gegenwart verdeutlichend, im Kostüm dieses Jahrhunderts auftreten. Sehr ähnlich ist jedenfalls auf beiden Bildern die grundsätzliche Bilddisposition, die die zu Beginn von Erasmus' Text angegebene Kommunikationssituation wiederspiegelt, der zufolge die eine Rede haltende Torheit vor einer größeren Zuhörerschaft („devant cette nombreuse Assemblée", S. 2) auftritt: auf der einen Seite auf beiden Bildern die von einer Kanzel herab dozierende Personifikation der Torheit, bei Holbein weiblich und eine Narrenkappe tragend, bei Eisen männlich und zusätzlich mit einer schellenbehängten Halskrause, Narrenzepter und Klapper versehen; der Personifikation gegenüber jeweils eine Gruppe von Zuhörern, darunter ganz außen im Vordergrund in beiden Fällen ein auf einer sehr niedrigen Sitzgelegenheit platzierter Mann. Direkte Vorlage für Eisen könnte auch der Holbein stärker abändernde Kupferstich im Leidener Erstdruck der Gueudeville-Übersetzung von 1713 gewesen sein (bzw. ein Derivat davon), auf dem wie bei Eisen das Motiv eines sehr niedrig sitzenden Mannes mit ausgestreckten Beinen begegnet.

Erasmus' Torheit wünscht sich von ihrem Publikum, es möge ihr nicht wie einem Prediger zuhören, sondern vielmehr wie den auf öffentlichen Plätzen auftretenden Gauklern, Spaßvögeln und Marktschreiern („aux Bâteleurs, aux Farceurs & aux Charlatans dans les Places publiques", S. 3); oder die Zuhörerschaft möge sich an ihrer Rede erfreuen wie einst König Midas, ebenfalls ein Narr, am Musizieren des Pan - dies eine Anspielung auf den u. a. in Ovids *Metamorphosen* überlieferten Mythos, demzufolge Midas in einem musikalischen Wettstreit zwischen Pan und Apollo ersteren zum Sieger erklärte und dafür von letzterem mit Eselsohren gestraft wurde. Diese Anspielung mag Eisen u. a. dazu veranlasst haben, den dümmlich-verzückt grinsenden Zuhörer rechts außen mit Eselsohren auszustatten (formal ein Reflex des Zuhörers mit Narrenkappe rechts außen bei Holbein). Die Jahrmarktsatmosphäre, die sich die Torheit wünscht, fehlt freilich bei Eisen ebenso wie die Erheiterung des Publikums beim Auftritt der Torheit, von dieser mit Wohlgefallen zur Kenntnis genommen. („Vous n'avez même pû vous empécher de rire en voyant ma figure." [S. 2]) Eisen hat das Formelle der Redesituation gegenüber der Holbein-Illustration sogar gesteigert, indem seine Torheit ihre Rede aus stark erhöhter Position hält, mit einem hermelinbesetzten Doktormantel versehen ist und sich, wie die Erläuterung der Kupferstiche („Explication") zu Recht anmerkt, mit ernster Miene („sous l'air d'une personne grave") an ein andächtig oder sogar voller Bewunderung lauschendes Publikum wendet, zu dem auch ein Geistlicher gehört.

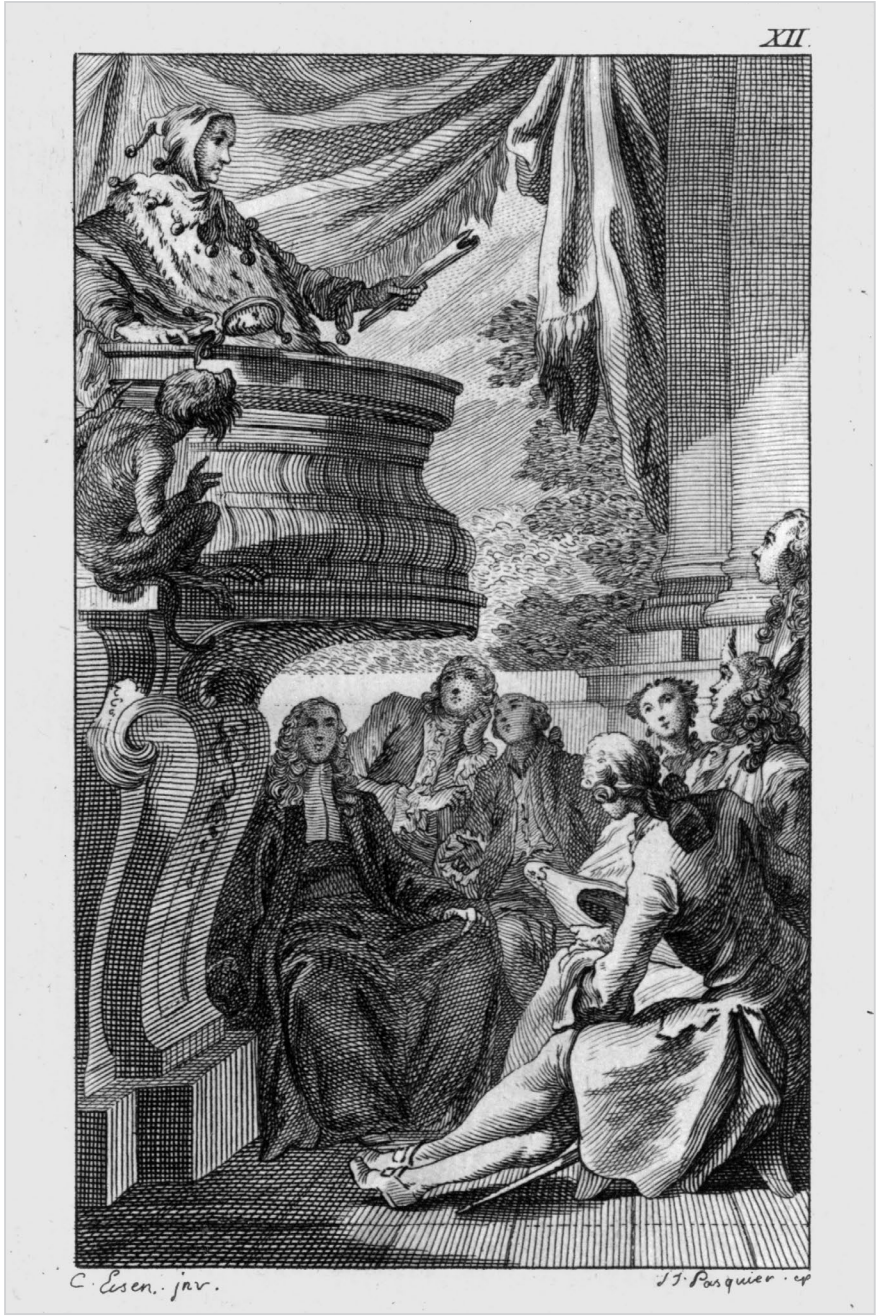
Man könnte allerdings argumentieren, dass die Darstellung der grundsätzlichen Redesituation hier durch andere Facetten von Erasmus' Text überlagert wird. So erwähnt die Torheit gleich auf den ersten Seiten einen Typus von törichtem Redner, den man sich gut von oben herab im Doktormantel dozierend vorstellen kann; nämlich Redner, die sich darin gefallen,

52 Letzte Seite der „Explication", vor fol. A1$^{r.}$

53 Zur weiteren Verwendung bzw. Rezeption der Illustrationen von 1751 siehe Rosenberg, S. 31 ff.

54 Zeichnung Nr. 24, fol. I 3$^{v.}$

55 Zeichnung Nr. 1, fol. B$^{r.}$



Kat.-Nr. 6.1



Illustration nach Hans Holbein in der Ausgabe Basel 1676, S. [1]

auch bei unpassender Gelegenheit Begriffe aus verschiedenen Sprachen ineinander zu mengen („qui regardent comme quelque chose d'admirable, de mêler souvent fort mal à propos, quelques mots Grecs dans un Discours Latin", S. 9), oder die modrigen Folianten altertümliche Begriffe entnehmen, um damit zu beeindrucken („tirer de quelque Livre moisi quatre ou cinq vieux mots, pour éblouir le Lecteur", S. 9). Diesen Gelehrten stehe dann, so die Torheit weiter, oft ein Publikum gegenüber, das sein Unverständnis kaschieren wolle und deshalb zustimmend nicke, oder auch mit den Eselsohren wackle. („Ils n'ont qu'à applaudir de la tête, ou même des oreilles, comme l'Ane." S. 9)

Auch auf diese Stelle könnte Eisen mit seinem eselsohrigen Mann rechts außen anspielen; und schließlich auch auf die ebenfalls auf den ersten Seiten von Erasmus' Text zu findende Passage, in der die Torheit darauf hinweist, dass selbst diejenigen Toren, die sich besonders gerne die „Maske der Weisheit" aufsetzen („ceux qui se parent le plus du masque de la Sagesse", S. 8), sich auf Dauer nicht verstellen könnten: Früher oder später kämen die „riesigen Ohren" zum Vorschein, die den Midas verraten. („Toûjours il s'échappe par quelque endroit d'éminentes oreilles qui trahissent & découvrent Midas." S. 8) Als einen solchen als Weisen maskierten Toren könnte man auch den Redner mit dem Doktormantel auf Eisens Illustration ansprechen, der sich durch seine diversen närrischen Attribute verrät. Der Text des Erasmus erwähnt in diesem Zusammenhang noch „Affen im Purpurmantel" („des Singes revêtus de pourpre", S. 8), was vielleicht den bei Eisen links außen an der Kanzel emporkletternden und neugierig das Gesicht auf dem Narrenzepter beäugenden Affen anregte, obwohl dieser keinerlei Maskierungsversuche unternommen hat.

Die attraktivste Bilderfindung Eisens für das *Lob der Torheit* ist wohl die komplexe, annähernd symmetrische und doch sehr dynamische Interaktion dreier Figuren in Kat.-Nr. 6.2, wo die Bewegungsimpulse zweier sich aufeinander zubewegender Figuren vorläufig durch eine dritte, sich zwischen sie drängende Figur gehemmt werden. Die Gruppe steht in relativ lockerem Bezug zum Abschnitt „Torheit des Krieges" („Folie de la guerre") und überträgt eine Passage vom Zusammenprall feindlicher Truppen auf die Konfrontation zweier Streithähne, die wieder als Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts gekennzeichnet sind:

> Zwei Parteien streiten sich Gott weiß, warum; und beiden Parteien erwächst aus ihrer Feindschaft viel mehr Schaden als Nutzen - was kann es Absurderes geben! Was kann es Närrischeres geben!
>
> Deux Partis se battent, Dieux scait pour quelles raisons, & tous les deux remportent bien plus de mal que de bien, de leur animosité: quoi de plus absurde! Quoi de plus fou! (S. 44 f.)

Die besondere Torheit besteht hier darin, dass die Kontrahenten, die zunächst mit den Fäusten aufeinander losgehen, sich schließlich zum Gebrauch der noch gefährlicheren Stichwaffen hinreißen lassen, was mit Mitteln der Allegorie zum Ausdruck gebracht wird: Die mit zahlreichen Schellen behangene Personifikation der Torheit tritt zwischen sie und bietet ihnen Degen an; insbesondere scheint sie damit beschäftigt, dem linken Kontrahenten zu suggerieren, dass dies nun die Waffen der Wahl seien. Möglicherweise möchte die Torheit mit der deutenden Geste der linken Hand und der Ausrichtung der Stichwaffen den Mann links auf eine besonders empfindliche und deswegen als Zielpunkt eines Angriffs besonders geeignete Stelle am Körper des Kontrahenten hinweisen, die dieser noch dazu durch sein breitbeiniges Stehen darbietet.

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass sich einige Jahre später die beiden Schöpfer dieser Illustration, der Vorlagenzeichner Eisen und der Kupferstecher Le Mire, in einen Streit verwickelten, der durch Einsatz von Waffen zu eskalieren drohte; ein Vorfall, der sich im Dezember 1759 ereignete, als beide mit der von den Steuerpächtern (*fermiers généraux*)[56] initiierten Ausgabe der *Contes* von La Fontaine beschäftigt waren: Er habe, so berichtet Eisen, Kritik an einer Arbeit Le Mires geäußert, woraufhin dieser sofort in heftige Beleidigungen ausgebrochen sei, seinen Degen gezogen und ihn damit auch beinahe durchbohrt habe.[57] Man mag sich freilich fragen, ob Eisen ganz unschuldig an der Auseinandersetzung war, attackierte er doch 1761 einen *fermier général* mit einem Messer, als man ihn dazu zwingen wollte, längst fällige Zeichnungen abzuliefern.[58] Wie auch immer es zu dem Eklat zwischen Eisen und Le Mire kam: Die beiden Künstler arbeiteten auch in den darauf folgenden Jahren weiterhin zusammen, z. B. 1772 bei einer bibliophilen Ausgabe von Montesquieus *Le temple de Gnide* (Kat.-Nr. 24).

Aus der Doppelsignatur Le Mires rechts unten geht hervor, dass bei der Anfertigung der Druckplatte La Mire beide bei dieser Gelegenheit anfallenden Arbeitsschritte ausführte: sowohl den ersten Schritt der Ätzung (Signatur innerhalb des Rahmens auf dem Bodenstreifen: „Le Mire f[ecit]") als auch den anschließenden Schritt der Überarbeitung der Radierung mit dem Grabstichel (Signatur unterhalb des Rahmens: „N. Le Mire sculp.") Getrennte Signaturen für Radierung und Kupferstich begegnen relativ selten; für Beispiele, in denen die beiden Schritte von verschiedenen Händen herrühren und durch zwei Signaturen dokumentiert sind, siehe Kat.-Nr. 1 und Kat.-Nr. 49.

56 Siehe S. 11, Anm. 21.

57 Carlier, S. 62.

58 Carlier, S. 58 ff.; Griffiths, S. 18.



Kat.-Nr. 6.2

Kat.-Nr. 7

Ludovico Ariosto:
Orlando furioso
Birmingham, da' torchj di G. Baskerville: per P. Molini … e G. Molini, 1773 (4 Bände)
02/III.10.8.322

Illustration zu Gesang 12 (Band 1, bei S. 331; 94 x 139 mm)
Joseph de Longueil (1730 Givet oder Lille - 1792 Paris [?]) nach einer Vorlage von
Charles-Dominique-Joseph Eisen (1720 Valenciennes - 1778 Brüssel)
bez.: *Ch. Eisen inv.*; *De Longueil sculp.*

Kat.-Nr. 8

Ludovico Ariosto:
Roland furieux, poeme héroique … Traduction nouvelle par M. d'Ussieux
A Paris, chez Brunet, 1775-1783 (2 Bände)
02/III.10.4.87 (Fragment, Gesang bzw. Lieferung 1-24)

Illustration zu Gesang 12 (Band 1, bei S. 222; 120 x 153 mm)
Nicolas de Launay (1739 Paris - 1792 ebd.) nach einer Vorlage von
Jean-Michel Moreau (M. le jeune; 1741 Paris - 1814 ebd.)
bez.: *J. M. Moreau le J[eun]e del.*; *1777*; *N. De Launay sculp.*

„Damen, Ritter, Waffen, Liebesabenteuer, höfischen Anstand und kühne Taten will ich besingen" („Le donne, i Cavalier, l'Arme, gli Amori, / Le cortesie, l'audaci Imprese io canto"): Mit diesen Worten umreißt Ludovico Ariosto (1474 Reggio nell'Emilia - 1533 Ferrara) seine Absichten in den ersten Versen seines Epos *Orlando furioso* (*Der rasende Roland*), 1516 erstmals und 1532 in der definitiven dritten, aus 46 Gesängen bestehenden Fassung veröffentlicht. Den Rahmen des Epos bildet der Kampf Kaiser Karls des Großen (reg. 768-814) und seiner Paladine, unter ihnen Orlando, gegen den in Frankreich eingefallenen Heidenkönig Agramante, doch zerfällt die Handlung in zahlreiche Einzelepisoden, zu deren Personal auch Feen, Magier und Ungeheuer gehören. Eingeflochten sind u. a. die Abenteuer Ruggieros und Bradamantes (letztere eine als Ritter auftretende Frau), die als Begründer der damals in Ferrara regierenden Familie d'Este galten, der auch Kardinal Ippolito d'Este angehörte, der Widmungsträger des Werkes und damalige Dienstherr Ariostos.

Das Epos entwickelte sich zu einem in zahllosen Auflagen im Original oder in Übersetzungen verbreiteten Klassiker der italienischen Literatur, für den schon im 16. Jahrhundert mehrere Illustrationsserien angefertigt wurden.[59] Im 18. Jahrhundert hatten bereits die venezianischen Verleger Stefano Orlandini (1730) und Antonio Zatta (1772) anspruchsvoll mit Kupferstichen illustrierte Ausgaben vorgelegt, als 1773 der hier vorliegende *Orlando* (Kat.-Nr. 7) erschien, ein verlegerisches Gemeinschaftswerk zweier Brüder, des in London u. a. als Buchlieferant der Royal Academy agierenden Pietro Molini (worauf er auch im Impressum des *Orlando* hinweist) und des in Paris tätigen Giovanni Claudio Molini, der sich dort u. a. mit bibliophilen Ausgaben früher Texte der italienischen Literatur einen Namen gemacht hatte. Aus der im ersten Band abgedruckten Subskriptionsliste geht hervor, dass eine internationale Käuferschaft für das Projekt gewonnen werden konnte: 235 Subskribenten in London, angeführt von König Georg III. und Königin Charlotte (an welche „magnanima Principessa" auch die Widmung Pietro Molinis adressiert ist), 121 in Paris, 109 in Italien (eingeworben wahrscheinlich mit Hilfe des dritten Molini-Bruders Giuseppe, der in Florenz das väterliche Geschäft übernommen hatte), sowie 20 in weiteren Ländern (Spanien, Deutschland, Holland, Russland; der Name Oettingen-Wallerstein taucht allerdings nicht auf).

Im Hinblick auf die erfolgreiche Vermarktung des Buches war es letztlich vielleicht weniger wichtig, dass, wie das Vorwort[60] herausstreicht, der Druck in Birmingham „mit allerhöchster Sorgfalt" durch den „allseits bekannten" Typographen John Baskerville erfolgte („eseguita con somma diligenza dal notissimo Giovanni Baskerville") und dass man sich um größtmögliche Korrektheit des Textes bemüht hatte („la correzione, al possibile esatta"). Wenn der Verfasser dieses Vorworts hofft, ein internationales, des Italienischen sicher nur eingeschränkt mächtiges Publikum möge dieser Ausgabe vor allen anderen den Vorzug geben („spero che incontrerà, superiormente ad ogni altra, il vostro suffragio"), so ruht diese Hoffnung sicher zu einem Großteil auf der künstlerischen Ausstattung des Buches, auf den „Zeichnungen und [danach ausgeführten] Kupferstichen der berühmtesten Londoner und Pariser Künstler" („i disegni, e intagli de' più celebri Artisti di Londra, e di Parigi"); ausgeführt auf so großen Kupferplatten, dass zumindest nach dem Zuschnitt der Bögen durch den Buchbinder der im 18. Jahrhundert als ästhetisch störend empfundene Plattenrand nicht mehr sichtbar war.[61]

Den gewichtigeren Beitrag zum Frontispiz und zu den 46 jeweils die Gesänge eröffnenden Kupferstichen leistete dabei Paris, indem so bedeutende Buchillustratoren wie Cochin, Eisen, Monnet und Moreau Vorzeichnungen lieferten, sogar der für seine Genregemälde berühmte, aber nur selten mit Buchillustration befasste Jean-Baptiste Greuze eine Zeichnung beisteuerte (siehe auch Kat.-Nr. 35), und indem führende Pariser Kupferstecher die meisten Platten anfertigten. Als Zugeständnis an das britische Publikum ist es zu werten, dass zwei in London ansässige italienische Künstler beteiligt wurden: Giovanni Battista Cipriani für

59 Zur Illustrationsgeschichte siehe Hensher.
60 „L'editore a'lettori", o. S.
61 Hensher, S. 86.

Vorzeichnungen und Francesco Bartolozzi für Kupfersticharbeiten. Dass letzterer für seine Säumigkeit bei der Anfertigung der Kupferplatten von Verlegerseite mit Schmähworten belegt wurde, soll der Grund sein, dass er auf dem Kupferstich zu Gesang 34 schwach lesbar die Worte *Asino* (‚Esel'), *Poltrone* (‚Faulenzer') und *Animale* (‚Dummkopf') anbrachte, und zwar, in einem Anflug recht fragwürdigen Humors, ausgerechnet in einer Kartusche auf dem Sarkophag des sarazenischen Ritters Brandimarte, der von Orlando getauft worden war und zu dessen engsten Freunden zählte.[62] (Im Exemplar der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek sind die ersten beiden Worte mit etwas kombinatorischer Phantasie lesbar; das dritte Wort ist allerdings unter einem rasterartigen Liniennetz so gut wie nicht erkennbar.) Dass es bei der Anfertigung der Stiche zu Verzögerungen kam, geht auch daraus hervor, dass in Band 1 einige von ihnen 1771 datiert sind (d. h., dass spätestens in diesem Jahr mit der Arbeit an ihnen begonnen wurde), dass das Impressum aller vier Bände als Erscheinungsjahr 1773 nennt (d. h., dass die Fertigstellung der kompletten Stichserie zu diesem Zeitpunkt wünschenswert gewesen wäre), dass jedoch mehrere Stiche in Band 3 und 4 (allerdings keine, an denen Bartolozzi beteiligt war) die Jahreszahl 1774 aufweisen.

Während Ray nicht zu Unrecht auf die recht unterschiedliche Qualität der Illustrationen verweist,[63] zählt Griffiths diese *Orlando*-Ausgabe zu den Standardbestandteilen damaliger bibliophiler Büchersammlungen in Frankreich[64] und ist festzuhalten, dass die Bilderfindungen durch Wiederverwendung der Platten, Nachstiche und Paraphrasen über ihren ursprünglichen Kontext hinaus weite Verbreitung fanden, und zwar in einem solchen Maße, dass Hensher ihnen sogar einen „kanonischen Status" bei der Visualisierung des *Orlando* im 18. Jahrhundert zuerkennt.[65] Die vier Bände seines Exemplars ließ Fürst Kraft-Ernst zu Oettingen-Wallerstein in rotes Leder binden und mit reicher Goldprägung insbesondere auf den Buchrücken versehen, auf denen seine vom Fürstenhut bekrönten ligierten Initialen jeweils viermal angebracht wurden. Einer solchen Ausstattung, zu der auch Goldschnitt und Marmorpapier als Vorsatz gehören, befand der Fürst keineswegs alle exklusiven Bücher für würdig: Andere, nicht weniger prestigeträchtige Objekte wie Kat.-Nr. 11 mussten sich mit schlichtesten Interimseinbänden begnügen, geradeso, als hätte sich der Fürst nach dem Erwerb nicht mehr sonderlich für sie interessiert.

Wiederverwendet und bei dieser Gelegenheit mit zusätzlichen Kupferstichen kombiniert wurden die Illustrationen des Baskerville-*Orlando* in einer neuen französischen Prosaübersetzung des *Orlando* durch Louis d'Ussieux (zu ihm siehe auch Kat.-Nr. 47-48), mit deren Veröffentlichung in Oktav- und Quartformat Pierre-Prudence Brunet 1775 begann; ein Vorhaben, das beim Tod Brunets im September 1781 noch nicht abgeschlossen war (Kat.-Nr. 8). Offenbar kam das Unternehmen bereits Ende der 1770er Jahre ins Stocken, da in der Quartausgabe der erste Kupferstich der Lieferung 23 mit 1778 datiert ist, der erste Kupferstich der folgenden Lieferung 24 hingegen mit 1781. Die die Lieferung 24 eröffnende Titelseite („Tome second"), die als Verleger noch Brunet nennt, gibt als Erscheinungsjahr eigenartigerweise 1776 an.

Fortgeführt wurde das Unternehmen unter dem Verleger Antoine-Louis-Guillaume-Catherine Laporte. Eine im April 1782 im *Mercure de France* erschienene Notiz (S. 96) weist darauf hin, dass nun 30 Gesänge im Handel erhältlich seien, und erwähnt Lieferschwierigkeiten, die es zuletzt unter Brunet gegeben habe: Mehrere Subskribenten seien möglicherweise vom verstorbenen Brunet nicht zuverlässig mit den „zweiten jedem Gesang beigegebenen Kupferstichen" versorgt worden („la seconde planche qu'on a ajoutée à chaque Chant, & qui peut manquer à plusieurs Souscripteurs de feu M. Brunet"); diesen Subskribenten wolle man durch kostenlose Ergänzung des Fehlenden entgegenkommen. 1783 lag der Brunet-Laporte *Roland furieux* schließlich vollständig vor. [66] Ist die Illustrationsserie des Brunet-Laporte-*Roland* komplett vorhanden, so besteht sie aus 93 Stichen: Sie setzt sich dann zusammen aus 45 Stichen des Baskerville-*Orlando* (Frontispiz und 44 Stiche zu den einzelnen Gesängen, die bei dieser Wiederverwendung in der Quartausgabe mit einem neuen ornamentalen Rahmen versehen wurden), aus zwei Stichen nach Moreau, die zwei der acht Stiche nach Eisen im Baskerville-*Orlando* ersetzen, sowie aus 46 ebenfalls neuen Stichen (also jeweils ein Stich pro Gesang), ausgeführt nach Vorlagen von Cochin durch Nicolas de Launay, Charles-Louis Lingée and Nicolas Ponce.[67] Die Stiche nach Cochin sind jeweils zu Beginn eines Gesanges platziert; die Stiche aus dem Baskerville-*Orlando* (bzw. die beiden Ersatzstiche nach Moreau) sind nun innerhalb des jeweiligen Gesangs eingebunden.

Den Anspruch einer definitiven Beschreibung der komplizierten Publikationsgeschichte des Brunet-Laporte-*Roland* erheben diese wenigen Zeilen nicht, zumal in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek als Anschauungsmaterial nur ein Torso der Quartausgabe und ein weniger stark fragmentiertes, aber eben auch nicht vollständiges Exemplar der Oktavausgabe zur Verfügung stehen. Möglicherweise wirkten bei der Entstehung dieser Lücken der Verlegerwechsel, das etwas erratische bibliophile Interesse des Fürsten und organisatorische Defizite beim Büchererwerb zusammen (vgl. S. 10 ff.). Von der Quartausgabe (Kat.-Nr. 8) sind jedenfalls nur die je einen Gesang enthaltenden Lieferungen 1-24 in separaten Interimseinbänden aus Buntpapier vorhanden. Dass der Abbruch der Belieferung tatsächlich mit dem Tod Brunets 1781 in Zusammenhang stand, könnte man deswegen vermuten, weil der erste Kupferstich der letzten beim Fürsten eingetroffenen Lieferung 24 ebenfalls die Jahreszahl 1781 aufweist. Bei der Durchsicht der vier Bände der Oktavausgabe (02/III.10.8.323) fällt zunächst auf, dass in den ersten beiden Bänden mit den Gesängen 1-23 nur jeweils die Stiche nach Cochin zu Beginn der Gesänge vorhanden sind (mit gegenüber der Quartausgabe vereinfachtem Rahmen); erst in den Bänden 3 und 4 sind zusätzlich die älteren Stiche des

62 Griffiths 2004, S. 122 f.

63 Ray, S. 112 f.

64 Griffiths 2004, S. 123: „It became a basic book in any French bibliophile library."

65 Hensher, S.94.

66 Zu den Verlegern siehe die *Notices d'autorité* der Bibliothèque nationale de France.

67 Sander (Sp. 97 f.) bemerkt zur Quartausgabe, dass hier die Stiche des Baskerville-Orlando nur in „bestimmten Exemplaren" („dans certains exemplaires") zu finden seien. Die Beschreibung der Oktavausgabe erweckt den Eindruck, dass diese älteren Stiche hier stets vorhanden seien.

Baskerville-*Orlando* enthalten (wieder mit gegenüber der Quartausgabe vereinfachten Rahmen). Allerdings fehlen in Band 4 die Gesänge 36 und 40 mit den zugehörigen Stichen; des Weiteren fehlen Frontispiz und Titelseite in Band 1 sowie die Titelseite in Band 4.

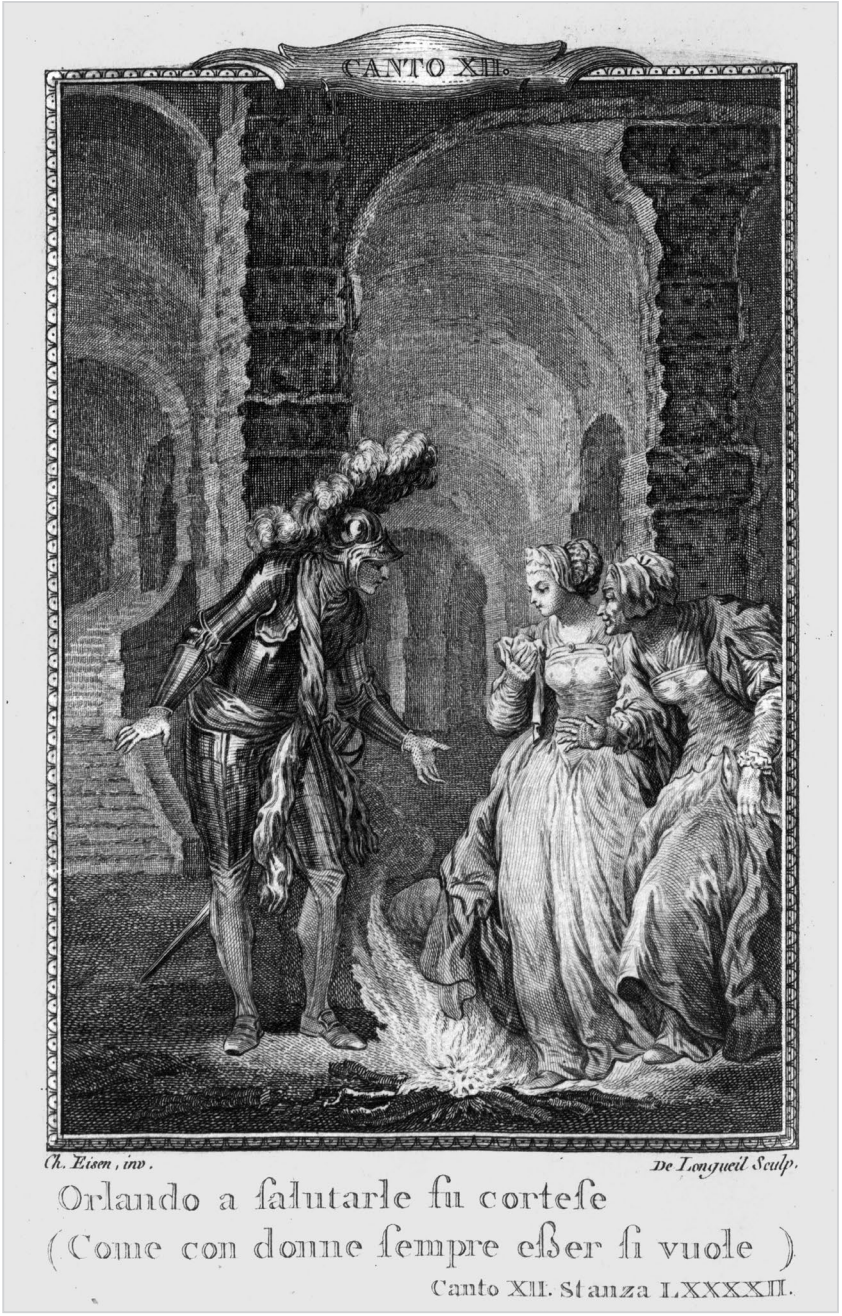
Bei den beiden Stichen nach Eisen des Baskerville-*Orlando*, die im Brunet-Laporte-*Roland* Neuschöpfungen weichen mussten, handelt es sich um die Stiche zu den Gesängen 5 und 12. Es ist sehr instruktiv, den Stich nach Eisen zu Gesang 12 (Kat.-Nr. 7) und seinen auf einer Moreau'schen Vorlage basierenden Ersatz (Kat.-Nr. 8) zu vergleichen, zumal beide Stiche dasselbe Geschehen am Ende des Gesangs illustrieren: Auf der Suche nach der von ihm angebeteten Prinzessin Angelica wird Orlando eines Nachts durch Feuerschein in eine Höhle gelockt, wo er eine weinende junge Frau in Begleitung einer alten Frau antrifft, denen er zunächst einmal, wie das bei Eisen als Bildunterschrift verwendete Zitat angibt, nach Rittermanier einen höflichen Gruß entbietet. Im folgenden Gesang 13 erzählt die junge Frau, die spanische Königstochter Isabella, dass sie von Piraten entführt worden sei und nun, bewacht von einer Komplizin der Piraten, darauf warte, an einen Sultan verkauft zu werden. Bevor es dann freilich dazu kommt, besiegt Orlando die Piraten im Kampf und befreit Isabella.

Der Vergleich der Stiche zeigt die ganz unterschiedliche Herangehensweise der beiden Künstler an dasselbe Sujet. Während bei Moreau die Statuarik der Figuren und der beruhigte Faltenwurf der Gewandung bereits auf den Künstler verweisen, der sich im Zuge seiner Italienreise 1785 verstärkt dem Klassizismus zuwenden und später für die von Jacques-Louis David ausgehenden Anregungen empfänglich sein wird, wirken Eisens Figuren nervös, instabil, fast verspielt. Es sind puppenhafte Erscheinungen des späten Rokoko, die eine phantastische Märchenwelt heraufbeschwören; Moreau hingegen geht bereits auf Distanz zu dieser Stilstufe, deren Geist z. B. noch die wenige Jahre zuvor entstandenen Illustrationen zu Imberts *Jugement de Paris* (Kat.-Nr. 42) atmen, und betont hier eher das Heroisch-Ritterliche. Besonders ausgeprägt ist dieser Gegensatz beim Protagonisten Orlando: bei Moreau eine fast kerzengerade aufragende Figur, deren strenge Vertikale durch den Speer betont wird, bei der die Licht-Schattenübergänge sorgsam moduliert sind und deren Körper vom Hals bis zu den Knien von einem wohlgeordnet niederfallenden Überwurf verhüllt wird; bei Eisen eine labil gekrümmte Figur mit vielen unruhigen Akzenten: auf der Rüstung aufblitzende Lichtreflexe, eine wie von einem Luftzug bewegte Schärpe aus in sich gedrehtem Tuch und nicht zuletzt ein kleinteiliger, überdimensionierter Federschmuck am Helm.

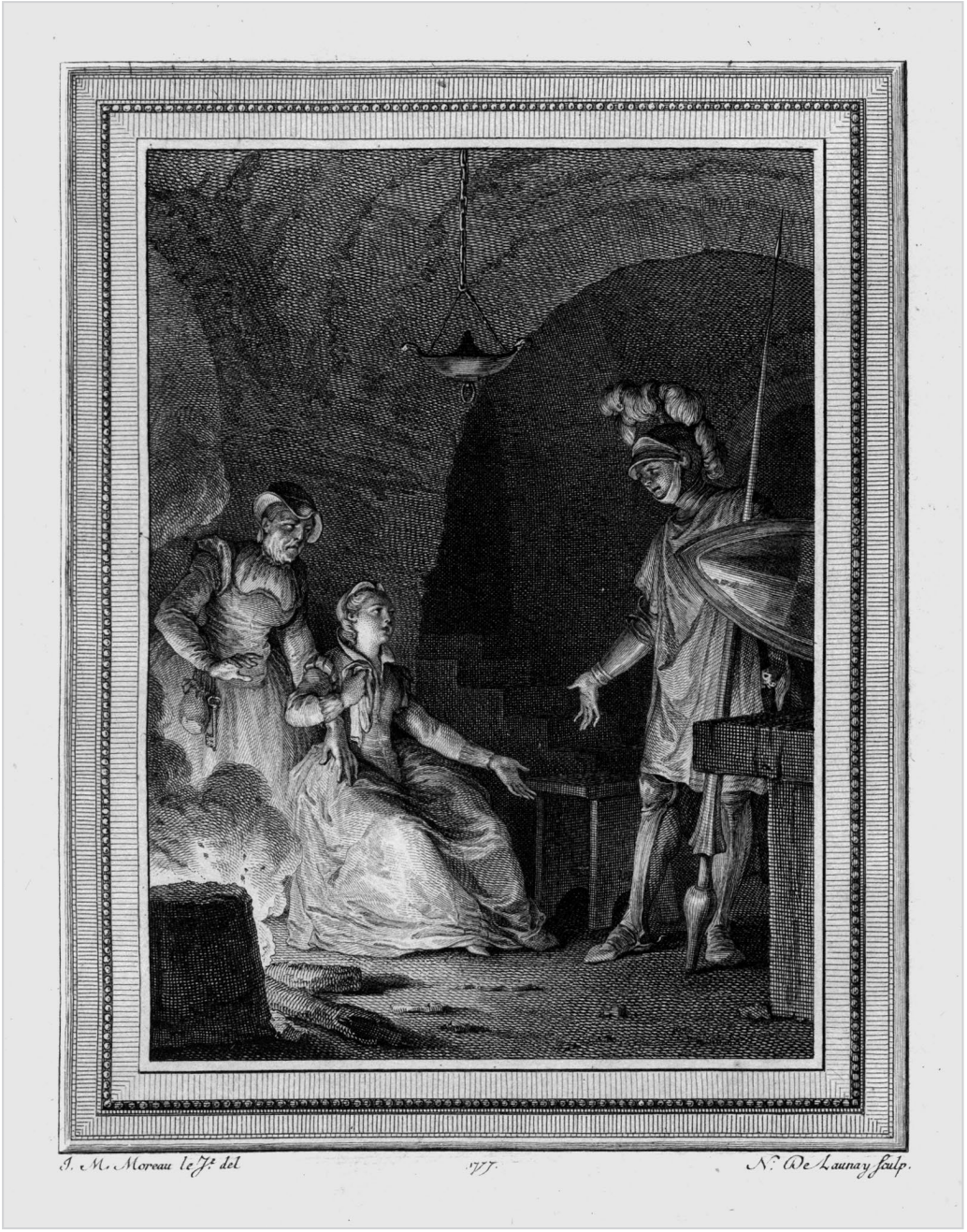
Während man diese stilistische Diskrepanz noch einfach konstatieren kann und nicht mit einem Werturteil verbinden muss, lässt sich nicht leugnen, dass der Stich nach Moreau mit überzeugender Hell-Dunkel-Regie eine von einem Feuer erleuchtete und wenige Meter jenseits des Feuers in Dunkel versinkende Höhle suggeriert, wohingegen man sich beim Stich nach Eisen fragt, wie eine so bescheidene Lichtquelle ein weiträumiges Gewölbe derartig nachhaltig erhellen kann (das bei näherer Betrachtung seiner labyrinthischen Verzweigungen einen Hauch Architekturphantasie nach Art von Piranesis *Carceri* in das ansonsten wenig Bedrohlichkeit ausstrahlende Bild bringt). Und wenn dieser Vorzug des Stiches nach Moreau bis zu einem gewissen Grad der hervorragenden Arbeit des Kupferstechers geschuldet sein mag, so muss man es in erster Linie Moreau selbst zuschreiben, wenn die Szene auch psychologisch überzeugender gestaltet ist als bei Eisen: Der beide Frauen deutlich überragende, souverän und beherrscht auftretende Orlando erscheint als bestens geeignet für die Rolle des Retters in der Not; Isabella bekundet durch den zu ihm erhobenen Blick und die in seine Richtung ausgestreckte Hand klar ihre Hilfsbedürftigkeit. Argwohn und Misstrauen der alten, durch einen Schlüsselbund ihre Funktion signalisierenden Gefängniswärterin schließlich spiegeln sich anschaulich in ihrem finsteren, geradezu dämonisch wirkenden Blick sowie in der Art und Weise, wie sie Isabella mit der linken Hand an die Hüfte fasst und mit der rechten einen greifenden Gestus in ihre Richtung vollführt; gerade so, als befürchte sie, Isabella werde im nächsten Moment aufspringen und sich ihr durch Flucht an die Brust des unbekannten Ritters entziehen. Bei Eisen hingegen ist von der Bedrohlichkeit der Situation kaum etwas zu spüren; und wenn man den Handlungszusammenhang nicht kennt, könnte man aufgrund der Position der Isabella zwischen den sich ihr symmetrisch zuwendenden Figuren Orlandos und der Alten sowie aufgrund des Mienenspiels der drei auch spekulieren, ob hier vielleicht ein Ritter und eine Alte gemeinsam versuchen, einem missgelaunten Mädchen gut zuzureden.

Man muss vielleicht nicht so weit gehen und diese Bilderfindung Eisens als Beleg für Rays harsches Urteil werten, dass Eisens Beitrag zum Baskerville-*Orlando* großenteils eine „seiner nicht würdige" Leistung sei;[68] auch mag man bis zu einem gewissen Grad durchaus die etwas unverbindliche, oberflächliche Märchenatmosphäre dieses Stiches goutieren: Letztlich ist nicht zu leugnen, dass der Ersatz des Stiches nach Eisen durch den nach Moreau ein künstlerischer Gewinn für die Serie ist. Warum gerade Eisens Illustrationen zu den Gesängen 5 und 12 verworfen wurden, ist freilich nicht ganz klar. Denn auch wenn der rokokohafte Charakter seines Beitrags bereits im Baskerville-*Orlando* teilweise als Fremdkörper erschien und sich der Brunet-Laporte-*Roland* noch stärker in Richtung Klassizismus hin orientierte, so wurden doch immerhin sechs Stiche nach Eisen beibehalten.

68 Ray, S. 113: „Eisen's eight plates for the most part are quite unworthy of him."



Kat.-Nr. 7



Kat.-Nr. 8

Kat.-Nr. 9

Margarete von Navarra:
Les nouvelles de Marguerite, reine de Navarre[69]
Berne, chez la nouvelle Société typographique, 1780-1781 (3 Bände)
02/III.11.8.1896

Kat.-Nr. 9.1
Kopfvignette zur dritten Novelle (Band 1, 1780, S. 22; 64 x 40 mm)
nach einer Vorlage von Balthasar Anton Dunker (1746 Saal/Stralsund - 1807 Bern)

Kat.-Nr. 9.2
Illustration zur dritten Novelle (Band 1, 1780, bei S. 22; 65 x 105 mm)
Robert de Launay (1750 Paris - 1814 ebd.) nach einer Vorlage von
Sigmund Freudenberger (1745 Bern - 1801 ebd.)
bez.: *S. Freudenberg del.*; *1777*; *De Launay junior incid.*

Die 1542 erschienene französische Übersetzung von Boccaccios *Decamerone* („Zehn-Tage-Werk“) inspirierte Margarete (1492 Angoulême - 1549 Odos-en-Bigorre), die seit 1527 mit dem König von Navarra verheiratete Schwester des französischen Königs Franz I., zu einer ähnlich strukturierten Novellensammlung: Um sich während eines durch ein Unwetter erzwungenen Aufenthalts in einem Kloster die Zeit zu vertreiben, beschließt eine zehnköpfige Gesellschaft, bestehend aus fünf Damen und fünf Herren, jeder bzw. jede müsse täglich eine Geschichte erzählen, entweder selbst erlebt oder zumindest aus vertrauenswürdiger Quelle erfahren. Ursprünglich war geplant, dass in Anlehnung an Boccaccio ein zehntägiger Aufenthalt zu insgesamt hundert Novellen führen sollte, doch vollendete Margarete davon nur 72. Dies veranlasste 1559 den Herausgeber der ersten um möglichst getreue Wiedergabe der handschriftlichen Quellen bemühten Ausgabe, dem Werk den Titel *Heptaméron* („Sieben-Tage-Werk“) zu geben.

In Anbetracht dessen, dass es sich um ein bedeutendes und populäres Werk der französischen Literatur handelt, überrascht es, dass nach den Radierungen Jan Harrewijns vom Ende des 17. Jahrhunderts (erstmals in *Contes et nouvelles de Marguerite de Valois*, Amsterdam 1698; früher seinem Lehrer Romeyn de Hooghe zugeschrieben)[70] die vorliegende Berner Ausgabe erst den zweiten Versuch darstellt, die Novellen zu illustrieren.[71] Diese Serie, die neben einem Frontispiz zum Gesamtwerk und einer Darstellung der Erzählrunde zu jeder Novelle eine ganzseitige Illustration sowie eine Kopf- und eine Schlussvignette bietet, kann aufgrund der maßgeblichen Beteiligung Schweizer Künstler zwar nicht ausschließlich der französischen Buchkunst des 18. Jahrhunderts zugerechnet werden, doch waren sowohl Sigmund Freudenberger, der Vorlagenzeichner der ganzseitigen Illustrationen, als auch Balthasar Anton Dunker, der Frontispiz und alle Vignetten entwarf und sie großenteils auch selbst stach, nachhaltig durch ihre mehrjährige Schulung in Paris beeinflusst; außerdem wurden sämtliche Vorlagezeichnungen Freudenbergers in Paris von mehreren Künstlern gestochen. Einige der Vignetten stach Matthias Gottfried Eichler (1748 Erlangen - 1821 Augsburg), Sohn des aus Augsburg stammenden Gottfried Eichlers d. J. Matthias Gottfried hatte bereits einen Teil seiner Ausbildung in Augsburg absolviert und kehrte nach langen Jahren in der Schweiz im frühen 19. Jahrhundert dorthin zurück. Das Buch wird in der Sekundärliteratur des öfteren als respektable, aber auch etwas hausbackene Leistung eingestuft; doch entfaltet es bei näherer Betrachtung durchaus seine Reize.[72]

Die meisten Novellen thematisieren Spielarten der Liebe bzw. der Beziehungen zwischen den Geschlechtern, und dies tut auch die dritte Novelle, zu der die abgebildeten Kupferstiche gehören. Sie erzählt, wie König Alfons von Neapel die Gattin eines Edelmanns zur Geliebten nimmt, woraufhin der Edelmann und die Königin, sobald sie davon Kenntnis erhalten, nun ihrerseits ein Verhältnis eingehen, das freilich ihren jeweiligen Ehehälften verborgen bleibt. Es wird anhand dieses Beispiels durchaus nachvollziehbar, dass die Novellensammlung lange Zeit als moralisch bedenklich galt, zeitigt der doppelte Ehebruch doch keinerlei böse Folgen für die Beteiligten und gibt es keinen Grund für sie, das Arrangement zu bereuen. Vielmehr schließt der Erzähler damit, dass alle vier in bester Freundschaft lebten, bis das Alter den Vergnügungen ein natürliches Ende bereitete. („Aussi vécurent-ils de part & d'autre en bonne amitié, jusques à ce que la vieillesse vint traverser leurs mutuels plaisirs.“ S. 31) Außerdem empfiehlt der Erzähler die Begebenheit den Damen als Exempel dafür, dass sie untreue Ehemänner am besten damit bestrafen, dass sie ihnen selbst Hörner aufsetzen. („Voilà une histoire, Mesdames, que je vous propose volontiers en exemple, afin que quand vos maris vous donneront les cornes, vous leur en donniez aussi.“ S. 31)

Die Novelle ist insofern eine Herausforderung für den Illustrator, als sie zu kaum mehr Anlass bietet als zur Darstellung von Worte oder Zärtlichkeiten austauschenden Personen und so die Gefahr besteht, dass der Illustration eine gewisse Beliebigkeit anhaftet. (Der oben erwähnte Jan Harrewijns etwa beschränkt sich darauf, auf nicht sonderlich inspirierte Weise das Königspaar nebeneinander sitzend in seinem Thronsaal zu zeigen.) Um der Illustration zu dieser Novelle die erhöhte Aufmerksamkeit des Betrachters zu sichern, hätte die Möglichkeit bestanden, das erotische Potenzial des Textes für eine freizügige, vielleicht sogar in Richtung Porno-

69 Auf der Schmutztitelseite und dem Frontispiz als Titelangabe *Heptameron françois [francais]*.

70 Zuweisung an Harrewijn in Landwehr, S. 15.

71 Einige grundlegende Informationen zur Ausgabe in Margarete von Navarra 1874 und Margarete von Navarra 1894.

72 Holloway, S. 61: „the thoroughly philistine plates by Freudenberg“; Ray, S. 116: „[Freudenberger's designs] have their solid merits. One leaves the book, not exactly with affection, but certainly with respect.” Zwölf der Kupferstiche nach Freudenbergers Vorlagen begegnen als vereinfachte, seitenverkehrte Nachstiche im Kalendarium des *Gothaischen Hofkalenders* bzw. *Almanac de Gotha* von 1787. Die Kopie nach Kat.-Nr. 9.2 ist hier dem Monat Januar beigegeben.



III. NOUVELLE.

Un Roi de Naples ayant abuſé de la femme d'un Gentilhomme porte enfin lui-même les cornes.

Comme j'ai ſouvent ſouhaité d'avoir eu part à la bonne fortune de celui dont je vais vous faire une conte, je vous dirai, que du tems du Roi Alfonce, le Prince de ſon ſiécle le plus amoureux, il y avoit à Naples un Gentilhomme bien fait, agreable, & en qui la nature & l'éducation avoient mis tant de perfections, qu'un vieux Gentilhomme lui donna ſa fille, qui pour la beauté & pour les agrémens ne cedoit en rien à ſon mari. Ils s'aimerent beaucoup durant les premiers mois de leur mariage. Mais le Carna-



Kat.-Nr. 9.1

Kat.-Nr. 9.2

graphie gehende Darstellung auszuschöpfen; doch waren derartige Bildlösungen im Rahmen dieses Buchprojekts ganz offenbar nicht gefragt. Freudenberger wählte nun recht geschickt einen Moment, in dem ein Wortwechsel um ein markantes Requisit kreist, dessen Einbezug in die Darstellung dieser sofort ein spezifisches Profil verleiht und signalisiert, dass hier eine präzise benennbare Situation abgebildet ist. Der ganzseitige Kupferstich (Kat.-Nr. 9.2) zeigt, wie sich der König bei einem Besuch im Haus des Edelmannes gegenüber dem Hausherrn einen anzüglichen Scherz erlaubt, sich dabei, wie seine lässig-entspannte Haltung mit übereinander geschlagenen Beinen andeutet, in völliger Sicherheit wiegend, dass der tiefere Sinn des Scherzes dem Hausherrn verborgen bleiben muss: Er deutet lachend auf die Jagdtrophäe eines Hirsches und bemerkt dazu, dass dieser Wandschmuck sehr gut in dieses Haus passe. („Ce bois convient fort bien à cette maison." S. 30) Die einem Hündchen auf ihrem Schoß das Fell kraulende Dame des Hauses wendet den Kopf, um vor ihrem Gatten ein verstehendes Lächeln zu verbergen (und vielleicht ein sanftes Erröten, wie es der Kupferstich nicht wiedergeben kann). Dieser selbst lässt keine Gemütsregung erkennen, reagiert aber, wie aus dem weiteren Verlauf der Erzählung hervorgeht, durchaus gewitzt auf die königliche Stichelei. Er lässt nämlich bei der Jagdtrophäe eine Inschrift anbringen, die dem König nun seinerseits rätselhaft erscheint: „Ich trage Hörner, die jeder sehen kann, aber manch einer trägt sie, der es gar nicht glaubt." („Io porto le corna, ci ascun le vede, ma tal le porta chi no le crede." S. 30) Die Erläuterungen, die der Edelmann auf Nachfrage hin zu dieser Inschrift abgibt, lassen den König schließlich vermuten, der Edelmann sei nicht ganz so ahnungslos, wie es zunächst den Anschein hatte; doch dass die Königin ihn mit dem Edelmann hintergehen könnte, kommt ihm nicht in den Sinn.

In welcher Lage sich der König tatsächlich befindet und wie beschränkt sein Kenntnisstand ist, wird sehr amüsant auf allegorische Weise in der gegenüberliegenden Vignette (Kat.-Nr. 9.1) zum Ausdruck gebracht. Dort setzt er dem Edelmann, der über eine Treppe eben zu seinem König empor gestiegen ist und nun ehrerbietig gebeugt vor ihm steht, ein Geweih aufs Haupt und schließt wohl fälschlich aus dessen nach unten gerichtetem Blick, dass der von dieser ‚Krönung' nichts mitbekommt. Gleichzeitig reckt sich hinter ihm, von ihm völlig unbemerkt, ein geflügelter Genius auf Zehenspitzen, um ihm seinerseits eine Krone mit Geweih aufzusetzen. Während die ganzseitige Illustration vor allem auf eine klare Ablesbarkeit der Bilderzählung bedacht ist und das räumliche Ambiente in seiner zurückhaltenden Gestaltung möglichst wenig von den hierfür wichtigen Elementen (Personen, Hirschkopf) ablenken soll, zeichnet sich die Vignette, die das Geschehen in einem Lustgarten ansiedelt, durch Freude an rein dekorativen Details aus. Dazu gehören etwa die Pflanzkübel rechts außen, die dahinter aufragende, reich ornamentierte Architektur, die Balustrade mit den Ziervasen im Hintergrund oder das Treppengeländer mit dem Papagei links außen.

Es ist dies bedauerlicherweise der einzige Fall, in dem im Exemplar der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek ein ganzseitiger Kupferstich so eingebunden wurde, dass er gegenüber der ersten, Vignette und Textbeginn kombinierenden Seite der Novelle zu stehen kommt, was zum einen eine ästhetisch ansprechende Doppelseite ergibt und es zum anderen erleichtert, die Bildaussagen der beiden Illustrationen als komplementär wahrzunehmen. In allen anderen Fällen bilden ganzseitiger Kupferstich und Novellenbeginn mit Vignette jeweils die Recto-Seiten zweier aufeinanderfolgender Blätter.

Kat.-Nr. 10

Torquato Tasso:
La Gerusalemme liberata
In Parigi … appreßo Agostino Delalain. Pietro Durand. Gio. Claudio Molini, 1771 [1773];[73]
[Kolophon in Band 2:] In Parigi. Da' torchi di Francesco Agostino Quillau, 1771 (2 Bände)
02/III.10.8.324

Kat.-Nr. 10.1
Illustration zu Beginn von Gesang 14 (Band 2, bei S. 96; 97 x 156 mm)
Jean Massard (M. le père; 1740 Bellême - 1822 Paris) nach einer Vorlage von
Hubert-François Gravelot (1699 Paris - 1773 ebd.)
bez.: *H. Gravelot del.*; *Maßard sculp.*

Kat.-Nr. 10.2
Illustration am Ende von Gesang 14 (Band 2, S. 122; 85 x 128 mm)
Jacques Le Roy (geb. 1739) nach einer Vorlage von
Hubert-François Gravelot (1699 Paris - 1773 ebd.)
bez.: *H. Gravelot inv.*; *J^a. Le Roy sculp.*

Kat.-Nr. 10.3
Frontispiz in Band 1 (97 x 151 mm)
Benoît-Louis Henriquez (1732 Paris - 1806 ebd.) nach einer Vorlage von
Hubert-François Gravelot (1699 Paris - 1773 ebd.)
bez.: *H. Gravelot del.*; *B. L. Henriquez sculp.*

Kat.-Nr. 10.4
Frontispiz in Band 2 (97 x 152 mm)
Benoît-Louis Henriquez (1732 Paris - 1806 ebd.) nach einer Vorlage von
Hubert-François Gravelot (1699 Paris - 1773 ebd.)
bez.: *H. Gravelot del.*; *B. L. Henriquez sculp.*

---

73 Zur Datierung siehe Griffiths 2004, S. 103.

Die für das christliche Europa bedrohliche Ausdehnung des osmanischen Herrschaftsbereiches, die unter Süleiman I. (reg. 1520-1566) ihren Höhepunkt erlebte, war für Torquato Tasso (1544 Sorrent - 1595 Rom) der Anlass, im Rahmen eines zu Zeiten des Ersten Kreuzzuges (1096-1099) angesiedelten Epos die Auseinandersetzung zwischen Christentum und Islam zu thematisieren. Bereits Ende der 1550er Jahre hatte er erste Entwürfe niedergeschrieben; verstärkt arbeitete er an diesem Epos, nachdem er 1565 in die Dienste der Familie d'Este in Ferrara getreten war. Es sollte sein Hauptwerk werden und wurde 1581 unter dem Titel *Gerusalemme liberata* (*Das befreite Jerusalem*) in Parma veröffentlicht.

Das Geschehen um Gottfried von Bouillon (Goffredo), der über den Erzengel Gabriel den göttlichen Auftrag zur Befreiung Jerusalems aus der Hand der Ungläubigen erhalten hatte, reichert im Interesse einer für das lesende oder zuhörende Publikum möglichst unterhaltsamen stofflichen Vielfalt historisch Verbürgtes großzügig mit phantastischen Elementen an. Zu letzteren zählt auch, wie die sarazenische Zauberin Armida den Kreuzritter Rinaldo mit Illusions- und Verführungskünsten in ihren Bann schlägt und gefangen hält; ein Geschehen, das zahllose Male in der bildenden Kunst behandelt wurde, vom 17. bis ins 19. Jahrhundert ein beliebtes Opernsujet war (vertont u. a. von Lully, Charpentier, Händel, Gluck, Rossini und sogar noch von Dvořák) und damit auch vielen vertraut ist, die ansonsten mit Tassos Dichtung nicht in Berührung kommen.

Wie Armida sich des Kreuzritters bemächtigt, zeigt der hier abgebildete Kupferstich zu Gesang 14 (Kat.-Nr. 10.1), einer aus der Serie der zwanzig die einzelnen Gesänge eröffnenden Kupferstiche, wie alle Illustrationen dieser Ausgabe auf einer Zeichnung von Gravelot basierend.[74] Ursprünglich hatte Armida geplant, sich an ihrem Widersacher zu rächen, nachdem er ihr eine besonders schmähliche Niederlage zugefügt hatte, und ihn zu diesem Zweck an das Ufer des Flusses Orontes gelockt. Dort findet Rinaldo einen Kahn vor, dessen Beschriftung ihm Wunder auf einer im Fluss gelegenen Insel verheißt, so dass seine Neugier geweckt wird und er zu der Insel übersetzt. Er lässt sich, von der Lieblichkeit des Ortes angetan, zur Rast nieder und legt, wie auf dem Kupferstich zu sehen, Helm, Schild und Schwert beiseite; dann, nachdem er von einem aus den Fluten aufsteigenden Mädchen (im Hintergrund des Kupferstiches als eine Art Nixe wiedergegeben) in den Schlaf gesungen wurde, „stürzt die Zaubrinn von dem Ort der Wache / Hervor auf ihren Feind voll heißer Rache."[75] („Esce d'aguato allor la falsa maga, / E gli va sopra, di vendetta vaga." Strophe 65). Doch kaum fällt ihr Blick auf den wehrlosen Gegner, entbrennt sie in Liebe zu ihm; und die Fesseln, die sie ihm nun anlegt, bestehen aus Blumenkränzen:

74 Einen Überblick über die Illustrationsgeschichte der Werke Tassos gibt Arcati.

75 Deutsche Zitate nach Tasso 1837.



Kat.-Nr. 10.1



Kat.-Nr. 10.2

Schön blühende Ligustern, Lilien, Rosen,
Die sie dem lieblichen Gestad' entrafft,
Verflicht sie nun mit neuer Kunst zu losen,
Doch zähen Banden von gewalt'ger Kraft.
Hals, Arm' und Füße des Verteid'gungslosen
Umwindet sie und hält ihn so in Haft,
Lässt ihn, im Schlaf, auf ihren Wagen bringen
Und eilt, mit ihm sich in die Luft zu schwingen.

Di ligustri, di gigli e de le rose
Le quai fiorian per quelle piagge amene,
Con nov'arte congiunte, indi compose
Lente ma tenacissime catene.
Queste al collo, a le braccia, ai piè gli pose:
Così l'avinse e così preso il tiene:
Quinci, mentri egli dorme, il fa riporre
Sovra un suo carro, e ratta il Ciel trascorre. (Strophe 68)

Während der dem Gesang 14 vorangestellte Kupferstich das zärtliche Fesselspiel illustriert, zeigt ein weiterer Kupferstich am Ende des Gesanges (Kat.-Nr. 10.2), was geschieht, nachdem Armida den schlafenden Ritter in diese Bande geschlagen hat, und was in den beiden letzten Versen von Strophe 68 berichtet wird: Sie entführt ihn auf ihrem von Drachen gezogenen Wagen (bereits auf Kat.-Nr. 10.1 am rechten Bildrand sichtbar) in ihren Zaubergarten. Dort bleibt Rinaldo fern des Kampfgeschehens ihr liebeskranker Gefangener, bis ihn schließlich zwei seiner Gefährten aufspüren und an seine Pflichten als christlicher Ritter erinnern. Dass Rinaldo diesen Pflichten vorübergehend nicht nachkommen wird, geht auf Kat.-Nr. 10.2 nachdrücklich daraus hervor, dass Helm, Speer und Schild im Vordergrund platziert zurückbleiben, während sich der Wagen mit Armida und Rinaldo entfernt, letzterer noch immer von der Blütengirlande umschlungen. Im Hintergrund zu erkennen sind das aus dem ersten Kupferstich bekannte Wassergeschöpf, der Kahn, mit dem Orlando zu der Insel übergesetzt hat, sowie die Knappen, die er samt seinem eigenen, nunmehr verwaisten Pferd am Ufer zurückgelassen hat.

Was auf diesem Kupferstich natürlich besonders ins Auge sticht, ist der Umstand, dass Rinaldo und Armida hier als pausbäckige, rundliche Kinder erscheinen, physiologisch den im Rokoko allgegenwärtigen Putten und Amoretten verwandt. Derartige Darstellungen, in denen Tassos Protagonisten als Kinder wiederkehren, stehen in der vorliegenden Ausgabe (mit einer Ausnahme) am Ende aller Gesänge. Dies bildet nicht nur eine heitere Kontrafaktur zur heroischen Welt des Epos, die auf den die Gesänge eröffnenden Kupferstichen direkt und ohne eine solche Verfremdungstechnik vorgestellt wird, sondern es bringt auch insofern eine im wahrsten Sinne des Wortes spielerische Komponente in das Buch, als hier natürlich nicht Rinaldo und Armida dargestellt werden, sondern Kinder, die diese Rollen spielen. Die Illustration bildet damit nicht einfach das im Text erzählte fiktive Geschehen ab, sondern kennzeichnet es explizit als Nicht-Realität, nämlich als etwas, das nur gespielt wird, gespielt noch dazu auf ganz unrealistische Weise: Es ist zwar denkbar, dass Schauspieler Szenen einer dramatisierten Version des Epos aufführen, aber sicher nicht, wie hier zu sehen, Kinder. Dass sich kindliche Schauspieler literarischer Texte bemächtigen, begegnet in der französischen Buchillustration des 18. Jahrhunderts des öfteren; Holloway nennt dafür mehrere Beispiele (u. a. die ebenfalls von Gravelot illustrierte Ausgabe des *Dekamerons* von Boccaccio, 1757-61) und weist darauf hin, dass dieser Modus sogar auf Höhepunkte französischer Tragödiendichtung angewandt wurde (Illustrationen von Jacques de Sève in *Œuvres de Racine*, 1760).[76]

Während die hier vorliegende Ausgabe von *Gerusalemme liberata* durchaus einer Standardpraxis der Buchillustration des 18. Jahrhunderts folgt, wenn sie das Ende größerer Texteinheiten, in diesem Fall der Gesänge des Epos, durch Bilder markiert, so ist es doch ungewöhnlich, dass dies hier des öfteren wie im Falle von Kat.-Nr. 10.2 nicht durch eine kleinformatige Vignette erfolgt, sondern durch einen Kupferstich, der zwar die bei Vignetten häufig begegnende Rahmenlosigkeit aufweist, aber in seiner Größe fast an die den Gesängen vorangestellten Kupferstiche heranreicht und der sich die Seite auch nicht mit typographischem Text teilt, wie dies bei Vignetten meistens der Fall ist. Ungewöhnlich ist in diesem Buch des Weiteren, dass am Ende eines Gesanges sowohl diese Sonderform der ‚Großvignette' als auch typische kleinere, auf einer Seite mit typographischem Text kombinierte Vignetten begegnen, des öfteren auch beide Formen am Ende desselben Gesangs.

Dies hat damit zu tun, dass der Text jedes Gesangs auf der Recto-Seite eines Blattes beginnen sollte, was zugleich hieß, dass der vorherige Gesang auf der Verso-Seite eines Blattes seinen Abschluss finden musste. (Die die Gesänge eröffnenden Kupferstiche wurden auf Blätter aus stärkerem Papier gedruckt, deren andere Seite unbedruckt blieb und die auch außerhalb der Seitenzählung stehen.) Wenn nun der Text eines Gesangs auf einer Recto-Seite endete, so wurde, sofern noch Platz vorhanden war, dieser mit einer kleinformatigen Vignette gefüllt und wurde in jedem Fall die Verso-Seite dieses Blattes für eine Großvignette genutzt. Endete der Text eines Gesangs auf einer Verso-Seite, so wurde, sofern noch Platz vorhanden war, dieser ebenfalls mit einer kleinformatigen Vignette gefüllt, doch war in diesem Fall kein Platz für eine Großvignette vorhanden. Dies führt dazu, dass ans Ende von acht Gesängen lediglich eine kleinformatige Vignette zu stehen kommt, ans Ende von drei Gesängen lediglich eine Großvignette und ans Ende von sieben Gesängen beide Vignettentypen. In einem Fall (Gesang 3) füllen die letzten Strophen eines Gesangs die Verso-Seite vollständig, so dass dort kein Platz für eine kleinformatige Vignette ist und das Ende des Gesangs überhaupt nicht bildlich markiert wird.

Befremdlich ist das Erscheinungsbild am Ende des letzten Gesanges: Der Text endet auf einer Recto-Seite, ohne diese zu füllen, doch findet sich weder recto noch verso eine Vignette, so dass diese strukturell markante Stelle, das Ende des Epos und damit des Hauptteils des Buches

76 Holloway, S. 71 ff.



Kat.-Nr.10.3



Kat.-Nr. 10.4

(es folgen lediglich noch Approbation des Zensors und königliches Privileg), überhaupt nicht visuell hervorgehoben wird. Außer diesem Detail könnte man an der hier skizzierten Illustrationsstrategie kritisieren, dass das Ende der einzelnen Gesänge visuell ungleich akzentuiert wird und insbesondere, dass der ästhetische Eindruck wenig befriedigend ist, wenn links eine Seite mit einer Großvignette zu stehen kommt und rechts die völlig unbedruckte Recto-Seite eines Blattes, auf dessen Verso-Seite der Kupferstich zum folgenden Gesang gedruckt ist: Die Fläche einer Doppelseite ist dann nur zu einem kleineren Teil, noch dazu asymmetrisch, durch die Vignette linkerhand gefüllt.

An weiteren Illustrationen enthält die Ausgabe Vignetten, die auf der ersten Textseite jedes Gesangs oberhalb des Textes platziert sind und die Charaktere des Epos in Form einer Büste mit reichem Rahmenwerk vergegenwärtigen; daneben ein Frontispiz für jeden der beiden Bände, Vignetten auf den gestochenen Titelseiten der beiden Bände (als Stecher der Schrift wird Droüet genannt) sowie eine aus Bild- und Textelementen bestehende Widmung an Giles Earle („Egidio Earle, Cavaliere inglese"). Während sämtliche Vorlagen, wie bereits erwähnt, von Gravelot stammen, erfolgte die Umsetzung in den Kupferstich durch verschiedene Künstler, wobei mit sämtlichen Vignetten zu Beginn und Ende der einzelnen Gesänge Jacques Le Roy betraut wurde.

Es ist davon auszugehen, dass der umfassende Buchschmuck dieser Ausgabe auf Veranlassung von G. Conti entstand, der die Widmung unterzeichnet hat. Conti scheint derzeit im Wesentlichen dadurch fassbar, dass sein Name als Herausgeber, Verleger und vor allem, wie hier, als Unterzeichner von Widmungen in Ausgaben lateinischer und italienischer Literatur und Grammatiken des Italienischen auftaucht, die in Paris erschienen. Gelegentlich bezeichnet er sich in diesen Veröffentlichungen als Italienischlehrer an der königlichen Militärakademie (École royale militaire);[77] doch löst er offenbar nie die Initiale „G." seines Vornamens auf. Möglicherweise handelt es sich um den in einem italienischen Nachschlagewerk des mittleren 20. Jahrhunderts genannten Giacomo Conti (Rom 1720-1788), von dem dort allerdings nur angemerkt wird, dass er längere Zeit in Frankreich lebte und dort für seine Gelehrsamkeit bewundert wurde.[78]

Unter Contis Ägide war bereits 1766 eine zweibändige Ausgabe von Alessandro Tassonis komischem Epos *La secchia rapita* erschienen, deren Buchschmuck ganz ähnlich konzipiert ist und für deren Kupferstiche Gravelot zahlreiche, allerdings nicht alle Vorlagen lieferte (Kat.-Nr. 13). Im Falle von *Gerusalemme liberata* wurde ihm nun die gesamte Vorlagenarbeit anvertraut; außerdem durfte er sich selbst und seiner Kunst ein Denkmal setzen, das ihn gewissermaßen auf eine Stufe mit Tasso stellt: Während nämlich das Frontispiz in Band 1 (Kat.-Nr. 10.3) eine Personifikation der Dichtkunst mit dem Porträtmedaillon Tassos zeigt, präsentiert auf dem kompositorisch als Pendant angelegten Frontspiz zum zweiten Band (Kat.-Nr. 10.4) die Personifikation der Zeichenkunst ein Porträtmedaillon Gravelots. Die lorbeerbekränzte Dichtkunst, im Hinblick auf den im Hintergrund sichtbaren Berg Helikon mit dem geflügelten Pegasos vielleicht auch als Muse anzusprechen, wird begleitet von einem die Leier schlagenden Putto; zu ihren Füßen verweisen Bücher mit der Beschriftung „Virgile" und „Homere" auf die Tradition, in der Tasso steht, und vergegenwärtigen Helm, Trompete, Schild und Turban den Inhalt seines Epos. (Dass der Fuß der Frauengestalt auf dem Turban ruht, deutet dabei den Sieg der Kreuzritter an.) Die Zeichenkunst hält einen Stift in Händen; zu ihren Füßen sind Zirkel, Lineal, gerollte Zeichnungen sowie eine Mappe mit Zeichnungen angeordnet und blättert ein Putto in einem mit Kupferstichen illustrierten Buch.[79]

77 *L'Eneide di Virgilio* (Paris 1760): „Professore di Lingua Toscana nella Regia Scuola Militare di Parigi"; *Epistole eroiche di P. Ovidio Nasone* (Paris 1762): „Professore di lingua italiana nella R. scuola militare di Francia".

78 Imperatori, S. 361: „Conti Giacomo (Roma 1720-1788). Per la sua vasta erudizione fu assai ammirato in Francia dove visse per molti anni." Die *Notices d'autorité* der Bibliothèque nationale de France führen ihn ohne schlüssige Quellenangabe als „Conti, Giusto (1720? - 1790?)". Eine E-Mail-Anfrage bei der Association École Militaire im Mai 2017 ergab, dass dort derzeit keine Informationen über Conti verfügbar sind.

79 Eine ähnliche Konzeption der Frontispize begegnet in der von den Steuerpächtern (*fermiers généraux;* siehe S. 11, Anm. 21) initiierten Ausgabe von La Fontaines *Contes et nouvelles* (1762): Das Frontispiz zu Band 1 zeigt La Fontaine, das zu Band 2 Charles Eisen, der die Zeichnungen für die Kupferstiche schuf.

Kat.-Nr. 11

Torquato Tasso:
La Gerusalemme liberata … stampata d'ordine di Monsieur
Parigi, presso Franc. Ambr. Didot l'aîné, 1784-1786 (2 Bände)
02/III.10.4.111

Illustration zu Gesang 13 (Band 2, 1786, bei S. 67; 133 x 203 mm)
Jean-Baptiste-Blaise Simonet (1742 Paris - nach 1813) nach einer Vorlage von
Charles-Nicolas Cochin (C. le jeune; 1715 Paris - 1790 ebd.)
bez.: *C.N. Cochin Eques del.*; *J. B. Simonet sculp.*

Zu den phantastischen Elementen in Tassos *Gerusalemme liberata* (vgl. Kat.-Nr. 10) zählen auch die in Kat.-Nr. 11 illustrierten Nöte, die in Gesang 13 der muslimische Zauberer Ismeno den Rittern Gottfrieds bereitet. Als die Kreuzritter für den Bau von Belagerungsmaschinen Bäume fällen wollen, beschwört Ismeno zum Schutz des Waldes höllische Dämonen, die zunächst die von Gottfried ausgesandten Zimmerleute und anschließend eine Abordnung seiner besten Krieger in die Flucht schlagen. Letztlich wird es der bei Kat.-Nr. 10 erwähnte Rinaldo sein, der den Zauber bricht, doch vorläufig tritt der Ritter Alcasto auf den Plan, „ein Mann von keckem, ungezähmten Feuer, / Der nicht vor Menschen noch dem Tod' erblasst"[80] („Uom di termerità stupida e fera, / Sprezzator de' mortali e della morte", Strophe 24). Siegesgewiss verkündet er: „Ich will allein den ganzen Wald zerstören, / Den Aufenthalt verwirrter Träumerei." („Io sol quell bosco di troncar intendo / Che di torbidi sogni è fatto nido." Strophe 25). Als er sich freilich einem flammenden, von Dämonen bemannten Verteidigungswall gegenübersieht, muss auch er, wie auf dem Kupferstich dargestellt, „von Furcht bewegt, zum erstenmal im Leben" den Rückzug antreten:

Die grössten [Flammen] sind wie Schlösser anzuschauen
Und thürmen stolz und kühn sich himmelan;
Und rings umher verteidigt sich auf's beste
Mit Kriegsgeschütz die neue Höllenveste.

O wieviel Ungeheu'r aus Pluto's Reichen
Erscheinen jetzt, bewaffnet, auf dem Schloss!
Die theils mit furchtbarn Blicken ihn bestreichen,
Theils ihn bedrohn mit klirrendem Geschoss.

Er flieht zuletzt; zwar langsam ist sein Weichen,
Wie wenn zum Rückzug sich der Löw' entschloss:
Doch ist es Flucht, und seine Glieder beben,
Von Furcht bewegt, zum erstenmal im Leben.

Le maggiori sue fiamme hanno figura
Di castelli superbi e torreggianti:
E di tormenti bellici ha munite
Le rocche sue questa novella Dite.

O quanti appajon mostri armati in guarda
Degli alti merli, e in che terribil faccia!
De' quai con occhi biechi altri il riguarda,
E, dibattendo l'arme, altri il minaccia.
Fugge egli alfine; e ben la fuga è tarda,
Qual di leon che si ritiri in caccia:
Ma pure è fuga; e pur gli scuote il petto
Timor, sin a quell punto ignoto affetto. (Strophe 27 f.)

Dass Alcasto sich auf dem Kupferstich bereits geschlagen gibt, aber nur ‚langsam weicht', wie auch das als Bildunterschrift verwendete Zitat besagt, ist zunächst daran zu erkennen, dass er sich einerseits bereits von den Dämonen abgewandt hat, nur noch das Schild zu seinem Schutz, aber nicht mehr das Schwert zum Angriff erhoben hat, andererseits vorläufig aber offenbar noch zögert, den endgültigen Rückzug anzutreten. Eine bemerkenswerte Lösung, das ‚langsame Weichen' bildlich umzusetzen, hat Cochin darüber hinaus dadurch gefunden, dass das einsame Aufragen des Ritters mit leichter Seitenneigung in der unteren Bildhälfte (vor der Öffnung zur Unterwelt, der dem Text zufolge ein Teil der Dämonen entstiegen ist) und die dichte Ballung der Dämonen in der oberen Bildhälfte den Eindruck erwecken, als würde die Übermacht der in mehreren diagonalen Stoßrichtungen auf ihn einstürmenden Widersacher als schweres Gewicht auf dem Ritter lasten und ihn nach und nach niederdrücken. Es ist dies freilich ein Eindruck, der sich nur durch das unmittelbare Nebeneinander von Ritter und Dämonen in der Bildfläche ergibt, da bei näherer Analyse des Bildraumes die Dämonen sich zu einer Art Wand des Schreckens hinter Alcasto auftürmen. In räumlichem Sinn ist die Biegung des Körpers nach links als ein von einem angewiderten Blick begleitetes Ausweichen des Ritters vor den ausgestreckten Armen des eher kleinwüchsigen Dämons rechts unten zu verstehen; eine Interaktion, die nicht einer gewissen Komik entbehrt.

Unter den Schrecknissen, die der oben im Bild mit ausgebreiteten Armen das Geschehen dirigierende Ismeno gegen die Kreuzritter ins Feld führt, sind es vor allem diese im Text nur lakonisch als ‚bewaffnete Ungeheuer' mit ‚fuchtbaren Blicken' bezeichneten Dämonen, die Cochins Phantasie angeregt haben. Insgesamt greift er mit den schlangenhaarigen Mensch-Tier-Wesen zwar auf konventionelles dämonisches Typenrepertoire des 18. Jahrhunderts

80 Deutsche Zitate nach Tasso 1837.

zurück, doch mischt er unter Ismenos Vasallen auch eine so ungewöhnliche Erscheinung wie den mit einer Sense bewaffneten muskulösen Pferdemann. Das von Ismeno ebenfalls eingesetzte Element Feuer hingegen kommt auf dem Kupferstich weniger zur Geltung. Es ist durch die an mehreren Stellen im Hintergrund sichtbaren Flammen und die von den Dämonen und Ismeno geschwungenen Fackeln gegenwärtig; doch fehlt auf dem Kupferstich eine adäquate bildliche Umsetzung der von Tasso mit wenigen, aber sehr suggestiven Worten heraufbeschworenen Schlösser aus Flammen, die sich zum Himmel türmen. Zwar sind im oberen Bereich von Feuer umloderte Befestigungsanlagen mit Speerträgern erkennbar, jedoch weit im Hintergrund, und ist es nicht recht nachvollziehbar, warum Cochin hier sowohl bei der Architektur als auch bei den Mannen in den Modus eines für die Darstellung von Zauberkünsten wenig geeigneten prosaischen Realismus wechselt.

Gedruckt wurde das Buch, zu dem der Kupferstich gehört, in den Jahren 1784-1786 in der Werkstatt des einer berühmten französischen Drucker- und Typographenfamilie angehörenden François-Ambroise Didot (Didot aîné, 1730-1804), und zwar, wie auf der Titelseite vermerkt ist, im Auftrag von Monsieur („stampata d'ordine di Monsieur"), der das Projekt auch finanzierte. Gemeint war im Ancien Régime mit dieser Anrede der jüngere Bruder des regierenden Königs, in diesem Fall der Bruder Ludwigs XVI., Louis-Stanislas-Xavier de France, Comte de Provence, der nach der Restauration selbst von 1814-1824 als Ludwig XVIII. regierte.[81]

Es ist dies der einzige Fall, dass François-Ambroise Didot, dessen Beitrag zur Buchästhetik des 18. Jahrhunderts in erster Linie typographischer Natur ist und der auch für *Gerusalemme liberata* eine neue Schrifttype kreierte, an einer aufwändig illustrierten Ausgabe beteiligt war. Sie enthält neben einem das Gesamtwerk eröffnenden Frontispiz 40 Kupferstiche (also zwei Kupferstiche für jeden der 20 Gesänge), sämtliche nach Vorlagen von Cochin ausgeführt von verschiedenen Stechern.[82] Monsieur selbst hatte, wie im Subskriptionsaufruf im Mai 1783 im *Mercure de France* angemerkt wurde, Angaben dazu gemacht, was auf den Kupferstichen dargestellt werden sollte. („C'est Monsieur lui-même qui en a désigné les sujets." S. 42) Ein ursprünglich im Besitz von Monsieur befindliches und heute in der Spencer Collection der New York Public Library verwahrtes Konvolut enthält 1783-1785 datierte Zeichnungen Cochins zu allen Kupferstichen des Buches, ein speziell für die Sammlung der Zeichnungen angefertigtes Titelblatt sowie 40 weitere 1787-1790 datierte Blätter, die typographischen Text mit einem gezeichneten, vignettenartige Darstellungen integrierenden Rahmen kombinieren. Möglicherweise lassen letztere Blätter, die nie in den Kupferstich umgesetzt wurden, auf das nicht ausgeführte Projekt einer noch umfangreicher bebilderten Ausgabe des Epos schließen.[83]



Kat.-Nr. 11

81 Ausführlich zu dieser Ausgabe siehe McTigue.

82 Michel 1987, Kat.-Nr. 178, S. 357 ff.

83 Neben diesen sehr sorgfältig ausgearbeiteten Zeichnungen haben sich in anderen Sammlungen mehrere skizzenhafter angelegte Zeichnungen Cochins zu dieser Serie erhalten, u. a. achtzehn Kreidezeichnungen in der Pierpont Morgan Library in New York; siehe hierzu Kraemer 1993.

Cochin wurde für diesen seinen letzten großen Beitrag zur Buchillustration reich entlohnt: Monsieur zahlte Cochin insgesamt 41000 Livres für die Zeichnungen; in dem Brief, in dem er ihren Empfang bestätigt, setzt er Cochin außerdem eine jährliche Pension von 1200 Livres aus.[84]

Auf den Markt kam diese Ausgabe nur in einer kleinen Auflage, womit der *Mercure de France* den hohen Preis von 12 Louis d'or begründet. („Un tirage aussi peu nombreux force à porter jusqu'à douze louis le prix des deux Volumes." S. 42) Auch Cochin erwähnt in einem Brief den „schrecklich hohen Preis" („cherté effrayante"), weist aber gleichzeitig auf die zu erwartende Wertsteigerung des Buches aufgrund der kleinen Auflage hin.[85] Die im Oettingen-Wallersteinschen Exemplar enthaltene, vom König angeführte Subskriptionsliste verzeichnet 187 Exemplare, darunter 19 für nicht namentlich aufgeführte in- und ausländische Buchhändler („Différents Libraires nationaux et étrangers"). Zu letzteren gehört wohl auch, da der Fürst in der Subskriptionsliste nicht aufgeführt ist, das heute in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek befindliche Exemplar, neben dem in der Staatsbibliothek zu Berlin derzeit das einzige über elektronische Verbundkataloge in Deutschland nachweisbare.

Obwohl es sich um ein ausgesprochenes Luxusobjekt handelte, wurde dem Exemplar der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek offenbar nach seinem Erwerb nur geringes Interesse entgegengebracht: Die vier Lieferungen, die jeweils fünf Gesänge enthalten, sind lediglich in schlichten Pappbänden des 19. Jahrhunderts gebunden. Zwei der Buchrücken sind mit der Kennzeichnung „I. Livraison" bzw. „III. Livraison" versehen; Hinweise, die bei einer als endgültig zu erachtenden Bindung in die strukturell durch die beiden typographischen Titelseiten vorgegebenen zwei Bände („Tomo primo", „Tomo secondo") sicher getilgt worden wären. (Die Kennzeichnungen „II. Livraison" und „IV. Livraison" sind seit der in neuerer Zeit erfolgten Buchrückenverstärkung dieser Teilbände mit Elefantenhaut nicht mehr sichtbar oder verloren.) Vom provisorischen Charakter dieser Bindung zeugen auch, dass das erst in der zweiten Lieferung enthaltene Frontispiz des Gesamtwerkes in diese Lieferung eingebunden ist und nicht an dem dafür vorgesehenen Platz zu Beginn des Werkes, sowie dass ein der vierten Lieferung beigegebenes Blatt, das ein Blatt der zweiten Lieferung ersetzen soll, auch der vierten Lieferung beigebunden ist und der Austausch des ursprünglichen fehlerhaften Blattes also nicht stattfand. Ein Zettel mit diesbezüglichen Hinweisen für den Buchbinder („Avis au relieur") ist auf den vorderen Einbanddeckel der vierten Lieferung des Oettingen-Wallersteinschen Exemplars aufgeklebt.[86]

Ganz so exklusiv, wie zunächst angekündigt, blieb die Ausgabe nicht: Wie das *Journal de Paris* am 14. Januar 1791 in seinem Supplément (S. III) anzeigte, veröffentlichte ein Konsortium aus Angehörigen der Familie Didot und Jean-Baptiste Tilliard eine zweite Auflage von *Gerusalemme liberata* „mit den Kupferstichen der Monsieur-Ausgabe" („coi rami della edizione di Monsieur"; Angabe auf der Titelseite). Damit reagierte man, so das *Journal*, auf den Umstand, dass es vielen Kunstfreunden nicht gelungen war, sich ein Exemplar der erste Auflage zu sichern („la difficulté que les Amateurs ont eue de se procurer cet Ouvrage"); allerdings war die zweite Auflage wieder auf 200 Exemplare beschränkt.

84 Kraemer 1993, S. 147.

85 Portalis 1877, S. 119.

86 Die vier aus Text und Kupferstichen bestehenden Lieferungen in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek entsprechen nicht ganz der im *Mercure de France* im Mai 1783 angekündigten Erscheinungsweise des Buches. Dort heißt es, dass der Druck des Textes schneller vorangehen werde als die Ausführung der Kupferstiche („mais comme l'impression marche plus rapidement que la Gravure [...]", S. 42), und dass deswegen die erste Lieferung fünf Kupferstiche und bereits den gesamten Text des ersten Bands, die zweite Lieferung fünf Kupferstiche und den gesamten Text des zweiten Bands umfassen werde. Die dritte und vierte Lieferung sollen dann nur noch aus jeweils fünf Kupferstichen bestehen.

Kat.-Nr. 12

Miguel de Cervantes Saavedra:
Les principales aventures de l'admirable Don Quichotte, représentées en figures par Coypel, Picart le Romain et autres habiles maîtres; avec les explications des XXXI planches de cette magnifique collection, tirées de l'original espagnol de Miguel de Cervantes
A Liege, chez J. F. Bassompierre, imprimeur de Son Altesse, 1776
02/III.12.4.25

Illustration 15 (bei S. 124; 155 x 195 mm)
Bernard Picart (1673 Paris - 1733 Amsterdam) nach einer Vorlage von
Charles Coypel (1694 Paris -1752 ebd.)
bez.: *Car. Coypel pinx.*; *B. Picart sculp.*

Ein verarmter Nachkomme eines spanischen Adelsgeschlechts, der sich von Ritterromanen derart den Kopf verdrehen lässt, dass er selbst als fahrender Ritter aufbricht und sich allerorten in Abenteuern verstrickt glaubt, die denen seiner Lektüre gleichen: Dies ist die Grundidee von *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* von Miguel de Cervantes Saavedra (1547 Alcalá de Henares - 1616 Madrid), einem wegweisenden, erstmals 1615 vollständig vorliegenden Werk der europäischen Romanliteratur.

Das Werk hatte noch keine künstlerisch bedeutsame Bebilderung erfahren, als 1715, also ziemlich genau 100 Jahre nach der Erstveröffentlichung, die ersten Kartons einer Serie mit Szenen des *Don Quijote* entstanden, die der königlichen Gobelinmanufaktur in Paris als Vorlagen dienten. Schöpfer der Kartons war Charles Coypel, Angehöriger einer namhaften Künstlerfamilie[87], später Direktor der Académie royale de peinture et de sculpture und königlicher Hofmaler (*premier peintre du roi*), der freilich damals noch am Anfang seiner Laufbahn stand. Es ist deshalb anzunehmen, dass bei der Vergabe des Auftrags an ihn sein Vater Antoine Coypel, damals *premier peintre du roi*, seinen Einfluss geltend machte. Charles Coypel schuf bis 1751 insgesamt 28 Kartons, davon 24 in den Jahren bis 1727. Bedauerlicherweise waren die meisten von ihnen, heute ausgestellt im Schloss von Compiègne, durch den intensiven Gebrauch als Arbeitsvorlagen starker Abnutzung ausgesetzt und mussten später verfälschende restauratorische Eingriffe über sich ergehen lassen, so dass ihnen heute vielfach nur noch dokumentarischer Wert zukommt.[88]

In den Jahren 1723-1734 ließ Coypel unter Heranziehung bester zeitgenössischer Kräfte nach seinen bis dahin entstandenen Kartons Kupferstiche anfertigen; exklusive Blätter, die dann, wie es der damaligen Praxis entsprach, einem größeren Publikum durch Nachstiche zugänglich gemacht wurden, häufig in kleinerem Format. Auf diesem Weg fanden Coypels Bilderfindungen dann auch Nutzung als Buchillustrationen,[89] u. a. in *Les principales avantures de l'admirable Don Quichotte, représentées en figures par Coypel, Picart le Romain, et autres habiles maîtres*, verlegt 1746 in Den Haag von Pierre de Hondt. Diese Ausgabe enthält 25 Nachstiche der von Coypel in Auftrag gegebenen Serie, die, so das Vorwort der *Principales avantures*, inzwischen auf dem Markt kaum noch erhältlich sei und wenn, dann zu einem hohen Preis. Ergänzend hinzu kommen sechs Stiche nach Vorlagen anderer namhafter Künstler (darunter vertreten auch François Boucher, freilich mit einer nicht sonderlich inspirierten Komposition). Zunächst sollten offenbar alle Stiche durch den „berühmten Bernard Picart" („le célebre Bernard Picart le Romain", S. VIII) ausgeführt werden, doch konnte dieser bis zu seinem Tod 1733 nur zwölf Stiche vollenden, so dass die verbleibenden unter mehreren anderen Stechern aufgeteilt werden mussten.

Wie bereits der Titelanfang *Les principales avantures* („die wichtigsten Abenteuer") andeutet, kombiniert das Buch diese „großartige Sammlung" von Stichen („magnifique Collection") nicht mit dem vollständigen Roman; ein Titelzusatz gibt außerdem an, dass es sich bei den Texten des Buches um die einzelnen Darstellungen erläuternde Auszüge aus Cervantes' Roman handelt („avec les explications des XXXI planches … tirées de l'original espagnol de Miguel de Cervantes"). Derartige Reduktionen auf besonders bekannte oder unterhaltsame Episoden begegnen in der Rezeptionsgeschichte des *Don Quijote* des öfteren und wurden bis ins 20. Jahrhundert hinein nicht nur im Zusammenhang mit Ausgaben für die Jugend für sinnvoll erachtet. So rechtfertigte noch 1912 Will Vesper seine eigenen drastischen Eingriffe in die Struktur des Romans damit, dass

> in den vollständigen, philologischen Ausgaben breite, ermüdende, unverständliche und veraltete Abschnitte den Genuß behindern. Langwierige Schäfergeschichten, lange bedeutungslose Gedichte, allerlei novellistische Einschiebsel, Flüchtigkeiten, Wiederholungen, flache und übelduftende Späße, alles im Geschmack jener Epoche, umgeben wie ein Gestrüpp das Ewige des Werkes.[90]

Während eine separate Publikation des Textes von *Les principales avantures* kaum vorstellbar ist, da die Kupferstiche als konstitutives Element des Buches an prominenter Stelle im Titel genannt werden und die einzelnen Kapitel mit ihren Überschriften „Planche I", „Planche II" etc. klar als Bilderläuterungen konzipiert sind, sind die beigegebenen Kupferstiche auch als eigenständige Serie oder in anderem Kontext vorstellbar. Tatsächlich weist das Vorwort explizit darauf hin, dass die Kupferstiche auch separat erhältlich seien, und wird der Erwerb der Serie vor allem denjenigen ans Herz gelegt, deren guter Geschmack so hoch entwickelt ist

87 Zu seinem Onkel Noël-Nicolas Coypel siehe Kat.-Nr. 19.

88 Ausführliche Angaben zu den einzelnen Gemälden im Werkverzeichnis bei Lefrançois.

89 Eine vollständige Übersicht über *Don Quijote*-Ausgaben mit Illustrationen nach Coypel kann an dieser Stelle nicht gegeben werden.

90 Cervantes 1912, S. [2] f.

(„qui seroient d'assez bon Gout"), dass sie mit den Illustrationen des Londoner *Don Quijote* unzufrieden sind und einen Ersatz dafür suchen. Gemeint ist hier die auf Initiative von John Carteret, 2nd Earl Granville hin entstandene Ausgabe *Vida y hechos del ingenioso hidalgo Don Quixote de La Mancha* (Londres: Por J[acob] and R[ichard] Tonson, 1738), ausgestattet mit 68 Kupferstichen nach John Vanderbank. Ihnen wirft das Vorwort der *Principales avantures* vor, dass sie aufgrund einer ebenso „unentschuldbaren wie unverständlichen Nachlässigkeit" („par une Inattention aussi inexcusable qu'incompréhensible", S. VIII) mit englischem anstatt mit spanischem Lokalkolorit versehen seien („l'on n'a représenté que des Attitudes & Coutumes Angloises au lieu d'Espagnoles", S. VIII); ganz im Gegensatz zu den Darstellungen Coypels: Dieser, so das Vorwort, habe keine Anstrengungen gescheut, um seine Bilder mit spanischem Flair anzureichern und habe sich zu diesem Zweck sogar Zeichnungen aus Spanien schicken lassen; selbst Spanier hätten bestätigt, dass Coypel die Einfühlung in den Genius loci hervorragend gelungen sei. („Il n'y a rien négligé … par rapport aux Mœurs, Coutumes, Habillemens, & autres Usages d'Espagne, d'où il a pris un Soin tout particulier de s'en faire envoïer des Desseins, pris exprès sur les Lieux-mêmes, & que de l'Aveu même des Espagnols il y a parfaitement bien représentez." S. VII) Dass diese die Londoner Illustrationen abwertende und Coypels Vorzüge herausstreichende Argumentation einer sorgfältigen Überprüfung standhalten würde, ist mehr als fraglich; man darf in ihr wohl in erster Linie eine Werbemaßnahme für die neuen Stiche sehen.

1774 erschien der Text der *Principales aventures*[91] erneut („La Haye & se trouve à Paris, chez Bleuet"), nun mit verkleinerten Kopien der Kupferstiche der Ausgabe von 1746. Laut einer Vorbemerkung war der Anlass für diese Ausgabe zum einen, dass das Publikum die gekürzte Fassung als unterhaltsamer („plus amusant", S. V) zu schätzen wisse und von den Längen der Originalfassung häufig gelangweilt werde. („[Le] Don Quichotte ordinaire, auquel on reproche de causer quelque ennui par ses longueurs." S. V) Zum anderen sei die Ausgabe Den Haag 1746 (ursprünglich, wie oben erwähnt, gedacht als preisgünstige Alternative zu den von Coypel in Auftrag gegebenen Stichen) inzwischen sehr selten und teuer. („Les exemplaires de celle-ci sont devenus très-rares & d'un prix excessif." S. V) Schließlich könne man die neue Ausgabe aufgrund des kleineren Oktavformats als eine Art Taschenbuch mit sich führen, während die frühere eher für die Aufstellung in einer Büchersammlung geeignet war. („Don Quichotte, tel que nous le donnons, aura le … mérite d'être … plus portatif que celui de Hollande, qui n'a été fait que pour les Bibliothèques." S. V)

Die in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek vorhandene, 1776 in der fürstbischöflichen Hofdruckerei in Lüttich entstandene Ausgabe der *Principales aventures* (Kat.-Nr. 12) kehrt zum Quartformat zurück und enthält wieder Abzüge der bereits 1746 verwendeten Platten.[92] Der hier abgebildete Kupferstich 15 des Buches gehört zu denen, die Bernard Picart noch selbst ausführte, und kopiert seitenverkehrt den früheren Stich, den Coypel nach seinem (heute weitgehend übermalten) Karton durch François de Polly le jeune ausführen ließ.[93] Illustriert wird Kapitel 26 des zweiten Teils des Romans, in dem Don Quijote in einer Schenke einer dramatischen Darbietung des Puppenspielers Meister Pedro beiwohnt; einem Stück, in dessen Verlauf Don Gaiferos seine Gattin Meslisandre aus der Gewalt der Mauren befreit. Als die beiden auf ihrer Flucht dann von Mauren verfolgt werden, ist Don Quijote nicht mehr in der Lage, Puppenspiel und Wirklichkeit auseinanderzuhalten, und sieht die Zeit gekommen, den Bedrängten zu Hilfe zu eilen. Cervantes schildert dies folgendermaßen:

> Er zog den Degen, war mit einem Satz beim Puppentheater und begann mit heftiger, nie gesehener Wut Schlag auf Schlag auf das maurische Puppenvolk niederregnen zu lassen, schlug die einen nieder, köpfte die andern, machte diesen zum Krüppel, drosch den andern in Stücke ... Maese Pedro schrie laut auf und sagte: „Haltet ein, euer Gnaden, Senor Don Quijote, und bedenkt, daß alle, die ihr niederschlagt ... keine wirklichen Mauren sind, sondern nur Püppchen aus Teig. Bedenkt doch ... daß ihr mich zugrunde richtet und mir mein ganzes Hab und Gut zerstört." Doch darum ließ Don Quijote nicht davon ab, händige und bihändige Hiebe auszuteilen ... Kurz und gut, in weniger Zeit, als man braucht, zwei Credos zu sprechen, hatte er das ganze Puppentheater in Grund und Boden gehauen, alle Fäden zerrissen und alle Puppen in Stücke geschlagen.[94]

Auf dem Kupferstich werden der gerade zu einer Enthauptung ansetzende Don Quijote und der sich in einem vergeblichen Abwehrgestus verzweifelt aus der zerberstenden Architekturkulisse vorbeugende Puppenspieler höchst theatralisch von einer voluminösen, in dieser Form kaum in einer ländlichen Schenke vorstellbaren Draperie überhöht. Beinahe als dritter Protagonist des Kampfgeschehens in der Bildmitte erscheint der aus einem Turmfenster gereckte Kopf mit groteskem Aufputz, dessen Miene auf seinen Grimm darüber schließen lässt, dass er dem Geschehen arm- und tatenlos zusehen muss. Nicht mehr die Puppen (darunter mehrere wenig maurisch anmutende mit Zipfelmützen und ganz vorne offenbar Melisandre, von Don Quijote im Eifer des Gefechts ebenfalls erschlagen), sondern Ritter und Puppenspieler selbst bieten den Umstehenden nun ein Spektakel, auf das Don Quijotes Knappe Sancho Pansa (rechts außen) mit blankem Entsetzen reagiert, das aber vorwiegend Erheiterung auslöst; am meisten bei dem feisten Wirt, der links außen mit in die Hüften gestemmten Armen in Gelächter auszubrechen scheint.

Erstaunlich gelassen und sogar amüsiert gibt sich der kniende Knabe rechts unterhalb der von Don Quijote zur Strecke gebrachten Puppen, bei dem es sich um den Gehilfen des Puppenspielers handelt, der das Stück bis zum Eingreifen Don Quijotes mit einem erzählenden Kommentar begleitete. Zu ihm vermerkt der Text der *Principales aventures*, dass er um ein Haar von den Degenhieben des rasenden Ritters getroffen worden wäre, wenn er nicht unter dem

91 In den Ausgaben 1774 und 1776 nun *aventures* und nicht mehr *avantures*.

92 Cohen/Ricci zufolge (Sp. 218) weisen diese Abzüge bereits auf eine Abnutzung der Druckplatten hin, weswegen die Ausgabe in Sammlerkreisen weniger geschätzt sei.

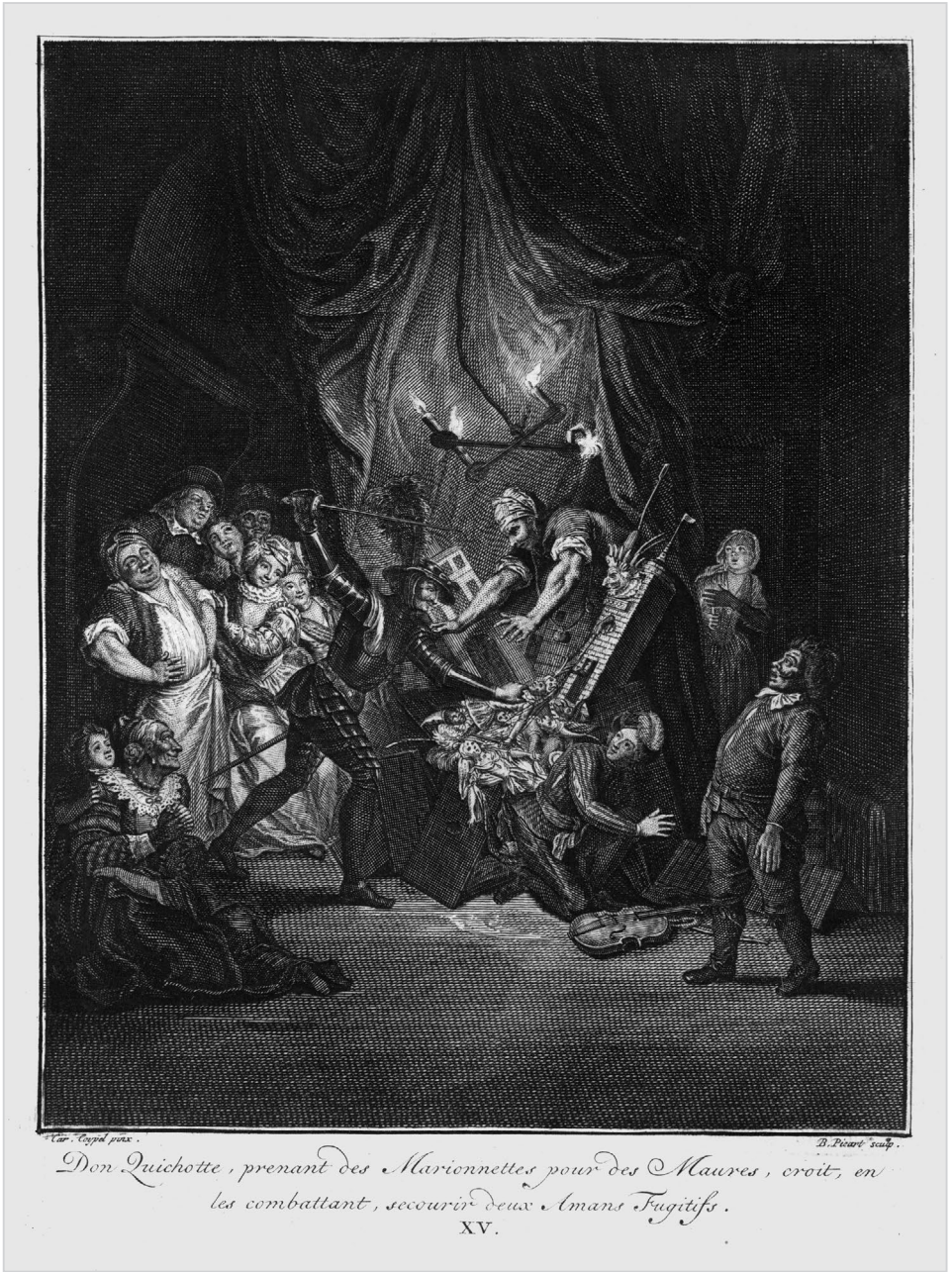
93 Zu diesem Gemälde siehe Lefrançois Kat. P. 21, S. 160 f.

94 Cervantes [1997], S. 885 f.

zusammenstürzenden Theater Schutz gefunden hätte („[s']il ne fût tombé fort heureusement dessous [sous le théâtre]; ce qui le sauva des coups de cet extravagant furieux", S. 130). Diese Passage des Erläuterungstextes ist eine plausible Beschreibung eines Details des Kupferstichs, ist in Cervantes' originalem Text jedoch nicht vorgegeben; d. h., der Verfasser dieser Erläuterungstexte reichert die Übersetzung bzw. Paraphrasierung des originalen Texts von Cervantes gelegentlich mit Elementen der Bildbeschreibung an, mit Beobachtungen, die sich auf die spezifische bildliche Interpretation des Cervantes-Textes durch die Kupferstiche beziehen.

Ähnlich ist der Hinweis im Erläuterungstext, lediglich eine jämmerliche Violine habe das Puppenspiel musikalisch begleitet („un méchant violon formoit tout l'orquestre", S. 126), durch die Violine unterhalb des Knaben auf dem Kupferstich motiviert, nicht aber durch Cervantes' Text; auch dass die Großmutter des Wirts als Zuschauerin erwähnt wird, stützt sich auf die alte Frau am linken Bildrand und nicht auf Cervantes. Und wenn der Erläuterungstext als Lichtquelle einen vierarmigen Leuchter nennt („le tout magnifiquement illuminé par quatre bouts de chandelles, dans un lustre de bois, formé par deux bâtons mis en croix", S. 126), so beschreibt er damit ebenfalls den Kupferstich, wohingegen bei Cervantes die Schaubühne „von zahllosen brennenden kleinen Wachslichtern umgeben [ist]."[95]

Während Coypels Bilderfindungen zu *Don Quijote* im heutigen Bestand der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek nur noch durch die dem Buch von 1776 beigegebenen Stiche präsent sind, konnte man früher in den fürstlichen Sammlungen auch die noch von Coypel selbst initiierte Stichserie studieren. Sie wird in dem 1839 veröffentlichten Dublettenkatalog zum Kauf oder Tausch angeboten, wobei vorläufig unklar ist, ob tatsächlich zwei Exemplare dieser Serie in der Kupferstichsammlung vorhanden waren oder nur ein Exemplar, das aufgrund der Nachstiche im Buch von 1776 für dublett erachtet wurde.[96]



Kat.-Nr. 12

95 Cervantes [1997], S. 879.

96 *Catalog* 1839, „Verzeichnis einiger Prachtausgaben und Kupfer-Werke", S. 128, 40b: „Don Quichotte's Leben und Thaten in 25 Kupfern dargestellt, nach Carl Coypels Invention und Gemälde gestochen etc. in Fol. max. Paris, chez Surugre [richtig: Surugue]. Ppd."

Kat.-Nr. 13

Alessandro Tassoni:
La secchia rapita. Poema eroicomico
In Parigi appresso Lorenzo Prault e Pietro Durand, 1766 (2 Bände)
02/III.10.8.325

Kat.-Nr. 13.1
Illustration zu Gesang 4 (Band 1, bei S. 75; 97 x 167 mm)
Jacques-Jean Pasquier (1718 Paris - 1785 ebd.) nach einer Vorlage von
Hubert-François Gravelot (1699 Paris - 1773 ebd.)
bez.: *H. Gravelot inv.*; *J. J. Pasquier sculp.*; [im Bildinneren:] *H. Gravelot inven.*; *Pasquier s. 1765*

Kat.-Nr. 13.2
Kopfvignette zu Gesang 4 (Band 1, S. 75; 79 x 60 mm)
Jacques Le Roy (geb. 1739) nach einer Vorlage von
Clément-Pierre Marillier (1740 Dijon - 1808 Beaulieu)
bez.: *C. P. Marillier inv.*; *J^e. Le Roy sc.*

Kat.-Nr. 13.3
Schlussvignette zu Gesang 4 (Band 1, S. 98; 83 x 94 mm)
Jacques Le Roy (geb. 1739) nach einer Vorlage von
Jean-Baptiste Huet (1745 Paris - 1811 ebd.)
bez.: *J. B. Huet inven.*; *J^e. Le Roy sculp.*

Kat.-Nr. 13.4
Gestochenes Widmungsblatt (Band 1; 94 x 162 mm)
Jacques Le Roy (geb. 1739) nach einer Vorlage von
Hubert-François Gravelot (1699 Paris - 1773 ebd.)
bez.: *H. Gravelot inv.*; *J. Le Roy sculp.*

Der sich u. a. mit Dichtung, Philosophie, Sprachwissenschaft und Politik befassende Alessandro Tassoni (1565 Modena - 1635 ebd.)[97] bemühte sich mehrere Jahre um einen italienischen Verlagsort für sein in den Jahren 1614 ff. entstandenes Epos vom „geraubten Eimer", doch scheiterte dies zunächst an der kirchlichen Zensur, die zahlreiche Passagen beanstandete. So erschien das Werk zunächst unter Pseudonym 1621 in Paris;[98] 1624 und 1630 folgten dann Ausgaben in Rom und Venedig.

Der titelgebende Ausgangspunkt der mannigfachen kriegerischen Verwicklungen ist ein historisch verbürgtes Ereignis aus dem Jahr 1325: Während einer Schlacht raubten die Modenesen den Bolognesen einen Holzeimer; ein aufgrund der Kombination des Themas Krieg mit einem trivialen Beuterequisit für das im Untertitel genannte Genre „heroisch-komisch" („eroicomico") bestens geeigneter Vorfall. Tassoni legte großen Wert darauf, als Begründer der Gattung des heroisch-komischen Epos anerkannt zu werden und verteidigte seine diesbezüglichen Ansprüche besonders eifersüchtig gegenüber Francesco Bracciolini, der 1618 *Lo scherno degli dei* (*Die Verspottung der Götter*) veröffentlicht hatte. Doch obwohl Tassonis Dichtung reich an burlesken Elementen ist und nicht zuletzt durch den Einbezug der teilweise ausgesprochen spießbürgerlich agierenden antiken Götterwelt epische Konventionen parodiert,[99] enthält sie längere Abschnitte, z. B. die Kampfszenen der Gesänge 6-8, in denen die Elemente der Komik in den Hintergrund treten und Tassoni eher mit seinen Vorgängern auf dem Gebiet des ernsten heroischen Epos wettzueifern scheint.

Die hier vorliegende zweibändige Pariser Ausgabe von 1766 ist reich mit Kupferstichen unterschiedlicher Größe und Funktion ausgestattet, ausgeführt von verschiedenen Stechern großenteils nach Vorlagen von Hubert-François Gravelot, von dem sich auch achtzehn Vorzeichnungen für diese Serie in der Pierpont Morgan Library in New York erhalten haben.[100] Von der Konzeption her ist der Buchschmuck eng verwandt mit dem einer 1771 erschienenen Ausgabe von Tassos *Gerusalemme liberata*. Initiator beider Ausgaben war G. (Giacomo?) Conti, dessen Name sich jeweils unter der gestochenen Widmung findet, über den freilich bisher nur wenig bekannt ist (vgl. Kat.-Nr. 10).

Wichtigster Teil des Buchschmucks sind die zwölf ganzseitigen Kupferstiche nach Gravelot, die jeweils einen der zwölf Gesänge des Epos (eine an der *Aeneis* orientierte Zahl) einleiten. Im Falle der hier gezeigten Illustration zu Gesang 4 (Kat.-Nr. 13.1) sind die Namen der beiden beteiligten Künstler (Gravelot, Pasquier) nicht nur, wie es gängiger Praxis entspricht, links und rechts unterhalb des Rahmens angegeben, sondern können von aufmerksamen Betrachtern auch auf einer Tafel oberhalb der bogenförmigen Öffnung des Stadttores im Hintergrund entdeckt werden, wo außerdem 1765 als Entstehungsjahr angegeben ist.[101] Dargestellt ist, wie die Truppen Modenas (auf dem Stich gerade noch zu erkennen auf den das Stadttor überragenden Hügeln in der Ferne) mit Katapulten in die von ihnen belagerte Stadt Castelfranco „ein langgeöhrtes Tier dem Feind zum Morgengruß" schicken und damit große Bestürzung bei den Belagerten hervorrufen:

97 Grundlegende Informationen zu Tassoni und *La secchia rapita* bei Benedetti, Loos und Puliatti.

98 Jahresangabe auf der Titelseite: 1622.

99 Loos, S. 22 ff.

100 Kraemer 1990.

101 Aus dieser zweifachen Signatur Pasquiers lässt sich schließen, dass er die beiden bei der Anfertigung der Druckplatte anfallenden Arbeitsschritte, Ätzung und Überarbeitung, selbst ausführte. (Siehe die ähnliche Doppelsignatur Le Mires in Kat.-Nr. 6.2). Dass die beiden Schritte auch von verschiedenen Händen herrühren konnten, dokumentieren durch Signaturen die Kat.-Nr. 1 und 49.1.



Kat.-Nr. 13.1



POEMA EROICOMICO
DI
ALESSANDRO TASSONI.

CANTO QUARTO.

I.

POICHE' fu sorto in su la destra riva
Si fermò il Campo, e s' ordinar le schiere;
Ne gli usberghi lucenti il Sol feriva,
E ne traeva fuor lampi, e lumiere.
Un venticel, che di Ponente usciva,
Facea ondeggiar le piume, e le bandiere;
E per le rive intorno, e per le valli
Romoreggiava il Ciel d' armi, e cavalli.

Kat.-Nr. 13.2

Hoch in der Luft - so kräftig war der Stoß,
Mit welchen die Maschien' es abgeschnellet -
Dreht lange sich das arme Tier und fället
Denn endlich auf den Markt herab ins Schloß,
Wo sich das meiste Volk zusammen stets gesellet.
Wie groß war ihr Erstaunen und wie groß
Ihr Schrecken ! - Blaß und stumm sahn sie einander an -
Als einen Esel sie vom Himmel fallen sahn.[102]

La macchina mural da sè rimove,
Con impeto sì fier quella bestiaccia,
Che la solleva in aria, e in piazza, dove
Più turba avea, dentro il Castel la caccia,
Trasecolaron quelle genti nove
Tutte, e l'un l'altro si miraro in faccia
Con le guance di nive, e 'l cor di gelo,
Ch' un' asino cader vider dal Cielo. (Strophe 8)

Das Buch folgt über diese ganzseitigen Kupferstiche hinaus der bei anspruchsvoll illustrierten Büchern häufigen Praxis, am Anfang und Ende von Texteinheiten (in diesem Fall: von Gesängen) durch Vignetten zusätzliche visuelle Akzente zu setzen. Die Vorlagen hierzu stammen großenteils von Marillier, daneben von Huet und Queverdo. Im vorliegenden Fall übernehmen die Vignetten, die zu Beginn eines Gesangs oberhalb des typographischen Textes platziert sind (Kat.-Nr. 13.2), zusätzlich die Aufgabe, durch gestochenen Text zu informieren: Sie bilden Artefakte ab, bei denen eine zentrale, eine Inhaltsangabe („Argomento") des betreffenden Gesangs aufnehmende Fläche umgeben ist von einer Rahmenzone, die sich aus architektonischen, ornamentalen, vegetabilen und gegenständlichen Ornamenten zusammensetzt (in einem Fall auch mit Tieren angereichert ist) und stets in irgendeiner Form im oberen Bereich die Schriftzüge enthält, die den Gesamttitel des Werkes (*La secchia rapita*) und die Funktion des gestochenen Textes („Argomento") nennen. Letztere Textelemente korrespondieren in formaler Hinsicht bis zu einem gewissen Grad mit den auf den ganzseitigen Kupferstichen oben am Rahmen angebrachten, vegetabil dekorierten Schriftbändern, die den jeweiligen Gesang angeben, was dazu beiträgt, dass die gegenüberliegenden Seiten als ästhetische Einheit wahrgenommen werden. In der Vignette zu Gesang 4 dominieren Blumengebinde sowie, in Abstimmung auf das kriegerische Geschehen, Waffen (Bogen und mit Pfeilen gefüllte Köcher). Einige Ecken sind durch zurückhaltende Rocaillen verschliffen, eine in Frankreich damals bereits auf dem Rückzug befindliche Ornamentform. (Zur Rocaille siehe auch Kat.-Nr. 27.)

102 Tassoni 1781, S. 135.

Bei neun von zwölf Gesängen ist die letzte Seite nicht vollständig mit typographischem Text gefüllt, so dass Platz für eine Schlussvignette bleibt. Hierzu gehört auch die letzte Seite von Gesang 4, deren etwas zu nah an den Text gerückte Vignette (Kat.-Nr. 13.3) ein in Strophe 15 des Gesangs verwendetes Sinnbild für zwei ebenfalls in die Kampfhandlungen verwickelte Gruppen aufgreift: In dieser Strophe räsonniert der Podestà von Modena, „daß die von Parma stets der Deutschen Feinde waren", weswegen zu befürchten ist, „sie werden sich auch itzt … nicht besser als die Hund' und Katzen paaren."[103] („Il Potta che sapea ch i Parmeggiani / Eran nemici a la Tedescheria, / E ch' era un accoppiar co' gatti e cani." Band 1, S. 80) Jean-Baptiste Huet, der Vorlagenzeichner dieser Vignette, nutzte die sich hier bietende Gelegenheit, um kämpfende Tiere darzustellen, ein von ihm bevorzugtes Sujet. So waren etwa in der Ausstellung der königlichen Kunstakademie (dem sog. Salon) von 1769 mehrere derartige Scharmützel von seiner Hand zu sehen, über die sich Diderot mit einer Mischung aus Ironie und Ungehaltenheit äußerte:

Dann haben wir einen Monsieur Huet, der mehr als eine große Katalogseite in Beschlag nimmt. Es gibt von ihm eine Dogge, die sich auf Schafe stürzt [Huets Aufnahmestück für die Akademie]; eine Dogge, die derart herumwütet, als müsse sie einen Wolf abgeben, und die sich auf sehr schlecht gezeichnete Schafe stürzt; sodann andere Doggen, die sich auf andere Tiere stürzen.

Voici un M. Huet qui occupe une grande page et plus du livret. C'est un *Dogue qui se jette sur des Oies*, un dogue aussi furieux que s'il avait à faire à un loup, et qui se jette sur des oies bien mal dessinées; d'autres *Dogues* qui se jettent sur d'autres animaux.[104]

Eine Besonderheit des Buches, die auch in der erwähnten Ausgabe von *Gerusalemme liberata* begegnet, betrifft die drei Gesänge (zu denen Gesang 4 allerdings nicht gehört), deren letzte Strophen auf eine Recto-Seite zu stehen kommen: In diesem Fall wird zu der ungewöhnlichen Lösung gegriffen, die folgende Verso-Seite für eine weitere, etwas größere Vignette zu nutzen, so dass drei Gesänge also über zwei Schlussvignetten verfügen. Alle Schlussvignetten sind im Darstellungsmodus der Rahmenlosigkeit gehalten; d. h. Figuren, Tiere, Pflanzen, Gegenstände etc. sind nicht innerhalb einer durch Linien, Zierleisten o. ä. definierten Fläche angesiedelt, sondern unmittelbar auf den weißen bzw. hellen Papiergrund gesetzt. Diese Rahmenlosigkeit und die daraus resultierenden irregulären Umrisslinien der Schlussvignetten sorgen für Abwechslung innerhalb des illustrativen Gesamtkonzeptes, da die ganzseitigen Kupferstiche eine relativ strenge Rechteckrahmung aufweisen und die Argomento-Vignetten zu Beginn der Gesänge meist einer querrechteckigen Form angenähert sind.

103 Tassoni 1781, S. 140.

104 Diderot 1967 ff., Band 4, 1987, S. 103.



Kat.-Nr. 13.3



Kat.-Nr. 13.4

Über die Illustrationen zu den einzelnen Gesängen hinaus verfügen die Bände über einige weitere bildliche Elemente, nun wieder ausschließlich auf Vorlagen von Gravelot beruhend und durchgehend von Le Roy gestochen. In die gestochenen Titelseiten der beiden Bände sind zwei verschiedene (rahmenlose) Vignetten integriert, die Entstehung und Charakter des Epos mithilfe mythologisch-allegorischen Personals thematisieren (womit die Titelseiten strukturell denen in *Gerusalemme liberata* wieder sehr ähnlich sind); die Kurzbiographie Tassonis zu Beginn des ersten Bandes wird von einer Vignette mit dessen Porträt eingeleitet; und auch wenn zu Beginn des ersten Bandes kein Frontispiz für das Gesamtwerk vorhanden ist, so folgt dort doch unmittelbar auf die Titelseite ein ganzseitiger Kupferstich (Kat.-Nr. 13.4), der die auch bei einem Teil der Vignetten angewandte Rahmenlosigkeit nun auf ein größeres Format überträgt.

Dieser Bild und Text kombinierende Stich ist insofern besonders bemerkenswert, als ihm eine Funktion zukommt, die weit häufiger allein von (meist typographischem) Text übernommen wird, nämlich die Funktion einer Widmung; auch diese Eigenart einer gestochenen Widmung wird in der *Gerusalemme liberata*-Ausgabe wieder aufgenommen. In *La secchia rapita* zeigt der Widmungsstich einen auf einem Podest platzierten Säulenstumpf, der durch seine Aufschrift als ein „Denkmal der ewigen Treue, der Dankbarkeit und Freundschaft“ („Aeternae Fidei, grati Animi et Amicitiae Monimentum“) identifiziert wird, das G. Conti der „liebevollen Gattin“ („Uxori tenerae“) und „tugendsamen Mutter“ („Piae Matri“) „gibt, schenkt und widmet“ („dat, donat, dedicat“, abgekürzt D.D.D.; eine im alten Rom auf Göttern geweihten Gegenständen angebrachte Formel).

In Abstimmung auf das Verhältnis zwischen dem Widmenden und der Widmungsträgerin wird der Säulenstumpf flankiert von dem griechischen Hochzeitsgott Hymenaios, dargestellt als geflügelter Jüngling mit Fackel (links), sowie von einer Figur, die aufgrund des Herzens in ihrer linken Hand, ihres Zugriffs auf die Fackel des Hymenaios und ihres zur Flamme der Fackel erhobenen Blicks als Personifikation der ehelichen Liebe gedeutet werden kann. Die vor dem Podest platzierte und die Form eines Buches assoziierende Steinplatte mit dem Relief eines Eimers besagt, dass Conti nicht nur das auf dem Kupferstich abgebildete Ensemble als Denkmal zu Ehren der Gattin verstanden wissen will, sondern auch das Buch, in dem der Kupferstich abgedruckt ist, die Frucht von Contis Tätigkeit als Herausgeber eines literarischen Textes und wohl auch als Verleger.

Kat.-Nr. 14

Pierre Corneille:
Théatre ... avec des commentaires, et autres morceaux intéressans. Nouvelle édition, augmentée
Geneve, 1774 (8 Bände)
02/III.11.4.30

Illustration zu *L'illusion comique* (Band 8, bei S. 203; 112 x 187 mm)
Jean-Jacques Flipart (1719 Paris - 1782 ebd.) nach einer Vorlage von
Hubert-François Gravelot (1699 Paris - 1773 ebd.)
bez.: *H. Gravelot inv.*; *J. J. Flipart sculp.*

Obwohl Pierre Corneille (1606 Rouen - 1684 Paris) in erster Linie als neben Jean Racine bedeutendster französischer Tragödiendichter des 17. Jahrhunderts in die Literaturgeschichte eingegangen ist, kennzeichnen sein frühes Schaffen vor allem Komödien. *L'illusion comique* (*Komödie der Täuschungen*), verfasst für die Theatersaison 1635/36 und erstmals gedruckt 1639, nannte er in seiner Widmung an eine bislang nicht identifizierte „Mademoiselle MFDR" ein komische und tragische Elemente mischendes „eigenartiges Ungetüm" („un étrange monstre", S. 305) von „bizarrer und extravaganter Erfindung", dem man immerhin den Vorzug der Neuartigkeit nicht absprechen könne. („Qu'on en nomme l'invention bizarre & extravagante tant qu'on voudra, elle [la comédie] est nouvelle." S. 305)

Eine der ‚Extravaganzen' des in der Touraine spielenden Stückes besteht darin, dass größere Teile als eine Art visionäres Schauspiel gestaltet sind, das einem der Protagonisten dargeboten wird: In dem Bestreben, seinen durch allzu autoritäres väterliches Auftreten in die Fremde getriebenen Sohn Clindor wiederzufinden, sucht der Bürger Pridamant den Zauberer Alcandre auf, der daraufhin vor den Augen Pridamants die Geschicke des Clindor in den zurückliegenden Jahren erstehen lässt. Nachdem der vierte Akt damit endet, dass Clindor aus dem Gefängnis befreit wird und zusammen mit seiner Geliebten Isabelle fliehen kann, wird Pridamant im fünten Akt zunächst Zeuge einer zutiefst schockierenden Szene: Im Auftrag eines Prinzen, der um die Gunst Isabelles (inzwischen Clindors Gattin) buhlt, wird Clindor ermordet; unmittelbar im Anschluss stirbt Isabelle an gebrochenem Herzen. Alcandre kündigt dem verzweifelten Pridamant an, er werde ihm nun die Trauerfeierlichkeiten für Clindor zeigen; doch nachdem beide aus der Höhle des Alcandre getreten sind, in der sich die Vision bisher abgespielt hat, ist es etwas völlig Anderes, was Pridamant nun zu sehen bekommt und was auch im Vordergrund des hier abgebildeten Kupferstichs dargestellt ist: Mehrere Menschen sind einträchtig um einen Tisch versammelt und damit beschäftigt, Geld zu zählen bzw. auszuteilen, darunter auch Clindor, seine Gattin, sein Nebenbuhler und sein Mörder. Pridamant, rechts im Hintergrund zusammen mit Alcandre vor der Öffnung der Höhle zu erkennen, scheint eben in dem auch als Bildunterschrift zitierten Ausruf des Erstaunens begriffen („Was muss ich sehen? Bei den Toten zählt man Geld?"); und



Kat.-Nr. 14

wenig später wird Alcandre das Rätsel aufklären: Die scheinbare Ermordung Clindors fand nur im Rahmen eines Theaterstücks statt, aufgeführt von der Schauspielertruppe, der auch Clindor angehört. Innerhalb des Theaterstücks *L'illusion comique*, einer Fiktion, wird also die in der Welt des Stückes reale Vergangenheit einer Figur, nämlich die Vergangenheit Clindors, als Vision heraufbeschworen, innerhalb derer dann wieder eine Fiktion, nämlich ein Theaterstück, angesiedelt ist - in der Tat eine ‚extravagante' Schichtung verschiedener Realitätsebenen.

Trotz seiner Erleichterung ist Pridamant alles andere als erbaut darüber, dass sein Sohn den in seinen Augen wenig ehrenhaften Beruf des Schauspielers ergriffen hat. Doch klärt ihn Alcandre auf, dass dem Theater derzeit wachsende Wertschätzung entgegengebracht werde, dass sich in Paris und in der Provinz auch kluge Köpfe und Adlige gerne davon unterhalten ließen. („A présent le théatre / Est … l'amour de tous les bons esprits / L'entretien de Paris, le souhait des provinces, / Le divertissement le plus doux des nos princes." S. 394) Sogar der König, fügt er hinzu, leihe gelegentlich Schauspielern Auge und Ohr. („Même notre grand roi … daigne bien quelquefois / Prêter l'œil & l'oreille au théatre François." S. 395) Dass Alcandre mit solchen Argumenten schließlich Pridamants Meinung ändern kann, der am glücklichen Ende des Stückes schleunigst nach Paris zu seinem Sohn aufbrechen will, spiegelt tatsächliche Tendenzen der Entstehungszeit des Stückes: Unter dem Einfluss des wichtigsten Ministers Ludwigs XIII., des Kardinals Richelieu, bahnte sich eine Rehabilitation des Theaters sowohl in der öffentlichen Meinung als auch in der Gesetzgebung an und wird z. B. 1641, also wenige Jahre nach der Uraufführung des Stückes, die königliche Deklaration zu den offiziell zugelassenen Schauspielertruppen („Déclaration sur la profession des comédiens") darauf hinweisen, dass Schauspieler durch Ausübung ihres Berufs der Bevölkerung einen unverfänglichen Zeitvertreib bieten können, der sie von weniger wünschenswertem Tun abhalte („leur exercice, qui peut innocemment divertir nos peuples de diverses occupations mauvaises").[105]

Der ästhetische Reiz des Stiches beruht vor allem auf atmosphärischen Effekten: auf der Art und Weise, wie die Wolken und die Stadt im Hintergrund im Mondlicht schimmern und wie eine Kerze ihr Licht auf die um den Tisch Versammelten wirft. Das Freiluftambiente der Darstellung ist ein besonders nachdrücklicher Hinweis darauf, dass Illustrationen der damaligen Zeit zu Theaterstücken in der Regel nicht versuchen, eine Realisierung der Szene auf einer Bühne abzubilden. Aus dem Kupferstich lässt sich damit nicht ablesen, ob hier ein dramatischer Text oder ein Erzähltext illustriert wird. Wie alle anderen Kupferstiche dieser Werkausgabe ist auch der zu *L'illusion comique* von einem Rahmen umgeben, dessen figurale und gegenständliche Elemente auf den Inhalt des gerahmten Bildes bzw. des Dramas abgestimmt sind. Während die obere Rahmenleiste u. a. mit dem Kopf eines Narren und Masken in erster Linie auf Themenfelder wie ‚Komödie', ‚Theaterspiel', ‚Verkleidung' etc. anspielt, dürften die geisterhaften, in Leichentücher eingehüllten Gestalten der seitlichen Rahmenleisten durch die vorübergehende Verwirrung des Pridamant angeregt sein, der ja zunächst meint, die Geister von Toten vor sich zu haben, als die Schauspieltruppe vor seinen Augen die Einnahmen teilt (vgl. die Bildunterschrift).

105 Zitiert nach *Recueil général*, Band 16: Mai 1610 - Mai 1643, Paris 1829, Nr. 346, S. 536 f.

Im Hinblick auf das Nebeneinander und Ineinander-Übergehen verschiedener Realitätsebenen innerhalb des Dramas ist es nur angemessen, dass auch auf dem zugehörigen Kupferstich die Grenzen zwischen der Rahmenzone und dem gerahmten Bild aufgeweicht werden, indem sich die Gewächse der rechten Rahmenleiste in den Baumkronen des zentralen Bildes fortzusetzen scheinen (durch einen schmalen weißen Steg allerdings auch wieder klar von diesem Bild getrennt sind) und ganz besonders indem sich die hermenartigen Geister interessiert dem Geschehen des zentralen Bildes zuwenden. Es ergibt sich so - auch dies dem Charakter des Dramas mit seinen Schichtungen verschiedener Ebenen sehr angemessen - eine beim Betrachter des Kupferstiches beginnende Kette von Situationen, in denen jemand Zeuge eines Geschehens oder Schauspiels wird: Der Betrachter des Kupferstichs hat die gesamte Darbietung vor Augen, sowohl das zentrale Bild als auch dessen Rahmen; innerhalb des Kupferstichs verfolgen dann die Geister des Rahmens das Schauspiel des zentralen Bildes, bestehend aus den Komödianten und der Gruppe Pridamant-Alcandre; innerhalb des zentralen Bildes wiederum verfolgen Pridamant und Alcandre das Tun der Komödianten.

Herausgeber der Corneille-Ausgabe, für die dieser Kupferstich ursprünglich geschaffen wurde, war kein Geringerer als Voltaire.[106] Als er zu Beginn der 1760er Jahre erfuhr, dass die Académie française mustergültige Werkausgaben französischer Klassiker plante, bat er darum, sich Corneilles annehmen zu dürfen, u. a. mit dem Ziel, durch den Erlös des Projekts Nachfahren des großen Dramatikers absichern zu können, Jean-François Corneille und insbesondere dessen Tochter, Marie-Françoise, für die er zeitweise ein geradezu väterliches Verantwortungsgefühl entwickelte. Mit einer groß angelegten Kampagne gelang es Voltaire, über 1000 Subskribenten aus ganz Europa zu gewinnen, darunter zahlreiche prominente Namen und sogar mehrere Herrscher (König Ludwig XV., Kaiserin Maria Theresia, Zarin Katharina II.). Daneben verfasste Voltaire Vorworte und sowohl inhaltliche als auch stilistische Erläuterungen zu den Stücken; allerdings verwandte er auf die in den beiden letzten Bänden versammelten Komödien, u. a. auf *L'illusion comique*, nur wenig editorischen Eifer, da er ihnen nur geringe Wertschätzung entgegenbrachte:

> Ich habe von Anfang an gesagt, … dass ich die Komödien ans Ende der Werkausgabe verweisen werde: Sie sind dieses großen Mannes und unseres Jahrhunderts unwürdig, niemand kann sie mehr lesen und sie dienen nur der Einsicht, welche Derbheit und Barbarei wir hinter uns gelassen haben.
>
> J'ai toujours dit … que je rejetais à la fin de l'édition les comédies indignes de ce grand homme et de notre siècle que personne ne put lire, et qui ne servent qu'à faire voir de quelle grossièreté et de quelle barbarie nous sommes sortis.[107]

106 Ausführlich zu dieser Ausgabe siehe Bessire 2004.

107 Brief an Gabriel Cramer 1761/62, zitiert nach Voltaire 1964 ff., Band 6, 1980, Nr. 6985, S. 741.

Nicht zuletzt kümmerte sich Voltaire um ein würdiges äußeres Erscheinungsbild der Ausgabe, wozu neben ansprechender Typographie und qualitativ hochwertigem Papier auch Illustrationen gehörten. Er tat dies, obwohl er in einem Brief aus dem zeitlichen Umfeld der Corneille-Edition[108] sich dahingehend äußerte, dass er selbst Buchillustrationen nicht sonderlich schätze, dass er z. B. bei der Lektüre von Buch 2 der *Aeneis* auf Kupferstiche gut verzichten könne und dass ein Grabstichel (das wichtigste Werkzeug eines Kupferstechers) der dortigen Beschreibung des Untergangs Trojas nichts hinzufügen könne. („Je n'ai jamais trop aimé les estampes dans les livres. Que m'importe une taille-douce quand je lis le second livre de Virgile? et quel burin ajoutera quelque chose à la description de la ruine de Troie?") Freilich war er sich dessen bewusst, dass Subskribenten bildlichen „Zierrat" schätzten und dass man sie in dieser Hinsicht zufriedenstellen müsse. („Mais les souscripteurs aiment ces pompons; et il faut les contenter.") Der Subskriptionsaufruf versprach also 33 Kupferstiche, die meisten davon nach Zeichnungen von Gravelot und sämtliche unter seiner Aufsicht von fähigen Künstlern ausgeführt („l'édition, qui sera … ornée de 33 estampes en taille-douce, la plupart dessinées par M. Gravelot et gravées sous ses yeux par de bons maîtres").[109]

Letztendlich basierten dann, abgesehen vom Frontispiz, alle 35 Kupferstiche der 1764 in Genf bei Cramer erschienen Ausgabe auf Vorzeichnungen von Gravelot, dessen Säumigkeit Voltaire einigen Verdruss bereitet hatte, wie aus einem nicht präzise datierten Brief von 1761/62 an seinen Verleger Gabriel Cramer hervorgeht. Voltaire erwägt in diesem Brief sogar die Möglichkeit, ganz auf Illustrationen zu verzichten, um das Erscheinen des Werkes nicht unnötig hinauszuzögern; und auch sein grundsätzliches Misstrauen gegenüber Buchillustrationen flackert wieder auf:

> Es ist doch nicht wahr, dass Gravelot sieben Vorzeichnungen angefertigt hat, wie er es behauptet hat. In drei Monaten hat er lediglich zwei gemacht. Ich werde verstorben sein, ehe man das Werk der Öffentlichkeit übergibt. Diese eitle und elende Ausschmückung mit Kupferstichen ist, wie es schon immer meine Meinung war, völlig nutzlos in einem Werk, in dem diejenigen blättern sollen, die sich im Hinblick auf Theater und Sprache fortbilden wollen. Mein lieber Gabriel, ich beschwöre Sie, teilen Sie Gravelot mit, er müsse unbedingt seine gesamte Arbeit im Laufe des Jahres 1762 erledigen … Noch ist Zeit, diesen Unannehmlichkeiten ein Ende zu setzen, und zwar indem man Gravelot für die nutzlose Arbeit bezahlt, die er mit Müh und Not zustandegebracht hat, und indem man den festen Entschluss fasst, ohne Kupferstiche weiterzumachen und so die Kosten zu senken; zumindest so lange man nicht sicher Kupferstecher an der Hand hat, die sich dazu verpflichten, die Stiche innerhalb eines vereinbarten Zeitraums zu liefern.
>
> Il n'était donc pas vrai que Gravelot ait fait sept dessins comme il le disait. En trois mois il n'en a fait que deux. Je serai mort avant qu'on puisse donner l'ouvrage au public. Le vain et misérable ornement des estampes est très-inutile, comme je l'ai toujours pensé, dans un ouvrage fait pour être feuilleté par tous ceux qui voudront s'instruire du théâtre et de la langue. Mon cher Gabriel, je vous conjure de dire à Gravelot qu'il faut absolument donner l'ouvrage entier dans le cours de 1662 [sic] … Il est encore temps de mettre ordre à tous ces embarras en payant à Gravelot l'inutile ouvrage qu'il a fait à peine, et en prenant une ferme resolution de travailler sans estampes, en diminuant le prix, à moins que l'on ne soit sûr des graveurs qui s'engageront à donner les estampes dans un temps convenu.[110]

Bei der in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek vorhandenen Ausgabe des *Théatre de P. Corneille* von 1774 handelt es sich um eine überarbeitete und vom Oktav- zum Quartformat wechselnde Neuauflage, die Voltaire, einem an Cramer gerichteten Brief aus dem Januar 1772 nach zu urteilen, mit viel Begeisterung in Angriff nahm: „Ganz gewiss muss man ihm [Corneille] die Ehre einer Quartausgabe erweisen. Es wird mir eine große Freude sein, an diesem Werk zu arbeiten … ich werde daraus ein ganz neues Buch machen." („Il lui [Corneille] faut assurément les honneurs de l'in-quarto. Je me ferai un vrai plaisir de travailler à cet ouvrage … j'en ferai un livre tout nouveau.")[111] Erst als die Illustrationen von 1764 in diese Ausgabe übernommen wurden, wurden sie aufgrund des nunmehr größeren Formats der Bände mit den dekorativen Rahmen angereichert, die nachträglich in die ursprüngliche Kupferplatte radiert wurden (und nicht, wie es etwa bei Kat.-Nr. 15.1 und 16 der Fall ist, von einer separaten Platte gedruckt wurden).[112] Auf dem abgebildeten Kupferstich bewirkte das nachträgliche Hinzufügen des Rahmens, dass die Namen der Künstler unmittelbar unter der Begrenzungslinie der zentralen Darstellung nun von parallelen vertikalen Linien überlagert und nur noch schwer lesbar sind.

---

108 Brief an Claude-Philippe Fyot de La Marche vom 8. Oktober 1761, zitiert nach Voltaire 1964 ff., Band 6, 1980, Nr. 6844, S. 612.

109 Zitiert nach Bengesco, Band 2, 1885 [Nachdruck 1977], S. 134.

110 Zitiert nach Voltaire 1964 ff., Band 6, 1980, Nr. 6985, S. 741 f.

111 Zitiert nach Voltaire 1964 ff., Band 10, 1986, Nr. 12662, S. 927. Aus brieflichen Äußerungen Voltaires geht hervor, dass an der Ausgabe von 1774 der Genfer Verleger Gabriel Cramer, dessen Geschäftspartner Samuel de Tournes und der Pariser Verleger Charles-Joseph Panckoucke beteiligt waren, der mit den Genfern auch bei einer Neuausgabe der *Encyclopédie* (1770 ff.) zusammenarbeitete. Siehe Voltaire 1964 ff., Band 11, 1987, Nr. 13736, S. 684, Mai 1774 an Cramer: „Monsieur Cramer est prié … d'envoyer ce qui a été imprimé de la nouvelle édition de Corneille"; Voltaire 1964 ff., Band 11, 1987, Nr. 13566, S. 567, 1773/74 an Cramer: „Je voudrais savoir où en est M. de Tournes de l'édition in-4° du Corneille. Il y a des corrections essentielles à faire"; Voltaire 1964 ff., Band 12, 1988, Nr. 14102, S. 102 16. April 1775, an d'Argental: „De Tournes et de Panckoucke, qui ont fait cette édition, ne m'en ont donné qu' un seul exemplaire". Picot, Nr. 643, S. 309 nennt als Impressum Berlin: Rottmann.

112 Nach Cohen/Ricci, Sp. 256, basieren auch die Rahmen auf Vorlagen von Gravelot, was plausibel ist. Weitere Abbildungen aus der Ausgabe mit Rahmen siehe *La France* 2018, Kat.-Nr. 25, S. 126 ff.

Kat.-Nr. 15

Nicolas Boileau Despréaux:
Les œuvres … avec des eclaircissemens historiques
A Paris, chez la veuve Alix, 1740 (2 Bände)
02/III.11.4.53

Kat.-Nr. 15.1
Illustration zu Gesang 4 von *Le lutrin* (Band 1, bei S. 354; 132 x 205 mm)
Charles-Nicolas Cochin (C. le jeune; 1715 Paris - 1790 ebd.)
bez.: *C.N. Cochin filius inv. et sculp.*

Kat.-Nr. 15.2
Kopfvignette zu Gesang 1 von *Le lutrin* (Band 1, S. 325; 126 x 51 mm)
Simon-François Ravenet (1706 Paris - 1774 London) nach einer Vorlage von Pierre-Charles Trémolières (1703 Cholet - 1739 Paris)
bez.: *Tremolieres inv.*; *Ravenet sculp.*

Kat.-Nr. 16

Nicolas Boileau Despréaux:
Œuvres … avec des éclaircissemens historiques, donnez par lui-meme. Nouvelle édition revue, corrigée & augmentée de diverses remarques. Enrichie de figures gravées par Bernard Picart le Romain (2 Bände)
A La Haye, chez P. Gosse & J. Neaulme, 1729
02/III.11.2.12

Illustration zu Gesang 5 von *Le lutrin* (Band 1, bei S. 362; 214 x 305 mm)
Bernard Picart (1673 Paris - 1733 Amsterdam)
bez.: *B. Picart scul. dir. 1717*; [Rahmen:] *B. Picart sculp. dir. 1728*

Das Lehrgedicht *L'art poétique*, seine berühmte und einflussreiche Kodifizierung klassizistischer Dichtungstheorie, veröffentlichte Boileau (1636 Paris - 1711 ebd.) erstmals 1674 in einem Band mit *Œuvres diverses*, der u. a. auch die ersten vier Gesänge des damals noch unvollendeten burlesken Epos *Le lutrin* (*Das Chorpult*) enthielt.[113] Im Vorwort berichtet Boileau von dem „recht merkwürdigen Vorfall" („une assez bizarre occasion", fol. T[1]^{r}), der Anlass gewesen sei für die Entstehung dieser „Kleinigkeit" („bagatelle", fol. T2^{r}): In einer Gesprächsrunde habe er, in Einklang mit einer Empfehlung in seiner *L'art poétique*, die Meinung vertreten, dass ein Epos („Poëme Heroïque", fol. T[1]^{r}) keine allzu große Stofffülle aufweisen dürfe, um herausragende Qualität zu erreichen. („Pour estre excellent, [il] devoit estre chargé de peu de matière", fol. T[1]^{r} f.) Später dann sei davon erzählt worden, wie in der Provinz zwei Kleriker über die Platzierung eines Chorpultes in Streit geraten seien, und man habe ihn gefragt, ob er daraus nicht ein Epos machen wolle, da er doch „geringfügige Stoffe" so schätze. Seine Antwort „Warum nicht?" hätten zunächst sowohl die Zuhörerschaft als auch er lediglich scherzhaft verstanden; doch dann habe er einige wenige Verse zu Papier gebracht, nach Ermunterungen durch Freunde weitere hinzugefügt und könne nun immerhin mit immerhin fast 900 Versen aufwarten, ohne dass das Epos schon abgeschlossen sei.

Obwohl als Untertitel in der Fassung von 1674 noch lapidar „Poëme Heroïque" angegeben ist, weist bereits das Vorwort darauf hin, dass es sich um eine burleske Dichtung handelt, und zwar um eine neuartige Form der Burleske („Burlesque nouveau", fol. T2^{r}), für die es, so glaubt Boileau, in der französischen Literatur bisher keinen Präzedenzfall gebe. („Je ne pense pas, qu'il y ait d'ouvrage de cette nature en nostre langue." fol. T2^{v}) Er bediene sich nämlich nicht der bekannten Form der Burleske, in der ein heroischer Stoff auf einer niederen Stilebene abgehandelt wird und in der Dido und Aeneas wie „keifende Frauen und Gepäckträger" reden („[ou] Didon & Enée parloient comme des Harangeres & des Crocheteurs", fol. T2^{r}); vielmehr kombiniere die in *Le lutrin* verwendete Form der Burleske umgekehrt einen trivialen Stoff mit erhabenem Stil, so dass z. B. ein Uhrmacher und seine Gattin wie Dido und Aeneas reden („une Horlogere & un Horloger parlent comme Didon & Enée", fol. T2^{r}).

Als Boileau in seinen *Œuvres diverses* von 1683 erstmals das vollständige, nunmehr auf sechs Gesänge angewachsene Epos vorlegt, macht er im dortigen Vorwort präzisere Angaben zur Genese des Werkes. Die Gesprächsrunde, in der die Frage der für Epen geeigneten Stoffe diskutiert wurde, hatte sich, wie der Leser jetzt erfährt, im Hause von Guillaume I^{er} de Lamoignon zusammengefunden, dem Präsidenten des Parlement von Paris,[114] und der Gastgeber selbst hatte Boileau herausgefordert, dem Klerikerstreit ein episches Denkmal zu setzen. („Je fus engage à travailler à cette bagatelle sur une espece de défi qui me fut fait en riant par feu Monsieur le premier President de Lamoignon.")[115] Und während das Vorwort von 1674 noch behauptet, der das Epos inspirierende Vorfall habe sich in der Provinz ereignet, und die Dich-

113 Grundlegende Informationen zu Boileau und *Le lutrin* bei Edwards, Pocock und White.

114 Einer der wichtigsten französischen Gerichtshöfe während des Ancien régime.

115 Das Vorwort von 1683 zitiert nach Boileau 1966, S. 89.

tung ein mehr oder weniger imaginäres Dorf „Pourges“ im heutigen Department Essonne als Schauplatz benennt, räumt das neue Vorwort gleich zu Beginn ein, es sei zwecklos zu leugnen, dass es zu diesem Vorfall an einer der berühmtesten Pariser Kirchen gekommen sei. („Il seroit inutile maintenant de nier que le Poëme suivant a esté compose à l’occasion d’un differend assez leger qui s’émût dans une des plus celebres Eglises de Paris.“) Die weiteren Ausgaben vor 1701 belassen es freilich im Text der Dichtung selbst bei „Pourges“ oder einem „P.“

Bei der berühmten Parise Kirche handelt es sich um die 1242 ff. zur Aufbewahrung von Passionsreliquien erbaute Sainte Chapelle im Palais de la Cité, der Residenz der Könige vom 10.-14. Jahrhundert. Dort ließ 1667 der Schatzmeister (*trésorier*), der ranghöchste der dort angesiedelten Kanoniker, im Chor ein Pult aufstellen, und zwar vor dem Platz des Vorsängers (*chantre*), des in der Hierarchie folgenden Kanonikers, so dass diesem die Sicht verbaut war und er u. a. den Chorgesang nicht mehr leiten konnte. Der Vorsänger seinerseits ließ das Pult wieder entfernen, und der eskalierende Konflikt musste schließlich vor Gericht ausgetragen werden, wo dann Lamoignon als Präsident des Parlement (der im Epos unter dem Namen Ariste auftaucht) mit ihm befasst war. Boileau beeilt sich allerdings im Vorwort von 1683 hinzuzufügen, dass dieser Vorfall nur in einem ganz allgemeinen Sinn als Anregung gedient habe und das Epos ansonsten von Anfang bis Ende frei erfunden sei. („Le reste ... est une pure fiction.“) Er lege es also in keinster Weise darauf an, Pariser Kleriker zu kompromittieren, deren Rechtschaffenheit und scharfer Intellekt durchweg über alle Zweifel erhaben seien („tous gens non seulement d’une fort grande probité, mais de beaucoup d’esprit“).

Eine besonders virtuose Bebilderung erfuhr *Le lutrin* durch die sechs Kupferstiche, die Charles-Nicolas Cochin nach eigenen Vorlagen ausführte und die wahrscheinlich erstmals in der 1740 in Paris erschienenen Werkausgabe verwendet wurden (Kat.-Nr. 15.1).[116] Die hier abgebildete Illustration zu Gesang 4 zeigt, wie sich die Parteigänger des Vorsängers auf das anstößige Pult stürzen, nachdem letzterer sie dazu aufgestachelt hat und ihren Eifer durch das Versprechen eines anschließenden Festmahles noch verdoppelt hat. („La troupe fidelle, / Par ces mots attirans sent redoubler son zelle ... Sur l’Ennemi commun ils fondent en tumulte.“ Z. 313 ff.) Besonders den im Text betonten tumultuarischen Aspekt hat Cochin äußerst gekonnt wiedergegeben und noch dazu die anspruchsvolle Aufgabe überzeugend gelöst, den Aufruhr der Kanoniker in Tiefenstaffelung von rechts nach links in einem perspektivisch sorgfältig konstruierten Raum anzusiedeln. Der Betrachter benötigt einige Zeit, bis er sich in dem Figurengewühl orientiert und erkennt, wie die Kanoniker im Einzelnen, zumeist durch die Handhabung von Hämmern unterschiedlicher Größe, das Pult attackieren. Besonderes Augenmerk verdient dabei der Kanoniker in der Mitte des Vordergrundes: Mit seinem eleganten Kontrapost und den nach rechts ausschwingenden Armen nimmt er eigentlich eine noble heroische Pose ein, die sich z. B., wenn man sich den Hammer durch einen nach unten gerichteten Speer ersetzt denkt, gut für einen den Satan besiegenden Hl. Michael eignen würde; doch stehen derartige Assoziationen in krassem Gegensatz zu der karikaturistisch verzerrten Physiognomie des Kanonikers sowie zur Trivialität und Vulgarität des Geschehens insgesamt. Zumindest diese Figur könnte man als visuelle Entsprechung zu der von Boileau im Text angewandten Strategie der Burleske deuten, bei der ein trivialer Inhalt auf der Ebene des hohen Stils vorgetragen wird.

Weit weniger dynamisch als Cochins Tumult und sogar etwas hölzern im Vergleich damit wirkt die - allerdings bereits abklingende - Konfrontation, die Bernard Picart als Illustration zu Gesang 5 gezeichnet und gestochen hat; Bestandteil einer etwas älteren Serie, die erstmals in der Amsterdamer Werkausgabe von 1718 (David Mortier) enthalten ist und dann erneut der in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek vorhandenen Pariser Ausgabe von 1729 beigegeben ist (Kat.-Nr. 16). In Gesang 5 treffen die Parteigänger des Schatzmeisters und des Vorsängers vor einer Buchhandlung aufeinander und bewerfen sich gegenseitig mit Büchern, was Boileau dazu nutzt, satirische Seitenhiebe auf von ihm weniger geschätzte Autoren auszuteilen: Als etwa einer der Geistlichen vom Epos *Charlemagne* (1664) von Louis Le Laboureur am Kopf getroffen wird, sinkt er gähnend zu Boden und schläft ein („Des vers de ce Poëme effet prodigieux!“, Z. 167); und ein Buch des der Nachwelt vor allem als Librettist Jean-Baptiste Lullys bekannten Philippe Quinault erweist sich als viel zu schwach, um einen damit beworfenen Gegner niederzustrecken. („Mais c’est pour l’ébranler une foible tempête. / Le Livre sans vigueur mollit contre sa tête.“ Z. 197 f.) Der Schatzmeister bedient sich schließlich einer List, um die gegnerische Partei im wahrsten Sinne des Wortes in die Knie zu zwingen, und es ist dieser Moment, den Picart für seine Illustration gewählt hat: Er als höchster Würdenträger unter den Kanonikern (links im Bild) streckt seine Hand aus, um den bischöflichen Segen zu erteilen. („De ses doigts, saintement allongez, / Bénit touts les passans.“ Z. 223 f.) Dies bringt seine Gegner (die Gruppe rechts im Bild) zunächst dazu, innezuhalten und vom Schleudern weiterer, bereits in Position gebrachter Bücher abzusehen; letztlich werden sie vor der segnend erhobenen Hand niederknien oder die Flucht ergreifen müssen.

Beide Illustrationen zeichnen sich durch elaborierte und motivisch klar voneinander abhängige Rahmen aus, wobei jeweils derselbe Rahmen für alle Blätter der betreffenden Serie genutzt wurde; der Rahmen Picarts daneben auch für einen Kupfertitel zu *Le lutrin*. Bei den betont plastisch ausgearbeiteten Rahmen sind figurale, gegenständliche sowie vegetabile Elemente auf ein architektonisch-ornamentales Grundgerüst appliziert. Dadurch entsteht die Illusion, dass der Kupferstich als Ganzes ein dreidimensionales Objekt abbildet (ein gerahmtes Bild) und dass die eigentliche szenische Darstellung im zentralen Bereich als eine Fläche zu denken ist, als ein ‚Bild im Bild‘. In beiden Fällen wurden die unterschiedlichen szenischen Darstellungen einerseits und die stets identische Rahmenzone andererseits von verschiedenen Platten gedruckt und existieren Abzüge der Serien, in denen der Rahmen fehlt. Was die Picart-Serie angeht, so wurde der Rahmen erst im Zusammenhang mit der hier gezeigten Werkausgabe von 1729 angefertigt, was auch daraus hervorgeht, dass er links unten „B. Picart sculp. dir. 1728“ signiert ist, während die szenischen Darstellungen selbst, übernommen aus der Ausgabe Amsterdam 1718, innerhalb einer mittig unten angebrachten Schriftkartusche

116 Michel 1987, Kat.-Nr. 21, S. 189 f. Cohen/Ricci zufolge (Sp. 168) enthalten nicht alle Exemplare dieser Ausgabe die Cochin-Stiche. („On trouve assez souvent dans cette édition la suite des 6 figures de Cochin.“)

stets „B. Picart scul. dir. 1717“ signiert sind. [117] Künstlerisch werden die Blätter, deren szenische Darstellungen, wie erwähnt, etwas ungelenk ausgefallen sind und die auch handwerklich nur mäßige Qualität erreichen (durch Werkstattbeteiligung zu erklären?), durch den wesentlich differenzierter gearbeiteten Rahmen deutlich aufgewertet. Im Falle der Cochin-Serie gibt es Ausgaben nach der hier gezeigten von 1740, die auf den „C.N. Cochin filius inv. et sculp.“ siginierten Rahmen verzichten, was Ausgaben in kleinerem Format ermöglichte. Zwei solcher Ausgaben aus den Jahren 1747 und 1780 befinden sich auch in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek.[118] In der von 1780 weisen insbesondere die blassen Abdrucke der Illustrationen zu den Gesängen 4 und 5 auf Abnutzung der Platten hin.

Die Erläuterungen zu den Picart-Illustrationen in der Werkausgabe von 1729 betonen, dass sich alle Elemente des Rahmens auf den Text beziehen. („Tous les Ornemens … ont rapport à cette piece.“ fol. a4ʳ) Der von Fackeln flankierte schlangenhaarige Kopf oben versinnbildlicht die Zwietracht, eine das Geschehen des Epos immer wieder vorantreibende Seelenregung; links und rechts davon ranken sich Mohnkapseln und -blüten, ein Hinweis darauf, dass die Kanoniker gerne der süßen Ruhe pflegen, wenn sie sich gerade nicht bekriegen. Sowohl der Mohn als auch die beiden Kinder in Kanonikerkleidung unten links und rechts beziehen sich auf eine allegorische Passage in Gesang 2, die einen Blick ins Schlafgemach der Personifikation der Schlaffheit (*Mollesse*) wirft und bei dieser Gelegenheit auch deren Entourage beschreibt. Dazu gehören der Mohn streuende Schlaf sowie zwei weitere Personifikationen von „Plaisirs nonchalans“, von denen sich die eine (bei Picart links unten) knetend um die Leibesfülle von Kanonikern kümmert („L'un paîtit dans un coin l'embonpoint des Chanoines“, Z. 101), während die andere (bei Picart rechts unten) gut gelaunt das Zinnoberrot zerstößt, das das Gesicht der Mönche färbt, vermutlich nach verstärktem Weingenuss. („L'autre broie en riant le vermillon des Moines.“ Z. 102)

Den Mittelpunkt der unteren Rahmenleiste bildet, wie es seiner inhaltlichen Wichtigkeit entspricht, ein Pult mit Messbuch und einem Kreuz, wie es von hohen kirchlichen Würdenträgern getragen wird; seitlich schließen sich u. a. an: Werkzeuge, wie sie beim Abbruch des Pultes in Gesang 4 zum Einsatz kommen; eine Mitra und Kelche; die Überreste einer riesigen Pastete, die in Gesang 5 den „gewaltigen Appetit“ („appétit fougueux“, Z. 95) der Kanoniker stillen soll (rechts); Weinflaschen, die diejenigen zur Stärkung mit sich führen, die im Auftrag des Schatzmeisters das Pult in einer Nacht-und-Nebel-Aktion aufstellen (links außen beim Teigkneter); und auch Trompeten, Sinnbild für sich rasch verbreitende Neuigkeiten.[119]

Die seitlichen Rahmenleisten setzen sich hauptsächlich zusammen aus Büchern, wie sie im Kampfgeschehen in Gesang 5 zum Einsatz kommen, sowie, da die Pultaffäre ja zuletzt vor Gericht kommt, aus Papieren, wie sie im Zuge von Rechtsstreitigkeiten anfallen, teilweise gebündelt in taschenartigen Behältnissen, sog. *sacs à procès*. Belebt werden die seitlichen Rahmenleisten durch Eulenvögel, die daran erinnern, dass ein Uhu den Anhängern des Schatzmeisters beim nächtlichen Aufstellen des Pults einen bösen Schrecken einjagt.

Dass Cochins insgesamt ausgedünnte und die szenische Darstellung nur an drei Seiten umlaufende gegenständlich-figürliche Rahmenanreicherung von Picart inspiriert wurde, ist insbesondere aufgrund des ganz ähnlichen Ensembles aus schlangenhaarigem Kopf und Fackeln an der oberen Leiste auf den ersten Blick erkennbar. Auch alle anderen Motive (Werkzeuge, Mohn, *sacs à procès*, Bücher) sind dem bei Picart vorgegebenen Motivfundus entnommen, freilich nur in Auswahl, neu kombiniert und mit etwas anderen Akzentsetzungen. So haben sich etwa bei Cochin die Schlangen ausgebreitet und winden sich zahlreich zwischen den Prozessschriften, während er auf das reizvolle Motiv der Eulen bedauerlicherweise verzichtet.

In beiden hier gezeigten Werkausgaben Boileaus sind *Le Lutrin* nicht nur sechs ganzseitige Kupferstiche beigegeben, sondern auch einige Vignetten. Besonders ansprechend ist die in der Ausgabe von 1740 zu Beginn des Textes eingerückte Kopfvignette (Kat.-Nr. 15.2). Sie zeigt rechts die Muse, die Boileau zu Beginn von Gesang 1 nach epischer Konvention apostrophiert, und zwar mit den Worten: „O Muse! Sage mir, was für ein brennend Rächen / Kann doch den klaren Geist geweihter Männer brechen!“[120] („Muse, redi-moi donc, quelle ardeur de vengeance, / De ces Hommes sacrez rompit l'intelligence.“ Z. 9 f.) Die Muse scheint mit erhobener Feder über dieses Ansuchen nachzudenken, während sie die vor ihr ausgebreiteten Ergebnisse dieser ‚brennenden Rachsucht' betrachtet, das zerbrochene Pult und zahlreiche als Wurfgeschoße missbrauchte Bücher; ein Stillleben der Verwüstung, das nur durch Flügelschlag - und möglicherweise Ruf - des Eulenvogels melancholisch belebt wird. Die Vignette besticht sowohl durch ihre skizzenhafte Ausführung und sichere Licht-Schatten-Verteilung als auch durch die Art und Weise, wie das schmale Querformat geschickt für eine komplizierte Raumanlage mit erstaunlicher Tiefenerstreckung genutzt wird.

117 In der Signatur des Frontispizes der Ausgabe 1729 gibt Picart an, dass es ursprünglich für die Ausgabe 1718 konzipiert wurde („Inventé par B. Picart en 1718“) und für die Ausgabe 1729 ein zweites Mal gestochen wurde („et gravé pour la seconde fois en 1729“).

118 Paris: David, 1747, Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek 02/III.11.8.1454-2; Paris: Nyon, 1780, Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek 02/III.11.8.1689.

119 Die Bilderläuterungen von 1729 benennen dieses Element als „les Trompettes de la Renommée“ (fol. a4ʳ). Das Element bezieht sich auf den Beginn von Gesang 2: Dort wird der Frau eines Perückenmachers die Kunde („la Renommée enfin, cette prompte Couriere“, Z. 5) zugetragen, dass ihr Mann in die Affäre um das Pult verwickelt ist.

120 Leicht bearbeitet nach Boileau 1753, S. 20.



Kat.-Nr. 15.1



Kat.-Nr. 16



Kat.-Nr. 15.2

Kat.-Nr. 17

Jean de La Fontaine:
Fables choisies, mises en vers
A Paris, chez Desaint & Saillant …, chez Durand, de l'imprimerie de Charles-Antoine Jombert, 1755-1759 [1760] (4 Bände)
02/III.11.2.8

Kat.-Nr. 17.1
Illustration zu Buch 1, Fabel 1: „Le cigale et la fourmi"
(Band 1, 1755, vor S. 1; 206 x 284 mm)
Dominique Sornique (um 1707 - 1756 Paris) nach einer Vorlage von Jean-Baptiste Oudry (1686 Paris - 1755 Beauvais) und Charles-Nicolas Cochin (C. le jeune, 1715 Paris - 1790 ebd.)
bez.: *J. B. Oudry inv.*; *D. Sornique sculp.*

Kat.-Nr. 17.2
Illustration zu Buch 8, Fabel 25 (= Fabel 167): „Les deux chiens et l'âne mort"
(Band 3, 1756, vor S. 97; 207 x 282 mm)
Jacques [?] Me[s]nil (Lebensdaten unbekannt) nach einer Vorlage von Jean-Baptiste Oudry und Charles-Nicolas Cochin
bez.: *J. B. Oudry inv.*; *J. Menil sculp.*

Kat.-Nr. 17.3
Illustration zu Buch 12, Fabel 29 (= Fabel 242): „Les filles de Minée"
(Band 4, 1759 [1760], vor S. 147; 208 x 284 mm)
Jacques [?] Me[s]nil (Lebensdaten unbekannt) nach einer Vorlage von Jean-Baptiste Oudry und Charles-Nicolas Cochin
bez.: *J. B. Oudry inv.*; *J. Menil sculp.*

Kat.-Nr. 17.4
Schlussvignette zu Buch 1, Fabel 17: „L'homme entre deux âges et ses deux maîtresses"
(Band 1, 1755, S. 34, 116 x 147 mm)
Nicolas Le Sueur (1691 Paris - 1764 ebd.) oder Jean-Michel Papillon (1698 Paris - 1776 ebd.) nach einer Vorlage von Jean-Jacques Bachelier (1724 Paris - 1806 ebd.)

Zu den berühmtesten Werken der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts zählen die in den Jahren 1668-1694 in zwölf Büchern erschienenen 240 Versfabeln von Jean de La Fontaine (1621 Château-Thierry - 1695 Paris), der bei der Wahl seiner Stoffe auf die verschiedensten Quellen zurückgriff, u. a. auf Aesop, auf Phaedrus, auf mittelalterliche Schwankerzählungen (*fabliaux*) oder sogar auf orientalische Märchen. Auch wenn hier nicht ausschließlich tierische Protagonisten auftreten, ist es nicht weiter verwunderlich, dass sich Jean-Baptiste Oudry von dieser Sammlung inspirieren ließ, einer der bedeutendsten französischen Tiermaler seiner Zeit und seit 1724 auch königlicher Hofmaler für Jagddarstellungen (*peintre ordinaire des chasses de Sa Majesté*).[121] Während er bei seinen 1726 ff. entstandenen Zeichnungen zum *Roman comique* von Paul Scarron freilich dafür sorgte, dass sie zeitnah in Kupferstiche umgesetzt wurden, ist es weniger klar, für welche Zwecke die 1729-1734 datierten, insgesamt 275 Zeichnungen zu den Fabeln ursprünglich vorgesehen waren.

Das Vorwort zu der hier vorliegenden repräsentativen Folioausgabe der Fabeln aus den Jahren 1755 ff., für deren Illustration Oudrys Zeichnungen schließlich etwas verspätet genutzt wurden, erweckt den Eindruck, als habe er sie in Mußestunden ganz zum eigenen Vergnügen angefertigt, um sich ungehindert seiner Fantasie hingeben zu können. („Ils étoient ses récréations: il les composoit pour son propre plaisir, & dans ces momens de choix & de fantaisie où un Artiste … donne un libre essor à son génie." S. IV) Auch habe sich beim Zeichnen sein „genialisches Feuer" frei machen können von den Fesseln der langsames Arbeiten erfordernden Ölmalerei. („Les bornes d'un tableau & la pratique lente de la peinture, ne suffisoient pas au feu de son génie." S. III) Misstraut man derartigen Erklärungsmustern, die das künstlerische Wirken allzu sehr aus seinem wirtschaftlichen und pragmatischen Kontext herauslösen, so hat auf den ersten Blick die gelegentlich geäußerte Vermutung etwas für sich, Oudry habe die La Fontaine-Zeichnungen im Rahmen seiner seit 1726 ausgeübten Tätigkeit als Kartonmaler der königlichen Tapisserienmanufaktur von Beauvais angefertigt, zu deren Direktor er dann 1734 berufen wurde. (Seit 1733 entwarf er auch Kartons für die königliche Gobelinmanufaktur in Paris, wo er später ebenfalls leitende Funktionen übernahm.)

Auch wenn Motive der Zeichnungen später den Weg auf Tapisserien fanden, mit oder ohne Oudrys direktes Zutun,[122] ist gegen diese Theorie einzuwenden, dass Oudry, hätte er tatsächlich von Anfang an eine Tapisserieserie mit Fabeln geplant, kaum alle Fabeln illustriert hätte; diese Vollständigkeit lässt eher an das Projekt einer Stichserie bzw. Buchillustration denken.[123] Dass eine Bild-Text-Kombination vorgesehen war, legt auch eine „amüsante Begebenheit" („chose bein plaisante") nahe, die Élie-Catherine Fréron in einem Brief vom 12. August 1753 berichtet und derzufolge Germain-Louis Chauvelin die Zeichnungen in Auftrag gab, und zwar zu der Zeit, als er die staatliche Oberaufsicht über das Buchwesen (*la librairie*) innehatte:

> Oudry brachte ihm [Chauvelin] einige seiner Zeichnungen, und um ihre Wirkung besser beurteilen zu können, hatte er auf den gegenüberliegenden Seiten durch einen sehr

121 Grundlegende Informationen zu Oudry siehe *Allgemeines Künstlerlexikon* XCIV, 2017, S. 40-42 (Xenia Ressos).

122 Gaucheron, S. 5 f.; Cohen 2010, S. 60, 67.

123 Die zwölf Bücher La Fontaines enthalten ursprünglich 240 Fabeln; die Ausgabe 1755 ff. mit den Kupferstichen nach Oudry zählt 245. Für die leichte Abweichung gibt es mehrere Gründe, u. a. die Berücksichtigung von Fabeln, die La Fontaine nicht in die Bücher 1-12 aufgenommen hatte.

geschickten Schreiber den Text einiger Fabeln La Fontaines einfügen lassen. Das Einzige, wovon M. de Chauvelin beeindruckt war, war die Schönheit der Schrift; er erfragte von Oudry Namen und Adresse des Schreibers; er ließ ihn kommen und beschäftigte ihn in seiner Dienststelle, wo er sein Glück machte, während der arme Oudry bis auf den heutigen Tag auf seinen Tieren sitzen geblieben ist.

Oudry apporta quelques-unes de ses figures, et pour mieux en voir l'effet, il avoit fait copier vis-à-vis par un très habile écrivain quelques Fables de la Fontaine. M. de Chauvelin ne fut frappé que de la beauté de l'écriture; il demanda à Oudry le nom et l'adresse de l'écrivain; il le fit venir et l'employa dans ses bureaux où il a fait fortune, tandis que le pauvre Oudry est resté jusqu'à present avec ses animaux.[124]

Im gleichen Jahr 1753, in dem Fréron diese Zeilen schrieb, wurden freilich bereits die ersten für die vorliegende Ausgabe bestimmten Kupferstiche nach den Zeichnungen Oudrys im Salon, der Ausstellung der königlichen Kunstakademie, gezeigt.[125] Die treibende Kraft hinter dem Projekt, die bereits mehrere Jahrzehnte alten Zeichnungen Oudrys nun über Reproduktionen in einem Buch endlich einer größeren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, war dem äußeren Anschein nach Jean-Louis Regnard de Montenault, der in der Literatur zumeist als Kunstliebhaber (*amateur*) bezeichnet wird, über den ansonsten aber offenbar kaum etwas bekannt ist. Er unterzeichnet in Band 1 die Widmung an den König, wird in Band 4 im Druckprivileg als Verantwortlicher genannt und versucht sich zu Beginn des Vorworts in der Kunst, gleichzeitig bescheiden zu erscheinen und die eigenen Verdienste in hellstem Licht erstrahlen zu lassen:

Ich werde mich hüten, die Nöte, Sorgen und gewaltigen Kosten hervorzuheben, die mir dieses Buch bereitet haben … Ich könnte damit die abschrecken, die sich wie ich vom Gefallen an den Künsten und der Liebe zur Literatur dazu verführen lassen, für die Nation ruhmreiche Unternehmungen in die Wege zu leiten.

Je me garderai bien de me vanter des peines, des soins, & des dépenses immenses ausquelles vient de m'exposer cette Édition … j'effrayerois ceux qui, séduits comme moi par le goût des Arts & par l'amour des Lettres, peuvent former des entreprises glorieuses à la Nation. (S. III)

Charles-Nicolas Cochin freilich, der an der Anfertigung der Kupferstiche entscheidend beteiligt war, behauptet, Montenault sei nur nach außen hin als Herausgeber aufgetreten, habe das Unternehmen in Wirklichkeit nicht finanziert („car il n'étoit pas le véritable bailleur de fonds") und wäre ohne Anweisungen von „Monsieur Bombarde" hilflos gewesen. („[Il] n'auroit pas cru rien faire de passable, sans la direction de M. Bombarde.")[126] Es kann an dieser Stelle weder die genaue Rolle dieses „M. Bombarde" untersucht werden, den Cochin als reich, anständig, aber geistiges Mittelmaß charakterisiert,[127] noch kann näher eingegangen werden auf den Projektanteil des *lieutenant de police* Nicolas René Berryer, des *directeur de la librairie* Chrétien-Guillaume de Lamoignon de Malesherbes oder des Bankiers Darcy.[128] Letzterer wird in der Literatur mehrfach als Hauptgeldgeber des Unternehmens bezeichnet;[129] Michel weist außerdem darauf hin, dass mehrere der Beteiligten zeitweise von Madame de Pompadour protegiert wurden, seit 1745 offizielle Mätresse (*maîtresse en titre*) König Ludwigs XV.[130]

Dass das Unternehmen in höchsten Kreisen mit Wohlwollen zur Kenntnis genommen wurde, erhellt daraus, dass es dem König gewidmet werden durfte (wofür sich u. a. der Bruder der Pompadour einsetzte, Abel-François Poisson de Vandières, Marquis de Marigny, der seit 1751 an der Spitze der königlichen Baubehörde stand und ein Förderer Cochins war);[131] des Weiteren daraus, dass Montenault im April 1755, wenige Tage nach Oudrys Tod, dem König Band 1 überreichen durfte. Nicht zuletzt zeugt von diesem Wohlwollen, dass der abschließende Band 4, ursprünglich geplant für Oktober 1756,[132] nur dank großzügiger finanzieller Unterstützung durch den König verspätet im Jahr 1760 (mit Impressumsangabe 1759) erscheinen konnte. Die Subskriptionsgelder waren nämlich nur zögerlich geflossen, und dies trotz enthusiastischer Rezensionen des Werks in den gelehrten Zeitschriften und trotz eines besonderen Subskriptionsmodells, bei dem man sich erst nach Einsichtnahme in Band 1 für den Bezug des mehrbändigen Werkes entscheiden musste.[133] Griffiths sieht einen Grund für den zögerlichen Absatz darin, dass das große Format der Bücher nicht mehr dem vorherrschenden Geschmack des bibliophilen Publikums entsprach.[134]

Insgesamt enthalten die Bände 276 Kupferstiche nach Zeichnungen Oudrys, der seine 1729 ff. entstandene Serie anlässlich der Buchausgabe mit einer um ein Porträtmedaillon herum arrangierten Huldigung an La Fontaine ergänzte, die als Frontispiz genutzt wurde. In der

124 Zitiert nach Pinault Sørensen, S. 228.

125 Gaucheron, S. 6.

126 Cochin, S. 72.

127 Cochin, S. 71.

128 Es handelt sich möglicherweise um den bei Lüthy Band 2, S. 157, Anm. 19, genannten Nicolas-Robert Darcy. Dieser interessierte sich u. a. für Seefahrtsangelegenheiten, Kolonialwaren und den Kohlebergbau in Carmaux.

129 Gaucheron S. 6, Michel 1987, S. 376.

130 Michel 1987, S. 376. Gelegentlich werden auch die Steuerpächter (*fermiers généraux*; siehe S. 11, Anm. 21) mit dieser Ausgabe in Verbindung gebracht. Adams gibt an mehreren Stellen an, das Buch sei von ihnen finanziert worden, ehe auf ihre Initiative hin dann 1762 eine berühmte illustrierte Ausgabe der *Contes et nouvelles* von La Fontaine veröffentlicht wurde. Adams erläutert dies allerdings nicht näher und nennt keine Quellen. (S. 17: „[The Fermiers] had already financed the publication of La Fontaine's *Fables* … to which the *Contes* would have been the natural accompaniment"; ähnlich S. 36 und 40.) Barbier 2009 zufolge bestand der Plan der *fermiers généraux* darin, Oudry „Zeichnungen nach den … Fabeln vorbereiten zu lassen, um diese danach für die Herstellung von Stühlen und Möbeln zu verwenden". Der zweite Schritt unterblieb allerdings, „so dass die großen Pariser Buchhändler die Arbeit von Oudry kaufen konnten" (S. 43). Nähere Ausführungen macht Barbier nicht.

131 Gaucheron, S. 8.

132 Girardin, S. 284.

133 *Journal de Trévoux*, September 1754, S. 2301 f.

134 Griffiths, S. 53, Anm. 40.

Regel begleitet jede Fabel ein einziger Kupferstich; neunzehn Fabeln verfügen daneben über zwei, einige wenige sogar über drei bis fünf Illustrationen. Als unmittelbare Vorlagen für die Kupferstiche dienten allerdings Nachzeichnungen der Oudry'schen Originale durch den bereits erwähnten Charles-Nicolas Cochin. („Il a fallu qu'il [Cochin] en fît de nouveaux [dessins] d'après les originaux de M. Oudry." Vorwort, S. V)[135] Diese Nachzeichnungen erschienen aus zwei Gründen erforderlich. Zum einen haben die neuen, eher linearen und vorwiegend mit Bleistift angefertigten Zeichnungen Cochins[136] gegenüber den mit Feder, Tusche und Weißhöhung eher malerisch angelegten Zeichnungen Oudrys den Vorzug, dass man, wie das Vorwort ausführt, „in ihnen klar die präzisen Umrisslinien erkennen kann, zu denen sich die Maler im Eifer ihres Schaffens nie bequemen, die aber für die Anfertigung hervorragender Kupferstiche unerlässlich sind" („dans lesquels on pût discerner distinctement cette précision de contours à lesquels les Peintres ne s'assujetissent jamais dans la chaleur de leurs compositions, & qui est cependant indispensable à la perfection des gravures", S. V).[137]

Zum anderen erachtete man die menschlichen Figuren auf den Zeichnungen des auf Tiere spezialisierten Oudry für korrekturbedürftig. Dieser etwas heikle Punkt wird auch im Vorwort angesprochen, wenn auch nicht so drastisch wie in einer informellen Bemerkung Cochins, der darin über die Figuren spottet, „die Oudry auf ganz wundersame Art verunstaltet hat" („des figures qu'Oudry estropioit à merveille").[138] Das Vorwort formuliert zurückhaltender, Oudry habe die korrekte Darstellung der Figuren „vernachlässigt" („Cette partie étoit négligée") und auch selbst erkannt, dass seine Bilderfindungen durch Cochins Überarbeitung gewonnen hätten. („M. Oudry reconnoît lui-même le nouveau mérite.") Ein Künstler seiner Statur, so das Vorwort weiter, sei ohnehin unfähig zu jener Eifersucht, wie sie mittelmäßige Geister kennzeichne („incapable de cette basse jalousie qui suit les talens médiocres", S. V). Ob der über sechzigjährige renommierte Oudry diese öffentliche Kritik an seiner Zeichenkunst tatsächlich so gleichmütig hinnahm, bleibe dahingestellt; ebenso, inwieweit die Kritik berechtigt ist oder inwieweit unter Cochins Eingriffen vielleicht umgekehrt die Tierdarstellungen zu leiden hatten, wie es Opperman andeutet.[139] Die Klärung der beiden letzteren Fragen bedürfte eines sorgfältigen Vergleichs zwischen Oudrys Originalen und Cochins Versionen, wie er hier nicht geleistet werden kann.

Cochin fertigte nicht nur die neuen Vorzeichnungen, sondern koordinierte und überwachte auch ihre Umsetzung in den Kupferstich; Funktionen, die beide an prominenter Stelle im Buch genannt werden, nämlich unterhalb der bildlichen Darstellung des Frontispizes. („C. N. Cochin le fils qui, d'àprès les originaux, a fait tous les traits, conduit et dirigé tout l'ouvrage.") Obwohl es sich um eine große Anzahl von Kupferstichen handelt und die Aufteilung des Radierens bzw. Stechens auf mehrere Hände auch bei weniger umfangreichen Serien üblich war, überrascht es doch, dass, vermutlich im Interesse einer möglichst zügigen Umsetzung des Projekts, an der Anfertigung der Druckplatten insgesamt 42 Künstler beteiligt waren, von denen mehrere nur einen kleinen Beitrag lieferten, mitunter nur einen einzigen Kupferstich. Den mit Abstand umfangreichsten Einzelbeitrag lieferte Pierre-Quentin Chedel (32 Kupferstiche); zu den sieben Künstlern, die an je 10-17 Illustrationen beteiligt waren, zählt auch Cochins Vater, Charles-Nicolas Cochin père.[140]

Bei einem so ehrgeizigen und offenbar von höchsten Kreisen protegierten Projekt kommt es außerdem überraschend, dass die Liste der ausführenden Kupferstecher zwar bekannte Namen enthält, z. B. den bereits genannten Chedel oder Jacques-Philippe Le Bas (vier Kupferstiche; dabei in einem Fall nur die Stufe der Radierung), aber auch mehrere, zu denen die einschlägigen Nachschlagewerke nur dürftige Daten liefern und die in der Geschichte des französischen Kupferstichs des 18. Jahrhunderts keine große Rolle spielten. Hierzu gehören auch die Kupferstecher der hier abgebildeten Kat.-Nr. 17.1-17.3, die fünf (Menil) bzw. zwei Kupferstiche (Sornique) beitrugen. Dass die Initiatoren des Projekts von Anfang an gewillt waren, auch weniger prominente Kräfte zu beschäftigen, geht bereits aus einer Art Stellenangebot in der Zeitschrift *Annonces, affiches et avis divers* vom 9. Dezember 1751 hervor:

> Kupferstecher und Künstler, die darauf bedacht sind, ihr Ansehen zu steigern, werden hiermit eingeladen, für eine Beteiligung an diesem Unternehmen vorstellig zu werden, bei dem sie längerfristige und sichere Beschäftigung finden werden sowie die Gelegenheit, ihre Begabung bekannt zu machen.
>
> Les graveurs et les artistes jaloux d'étendre leur reputation sont invités à se presenter pour travailler dans cette entreprise, dans laquelle il trouveront une continuité de travail, assurée et l'occasion de faire connaître leur talent. (S. 474)[141]

Von den Kupferstichen existieren Abzüge, die unterschiedlich weit fortgeschrittene Entstehungsstadien der Darstellung dokumentieren und die zumindest teilweise wohl angefertigt wurden, um den Sammlermarkt für derartige Zustandsdrucke zu bedienen. Begehrt waren vor allem Abzüge, auf denen der Kupferstich noch nicht fertig gestellt war und die demzufolge von einer noch kaum abgenutzten Platte stammen. Girardin listet sieben Zustände auf, in denen die Platte nur mit Hilfe der Radiertechnik bearbeitet wurde, fünf weitere Zustände, in denen die Platte bereits mit dem Grabstichel überarbeitet ist, der Titel der jeweiligen Fabel

135 Michel 1993, S. 175, stellt den Vorgang so dar, dass Cochin in einigen Fällen die Zeichnungen Oudrys überarbeitete, in anderen Fällen neue Zeichnungen erstellte. („Cochin a refait les traits de certains [dessins], et même, dans quelques cas, des dessins complets pour guider les graveurs.")

136 Michel 1987, S. 376, weist außerdem auf Nutzung von Rötelkreide hin. („Les dessins de Cochin … sont pour la plupart à la mine de plomb, souvent avec indication à la sanguine.")

137 Für ein prägnantes Beispiel der unterschiedlichen von Oudry und Cochin angewandten Zeichentechniken siehe die Gegenüberstellung bei Michel 1993, Abb. 26.1 und 26.2.

138 Zitiert nach Cochin, S. 72.

139 Opperman 1982, S. 130.

140 Michel 1993, S. 441. Der jüngere Cochin selbst hatte beim Frontispiz den Arbeitsschritt der Radierung übernommen, wie die Beschriftung angibt („gravé à l'eau forte par C. N. Cochin le fils").

141 Zitiert nach Girardin, S. 219.

an der unteren Rahmenleiste noch fehlt („avant-lettre"), schließlich den endgültigen Zustand mit dieser Textzeile („avec-lettre").[142] Genannt werden am Ende von Band 4 (S. 187) auch jene hochqualifizierten, ansonsten aber häufig anonym bleibenden Handwerker, die die Abzüge herstellten, nämlich der königliche Kupferstichdrucker Thevenard und dessen Nachfolger Dutertre.

Was das Erscheinungsbild der Illustrationen angeht, so fällt beim Blättern in den Foliobänden sofort etwas auf, was bereits in zeitgenössischen Rezensionen kommentiert wird. Wenn in den Kupferstichen dem Vorwort zufolge der Verstand, an den die Fabel als Lehrdichtung ja zunächst einmal appelliert, „durch die Vergnügungen der Phantasie überrascht wird" („la raison se trouve surprise par les plaisirs de l'imagination", S. IV), so geschieht dies häufig dadurch, dass Elementen, die keinen unmittelbaren inhaltlichen Bezug zur Fable aufweisen, viel Platz eingeräumt wird, seien dies nun Landschaft, Architektur, Draperien oder Staffagefiguren. (Vgl. hierzu die Rezension im *Journal de Trévoux* vom Januar 1759: „[Oudry] releve les sujets de la Fontaine tantôt par des paysages enchantés, tantôt par des monuments de la plus grande Architecture, tantôt par de riches draperies, tantôt par des personnages accessoires.")[143]

Ein extremes Beispiel hierfür bietet gleich der Kupferstich zu Fabel 1 in Buch 1 (Kat.-Nr. 17.1), der die sich aus Säulen und einem Sockel mit Ziervase zusammensetzende Teilansicht eines architektonischen Ensembles wiedergibt, errichtet offenbar auf einer Terrasse, die dem landschaftlichen Ausblick rechterhand nach zu urteilen über gute Fernsicht verfügt. An einer der Säulen ist ohne sonderliche Sorgfalt eine Tapisserie so befestigt, dass ein weicher Faltenwurf die Nachgiebigkeit und leichte Formbarkeit des textilen Materials betont und einen Kontrast zur steinernen Umgebung herstellt. Den nachdrücklichsten figuralen Akzent setzt das Relief mit den beiden spielenden Kindern auf dem Sockel, während die beiden tierischen Protagonisten der bereits durch Aesop überlieferten Fabel links unten so klein wiedergegeben sind, dass sie vom Betrachter geradezu gesucht werden müssen: die Grille, die den ganzen Sommer mit Zirpen verbracht hat und keine Nahrungsvorräte für die kalte Jahreszeit angelegt hat, sowie die von ihr um Hilfe angegangene Ameise, die überhaupt nicht daran denkt, der Lebenskünstlerin auszuhelfen: Wenn die Grille den Sommer hindurch musiziert habe, so ihre spöttische Antwort, dann möge sie im Winter eben tanzen.

Die bereits oben zitierte Rezension des *Journal de Trévoux* verteidigt diese Illustrationsstrategie damit, dass La Fontaine nicht durchweg über Tiere schreibe, die den Betrachter durch ihre bloße Erscheinung beeindrucken („[des] Etres qui peuvent opérer un grand effet sur les yeux du Spectateur", S. 235); im vorliegenden Fall habe der Künstler außerdem die beiden Insekten, die ohnehin keinen „grand effet" erzeugen, nur statisch nebeneinander platziert abbilden können, da ihre Interaktion lediglich in einem Wortwechsel besteht, der nicht verbildlicht werden kann. („L'Artiste ne peut que dessiner les deux Insectes: leur conversation doit être suppléée par le Spectateur." S. 233) In solchen Fällen bedürfe es dann außergewöhnlicher Maßnahmen bzw. der „Ressourcen" eines Genies wie Monsieur Oudry („les ressources du genie de M. Oudry"), um den Betrachter wirklich zu fesseln. („Il falloit relever ce sujet par les accessoires." S.235)

Man könnte ergänzen, dass es möglicherweise klug war von Oudry, sich nicht auf die großformatige, das Folioformat nutzende Darstellung von Insekten einzulassen, da ihm dies bei seiner Spezialisierung auf ganz andere Tiere wohl kaum überzeugend gelungen wäre, und da die bei einer solchen Darstellung zu Tage tretende Fremdartigkeit der Insekten wahrscheinlich die in der Fabel vorgenommene Anthropomorphisierung konterkariert hätte. Und man könnte argumentieren, dass Oudry den Einsatz von „Accessoires" zu einem amüsanten Spiel mit den Kategorien natürlich/künstlich bzw. real/fiktiv nutzt. Denn während der von Oudry konzipierte Bildraum sehr wohl Naturlandschaft enthält, nämlich in dem Ausblick rechts außen, wird linkerhand der Blick in die Natur durch ein Kunstprodukt versperrt, eine Tapisserie (damit ein Kunstprodukt, zu dem Oudry engen Bezug hatte); die Tapisserie wiederum bildet Natur ab, genauer: ein den beiden Tieren der Fabel angemessenes natürliches Ambiente, das mit seinem dichten Blattwerk Strukturen der echten Natur rechts außen aufgreift. Man könnte spekulieren, ob die beiden Tiere vielleicht selbst zur bildlichen Darstellung der Tapisserie gehören, also Bestandteil einer durch Kunst erzeugten Fiktion sind; denkbar ist aber auch die Interpretation, dass der untere Teil der Tapisserie auf dem Terrassenboden aufliegt und dass sich beiden Tiere auf diese Teppichinsel verirrt haben, die nun gewissermaßen eine Bühne darstellt, deren Kulisse das natürliche Habitat der Tiere abbildet. Deutet man freilich die beiden Insekten in diesem Sinn als nur vorübergehende Belebung der Tapisserie, so erschiene die Tapisserie für sich genommen im unteren Bereich eigentümlich leer; und spätestens hier sollte man aufhören mit dem Versuch, die raffiniert changierende Doppeldeutigkeit von Oudrys Erfindung auflösen zu wollen.

Trotz derartiger „plaisirs de l'imagination" ist es natürlich prinzipiell zulässig, die von nüchternem Rationalismus diktierte Frage nach der Zweckmäßigkeit des von Oudry um die beiden Insekten herum betriebenen Aufwandes zu stellen, wie dies ein deutscher Rezensent tut, und zwar in der von Johann Christoph Gottsched herausgegebenen Zeitschrift *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit* (Oktober 1755, S. 725-736):[144] „Was hat nun der Erfinder nicht für unnöthige Anstalten gemachet, diese beyden Ungeziefer zusammen zu bringen? Was brauchte es solche Urnen, Säulen und Tapeten, um Thiere, die in allen Feldern kriechen, zusammen zu paaren?" (S. 730) Unangenehm berührt wird man von dieser Rezension allerdings dadurch, dass sie ideologisch aufgeladen und von unverhohlen frankophobem Geist durchzogen ist: Mit kaum zu bändigender Schadenfreude konstatiert der Rezensent, dass er

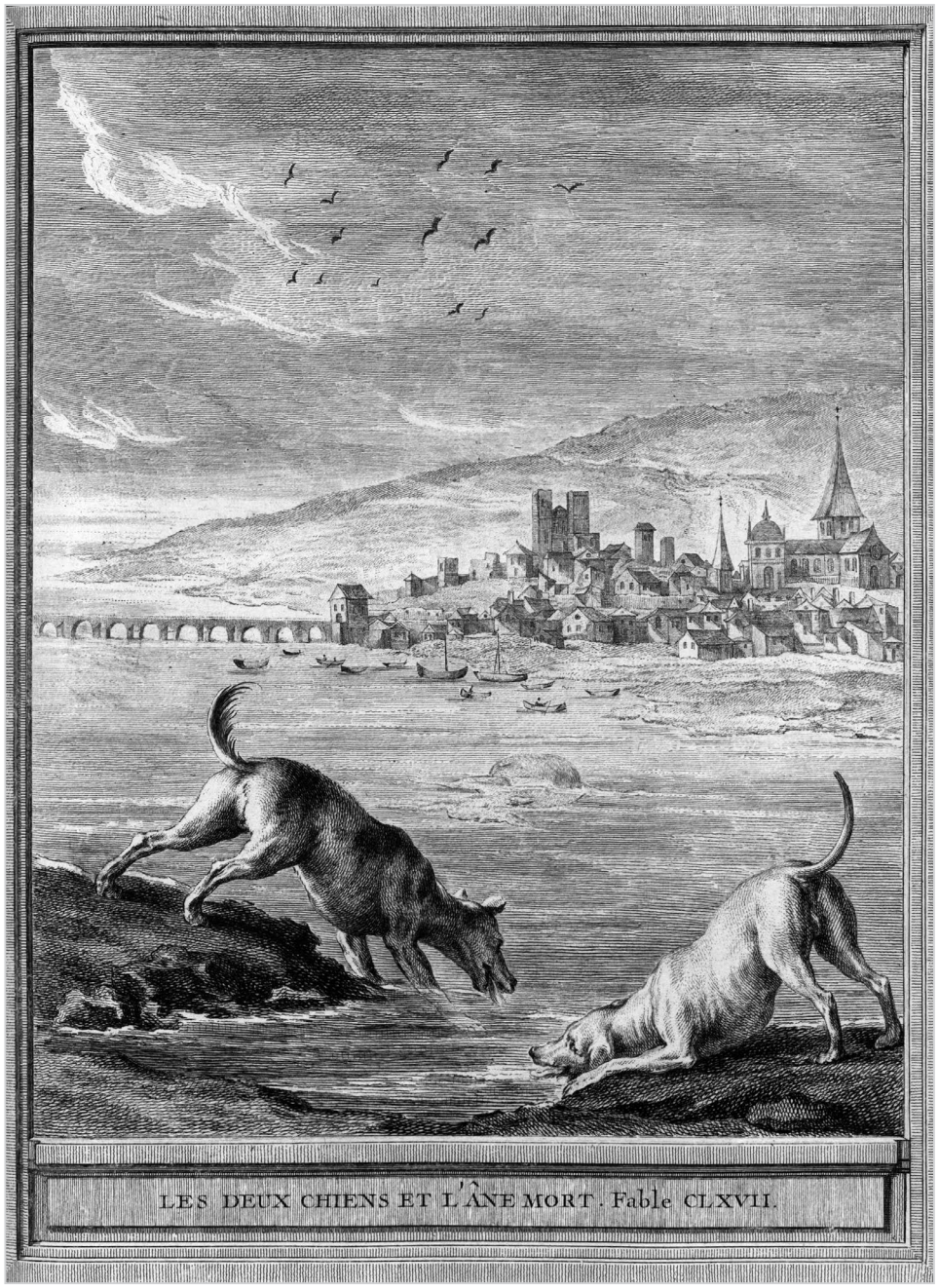
142 Girardin, S. 232 f.

143 *Journal de Trévoux*, Januar 1759, Band 2, Article X, S. 227-256, hier: S. 235. Die Rezension wird fortgesetzt in der Februarausgabe, Article XVII, S. 389-412.

144 Nach Gottsched 1987, S. 163 ff., stammt die Rezension nicht von Gottsched selbst. Mit der deutschen Rezension befasst sich 1756 der *Mercure de France* (Juli, 2. Band, S. 79-88: „Lettre à l'auteur du Mercure") und auch der bereits zitierte Beitrag im *Journal de Trévoux*, Januar 1759, S. 239 ff.



Kat.-Nr. 17.1



Kat.-Nr. 17.2

die Franzosen bei einem ästhetischen Fehltritt ertappt habe, der unverzeihlich sei angesichts des Vorbildcharakters, der ihrer Kultur in weiten Teilen Europas zuerkannt werde: „Diese eingebildeten Hofmeister und Muster des menschlichen Geschlechtes müssen uns nichts, als was vollkommen ist, zeigen, und zur Nachahmung liefern … Denn wenn sie fehlen, so fehlet der einfältige übrige Theil von Europa, blindlings nach." (S. 731) In der August-Ausgabe der Zeitschrift attackiert der Rezensent in einer ersten Erwähnung des neuen Fabelbuches sogar den Fabeldichter und klagt, man hätte besser Aesop als seinen „Affen", d. h. den ihn ‚nachäffenden' La Fontaine durch eine so aufwändige Ausgabe geehrt (S. 640). Bezeichnenderweise sah Girardin, als er die von Oudry illustrierte Ausgabe 1913 ausführlich beschrieb, in der Diatribe einen Beweis dafür, dass „der deutsche Hass auf Frankreich schon immer da war; wenn man sie [die deutsche Rezension] liest, scheint es einem, als sei sie erst gestern geschrieben worden." („[Elle] prouve bien que la haine allemande contre la France a existé de tout temps; en la lisant elle vous paraît avoir été écrite d'hier!")[145]

Wie bei der Fabel von der Grille und der Ameise setzt Oudry auch anlässlich der Fabel von den beiden Hunden und dem toten Esel (Kat.-Nr. 17.2) ‚Accessoires' ein, in diesem Fall eine malerische Kleinstadtvedute. Doch belegt diese Illustration vor allem, wie ihm einige seiner einprägsamsten Bilderfindungen gelingen, wenn er wenig belebten oder sogar leeren Raum als entscheidendes Gestaltungsmittel einsetzt, was in der Zweidimensionalität der Fläche dann größere spannungsarm strukturierte Flächen zur Folge hat. Im vorliegenden Fall bedeutet diese Zurückhaltung bei der Füllung von Raum und Fläche zum einen, dass sich die Silhouetten der beiden Hunde - Tiere, die Oudry u. a. im Zusammenhang mit Jagddarstellungen eingehend studiert hat[146] - markant abheben und die Tiere prägnant in Erscheinung treten, obwohl sie nur das untere Bilddrittel beanspruchen; zum anderen bewirkt das Raumkonzept, dass die Aussage der Fabel besonders nachdrücklich ins Bild gesetzt wird.

Erzählt wird in dieser ebenfalls auf Asop basierenden Fabel, wie zwei Hunde eines im Wasser treibenden und ihnen als Beute erstrebenswert erscheinenden Eselskadavers habhaft werden wollen und wie sie beschließen, da der Wind den Gegenstand ihrer Begierde von ihnen entfernt, zu diesem Zweck das Wasser auszutrinken. La Fontaines Text bleibt bei der Beschreibung der Umgebung, in der sich dieses Geschehen abspielt, relativ unspezifisch und gibt nur an, dass die Hunde den Kadaver auf den Wellen treiben sehen, d. h., sich am Ufer eines Gewässers befinden. Oudry konkretisiert diese lakonische situative Angabe dahingehend, dass sich in einem weiten Bildraum ein Wasserspiegel vom Vordergrund über den Mittelgrund, wo er die ganze Bildbreite einnimmt, bis in den Hintergrund erstreckt, wo er sich in der Ferne verliert; ein Wasserspiegel, dessen schiere Ausdehnung durch die fast durchgehende gleichmäßige Strukturierung mit paralleler Linienführung betont wird. Das Unterfangen der Hunde wird durch diesen Wasserspiegel, der der Brücke nach zu urteilen zu einem breiten Fluss gehört, besonders anschaulich als aberwitzig charakterisiert. Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass sie sich, wie die Fabel berichtet, zu Tode trinken werden: ein bedauerliches Exempel für die menschliche Neigung, sich von hochfliegenden Plänen fortreißen zu lassen, so dass man die Klarsicht für das in der Realität Mögliche verliert. („L'homme est ainsi bâti: Quand un sujet l'enflamme, / L'impossibilité disparoît à son âme." Band 3, S. 98)

Besonders atmosphärisch wird räumliche Leere (nun im Inneren eines Hauses) in der Illustration zu „Les filles de Minée" („Die Töchter des Minyas"; Kat.-Nr. 17.3) inszeniert. La Fontaine bearbeitet hier, wie er es des öfteren in seiner Fabelsammlung tut, einen nicht eigentlich diesem Genre zugehörigen Stoff, der in diesem Fall dem Buch 4 der *Metamorphosen* des Ovid (43 v. Chr. - 18 n. Chr.) entnommen ist. In dieser Erzählung beschließen die drei Töchter des Minyas, des mythischen Gründers der Stadt Orchomenos in Böotien, nicht an Feiern zu Ehren des neuen Gottes Bacchus teilzunehmen, da der Olymp ihrer Meinung nach ohnehin schon reich bevölkert ist. („Quoi donc, toujours les dieux nouveaux? / L'olympe ne peut plus contenir tant de têtes." S. 147) Außerdem wollen sie nicht dem Gott des Rausches huldigen, der Streitlust befördert und sowohl den Verstand als auch den Körper schädigt. Stattdessen wollen sie sich den unter dem Schutz der Pallas Athene stehenden textilen Künsten widmen und sich, während sie Bildteppiche wirken, lehrreiche Geschichten über das unheilvolle Treiben des Liebesgottes erzählen, der, ähnlich wie Bacchus, die Sinne verwirrt. Nach vier derartigen Geschichten freilich tritt Bacchus in Aktion und verwandelt die religionskritischen, arbeitsamen und ihren Lebenswandel an Vernunft und Mäßigung ausrichtenden Frauen zur Strafe für die verweigerte Ehrerbietung in Fledermäuse, woraus folgende Lehre gezogen werden kann:

> Lasst uns müßig sein: Es genügt völlig, einen Tempel nach dem anderen aufzusuchen,
> Und jedem Unsterblichen die Ehren zu erweisen, die ihm gebühren:
> Die Tage, die man den Göttern schenkt, sind niemals verlorene Tage.
>
> Chommons: c'est faire assez qu'aller de Temple en Temple
> Rendre à chaque Immortel les vœux qui lui sont dûs:
> Les jours donnés aux Dieux ne sont jamais perdus. (Band 4, S. 163)

Ähnlich wie in der in Beauvais nach seinen Vorlagen angefertigten Tapisserieserie zu den *Metamorphosen* (in der die Töchter des Minyas allerdings nicht vertreten sind),[147] zeigt Oudry hier nicht den Prozess der Verwandlung oder ihre Begleitumstände, sondern nur ihre Endstufe. Dies mag man einerseits bedauern, denn Bacchus fällt bei La Fontaine wutentbrannt („ma juste fureur") mit Donnern („un ourage soudain") und großem, sich wild gebärdendem Gefolge („sa cour, confus et long cortége", S. 162) über die Töchter des Minyas her, was als Vorgabe für eine effektvolle, hochdramatische Szene hätte genutzt werden können. Andererseits geht eine suggestive Beklemmung von dem Raum auf Oudrys Kupferstich aus, in dem umgeworfene Möbel sowie verstreute Arbeitsinstrumente und Textilien noch von dem vor Kurzem erfolgten

145 Girardin, S. 391.

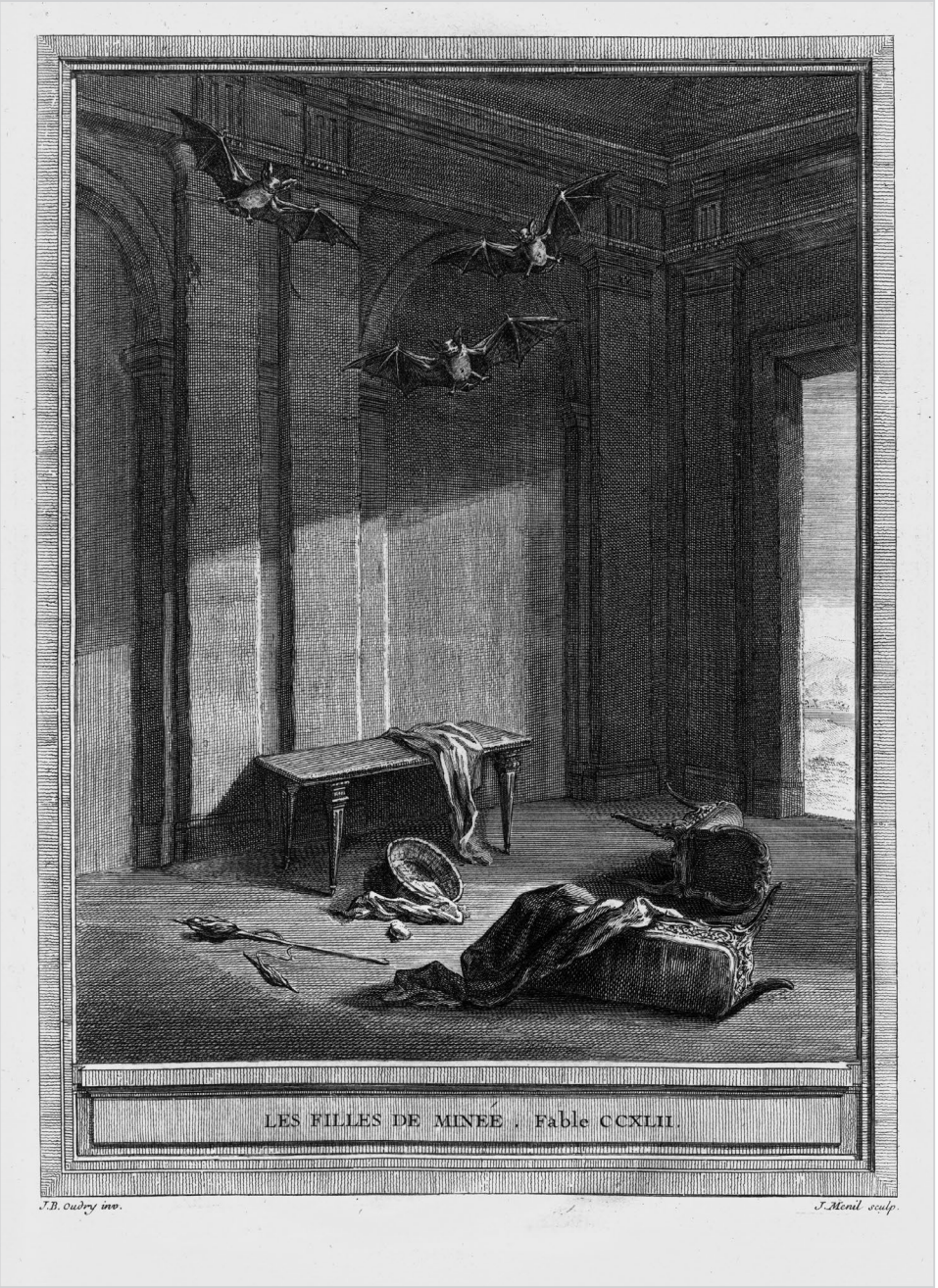
146 Die bei Oppermann 1982 als Kat.-Nr. 63, S. 144, aufgeführte Studienzeichnung zeigt einen Jagdhund in ähnlicher Haltung wie die Hunde auf der Fabelillustration.

147 Ausführlich hierzu Bertrand.

bacchantischen Überfall auf die Frauen künden, in dem vom trunkenen Gott und seinem Gefolge selbst aber nichts mehr zu sehen ist. Nach Abzug des Gewitters liegt der verwüstete Raum nun, von heiterem Sonnenlicht beschienen, still und verlassen da, belebt nur noch durch die drei unter der Decke flatternden Fledermäuse. Erstaunlich ist, dass Oudry die mit seinem künstlerischen Schaffen eng verbundene Teppichwirkerei nicht stärker ins Blickfeld rückt, indem nicht durch die im Text erwähnten zerstörten Webstühle („Leurs métiers … brisés“, S. 163), sondern nur durch eine am Boden liegende Spindel auf das Handwerk der Frauen hingewiesen wird und keine der herumliegenden Textilien klar als Bildteppich erkennbar ist.

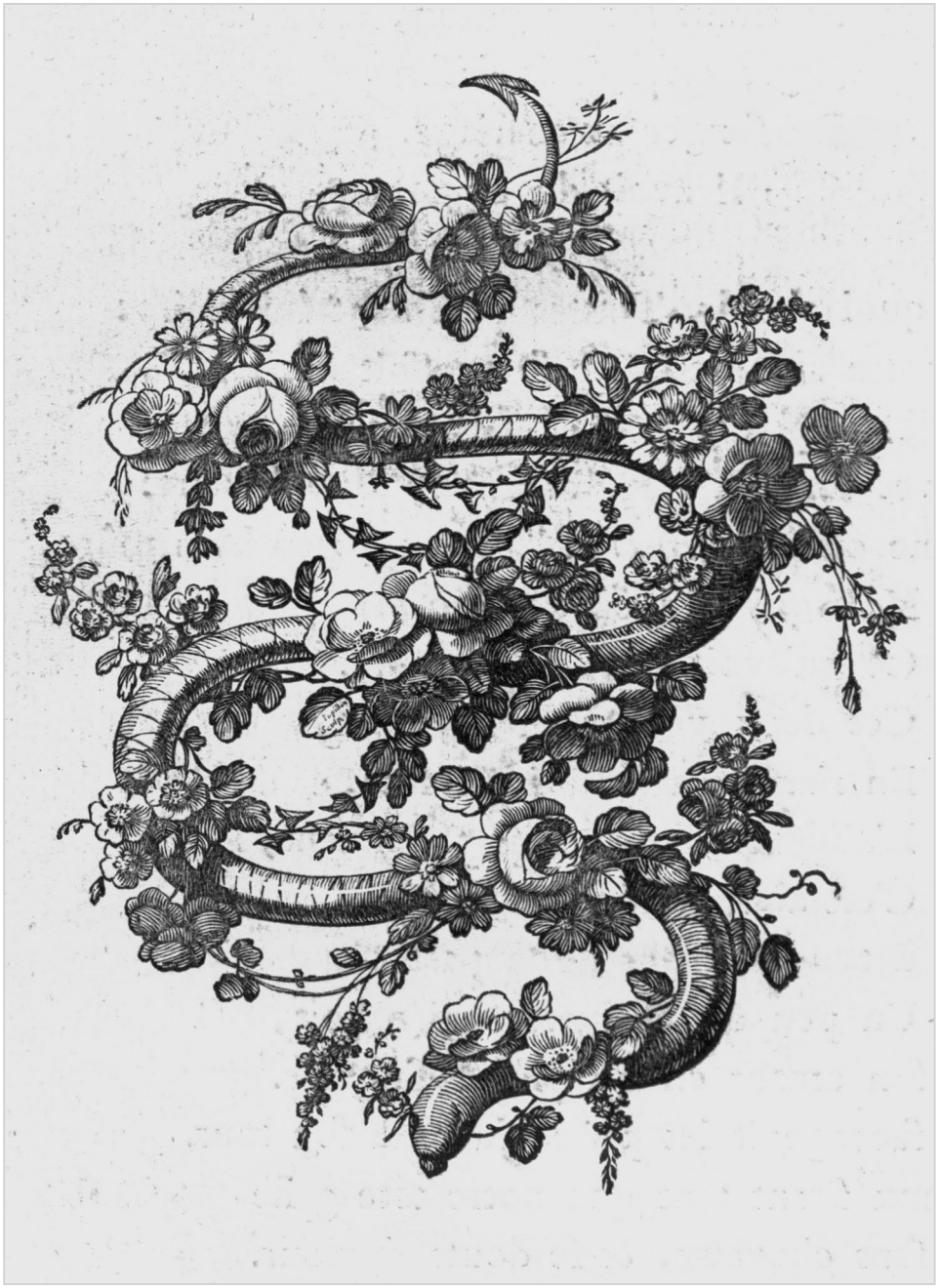
Besondere Erwähnung verdienen noch die Vignetten dieser La Fontaine-Ausgabe, die in erster Linie dazu dienen, den noch freien Platz auf den jeweils letzten Textseiten der Fabeln zu füllen. Sie wurden ausgeführt von Nicolas Le Sueur und Jean-Michel Papillon nach Entwürfen von Jean-Jacques Bachelier, der seit 1751 künstlerischer Direktor der königlichen Porzellanmanufaktur von Vincennes bzw. (seit 1756) Sèvres war und auch in dieser Eigenschaft zahlreiche Dekorationsvorlagen schuf. Mit ihren Vignetten bietet die vorliegende La Fontaine-Ausgabe tatsächlich, wie das Vorwort behauptet, etwas „Neuartiges“ („quelque chose de neuf“, S. VI), indem sie in einer Technik ausgeführt wurden, die in der damaligen Zeit sowohl in Frankreich als auch in anderen Ländern für künstlerisch hochwertigen Buchschmuck ansonsten nicht genutzt wurde, und zwar in der Technik des Holzschnitts.

Nachdem der Holzschnitt im 16. Jahrhundert eine Hochblüte erlebt hatte, verlor er nämlich bereits gegen Ende dieses Jahrhunderts an Ansehen und wurde im 17. und 18. Jahrhundert zusehends nur noch für anspruchslose Druckgraphik und untergeordnete ornamentale Aufgaben genutzt. Als Hochdrucktechnik harmoniere der Holzschnitt aber, so das Vorwort, besser mit dem ebenfalls Hochdrucktechnik nutzenden Buchdruck als der in Tiefdruck ausgeführte Kupferstich, weswegen der Holzschnitt für Illustrationen wie Vignetten genutzt werden sollte, die auf einer Seite mit typographisch gesetztem Text kombiniert werden. (Der Rezensent im *Journal de Trévoux* benutzt in diesem Zusammenhang für Buchdruck und Holzschnitt die Metapher der unzertrennlichen Schwestern: „La Typographie & cette sorte de Gravure sont comme deux sœurs qui ne se séparent point, & qui, liées indissolublement ensemble, se prêtent des secours mutuels.“)[148] Da der Holzschnitt, so das Vorwort weiter, auf seinem derzeitigen niedrigen künstlerischen Niveau aber nur dazu geeignet sei, Bücher zu „entstellen“ („défigurer“) und mit einem barbarisch-altertümlichen, „gotischen“ Anstrich zu versehen („un certain gout gothique qui tient de la barbarie des premiers siecles“), sei man bislang darauf angewiesen gewesen, auch auf Seiten mit Buchdruck Kupferstich einzusetzen. („On est obligé de recourir à la taille douce & de lui faire remplacer, par des secours étrangers á la Typographie, les ornemens de la gravure en bois qui lui sont véritablement analogues & nécessaires.“ S. VI)



Kat.-Nr. 17.3

148 *Journal de Trévoux*, Februar 1759, S. 403.



Kat.-Nr. 17.4

Restlos befriedigt von ihrem Versuch, hier Abhilfe zu schaffen und den Holzschnitt für die hohe Buchkunst wiederzugewinnen, waren die für die La Fontaine-Ausgabe Verantwortlichen wohl nicht; und ihr Beispiel fand auch keine nennenswerte Nachfolge. Zwar beschäftigten sie mit Papillon (u. a. Verfasser einer umfangreichen Abhandlung zum Holzschnitt)[149] und Le Sueur (u. a. beteiligt an dem berühmten Recueil Crozat, in dem unter Einsatz der Holzschnitttechnik kolorierte Zeichnungen reproduziert wurden) die wohl bekanntesten Holzschneider ihre Zeit; zwar erklären sie im Vorwort, diesen Herren Le Sueur und Papillon sei eine Ehrenrettung der seit längerer Zeit vernachlässigten Technik gelungen („[ils] ont exécuté la gravure d'une maniere à venger leur art du discrédit dans lequel il tomboit", S. VI f.); ein Erläuterungstext am Ende von Band 4[150] weist allerdings mit apologetischem Unterton darauf hin, dass die handwerklichen Schwierigkeiten der Technik keine freie Motivauswahl erlaubt hätten und man sich auf florale Darstellungen habe beschränken müssen. („La difficulté de la gravure en bois n'a pas permis au compositeur de choisir ses matériaux, & ... il a été obligé, pour la facilité de l'exécution, de renfermer ses allégories dans le genre des fleurs où l'on sçait qu'il excelle." S. 185) Offen bleiben muss, ob die angedeuteten handwerklichen Schwierigkeiten auch dafür mitverantwortlich sind, dass die einzelnen Vignetten innerhalb der vier Bände jeweils mehrfach verwendet werden; eine Sparmaßnahme, die man bei einem so ehrgeizigen Projekt nicht unbedingt erwarten würde.

Bemängeln mag man des Weiteren, dass die Vignetten inhaltlich, sofern sie nicht rein dekorativer Natur sind, nur in sehr allgemeinem Sinn auf den Buchinhalt abgestimmt sind und nie auf eine bestimmte Fabel Bezug nehmen, damit also nur in einem eingeschränkten Sinn als echte Buchillustrationen bezeichnet werden können. Die hier abgebildete Vignette etwa (Kat.-Nr. 17.4), auf der die die Klugheit symbolisierende Schlange sich zwischen Blumen versteckt, ist der oben erwähnten Erläuterung zufolge ein Sinnbild dafür, dass moralische Lehren, wie sie Fabeln zu vermitteln versuchen, auf unaufdringlich gefällige Weise dargeboten werden müssen („l'image de la maniere insinuante avec laquelle les leçons de morale doivent être présentées", S. 187). Kein überzeugender ästhetischer Gesamteindruck stellt sich schließlich ein, wenn größere Holzschnittvignetten und Kupferstiche auf gegenüberliegenden Seiten zu stehen kommen: Die Vignettengewächse erscheinen dann im Vergleich mit den Tieren und Menschen auf den Kupferstichen deutlich überdimensioniert; auch wird die gegenüber dem Kupferstich nach wie vor gröbere Faktur erkennbar.

Im Oettingen-Wallersteinschen Exemplar ist auf dem Vorsatzblatt in Band 1 ein kleines querrechteckiges Schild aufgeklebt, das die Buchhandlung Fontaine in Mannheim als Lieferanten angibt. („Se trouve a Mannheim chez Charles Fontaine libraire priviligié de S. A. S. Electorale Palatine"; Abb. auf S. 209; zu Fontaine siehe auch S. 10, Anm. 19.)

149 *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, Paris 1766. Zu Papillon siehe auch S. 17.

150 „Explication du frontispiece, Et de quelques Vignettes & Culs-de-lampe contenus dans cet Ouvrage", S. 185-187.

Kat.-Nr. 18

Jean-François Regnard:
Œuvres complettes … avec des avertissemens et des remarques sur chaque pièce … Nouvelle édition, ornée de belles gravures
De l'imprimerie de Monsieur. A Paris, chez la v[euv]e Duchesne et fils, 1790 (6 Bände)
02/III.11.8.1857

Illustration zu *Le distrait* (Band 2, bei S. 349; 88 x 135 mm)
Vincent-Marie Langlois (L. le jeune; geb. 1756 Paris) nach einer Vorlage von
Jean-Michel Moreau (M. le jeune; 1741 Paris - 1814 Paris)
bez.: *J. M. Moreau le jeune del.*; *1786*; *Langlois le jeune sculp*.

Der einer wohlhabenden Handelsfamilie entstammende Jean-François Regnard (1655 Paris - 1709 Château de Grillon) unternahm in seiner Jugend ausgedehnte Reisen in ganz Europa, die ihm einmal auch eine mehrmonatige Gefangenschaft bei nordafrikanischen Piraten einbrachten. Als er sich nach diesen Wanderjahren in seinem Heimatland niederließ, kaufte er 1683 das einträgliche Amt eines Schatzmeisters (*trésorier de France*), widmete sich ab den späten 1680er Jahren allerdings vor allem der Schriftstellerei und wurde zu einem der erfolgreichsten Nachfolger Molières auf dem Gebiet der Komödie.[151]

„Es erscheint unnötig", ist in Band 1 der vorliegenden sechsbändigen Ausgabe im Vorwort zu lesen, „sich näher über den Ruhm der dramatischen Werke Regnards auszulassen: alle Welt kennt sie und spendet ihnen täglich Beifall, sei es anlässlich der Lektüre oder sei es anlässlich von Aufführungen, wie sie häufig an französischen Theatern stattfinden." („Il paroît inutile de s'étendre sur la célébrité des ouvrages dramatiques de Regnard: tout le monde les connoît et les applaudit journellement, tant dans la lecture, qu'aux représentations qu'on en donne souvent sur le théâtre françois." S. I f.) Im Gegensatz etwa zu *Le joueur* (*Der Spieler*, 1696) oder zu dem häufig als sein bestes Stück geltenden *Le légataire universel* (*Der Alleinerbe*, 1708) war dem im Dezember 1697 uraufgeführten *Le distrait* (*Der Zerstreute*) zunächst freilich kein großer Erfolg beschieden: Das Stück erlebte nur wenige weitere Aufführungen zu Lebzeiten Regnards, stieg dann aber ab den 1730er Jahren in der Gunst des Publikums und hielt sich bis ins 19. Jahrhundert im Repertoire.

Le distrait folgt dem auch von Molière her bekannten Komödientypus, bei dem ein bestimmter Charakterzug der Hauptfigur im Mittelpunkt steht (vgl. etwa Molières *Geizigen* oder *Menschenfeind*). Unmittelbar angeregt wurde Regnard durch ein erstmals 1688 erschienenes Werk von Jean de La Bruyère, *Les caractères de Théophraste*. La Bruyère übersetzt hier zum einen die *Charaktere* des Theophrastos von Eresos (ca. 371 - ca. 287 v. Chr.), eine Sammlung knapper Studien verschiedener Charaktertypen, und ergänzt zum anderen die griechische Vorlage durch ähnliche, von ihm eigenständig verfasste und auf das Frankreich seiner Zeit Bezug nehmende Studien. Zu diesen Eigenbeiträgen La Bruyères, die in den rasch aufeinander folgenden Neuauflagen der *Caractères* an Umfang zunahmen, gehört auch die erstmals in der sechsten Auflage von 1691 auftauchende und später noch weiter ausgearbeitete Figur des Ménalque, Vorbild für Regnards notorisch zerstreuten Protagonisten Léandre.[152]

Der hier gezeigte Kupferstich zu diesem Drama illustriert eine der Verwicklungen, die sich aus Léandres Zerstreutheit ergeben. Einen für seine Geliebte Clarice bestimmten Brief adressiert Léandre gedankenverloren an eine andere Dame, Isabelle, der sein Diener Carlin dann den Brief auch prompt übergibt. Isabelle sieht sich daraufhin dazu verpflichtet, Clarice zu warnen, dass sie einen Mann zu heiraten gedenkt, der Liebesbriefe an andere Damen richtet; Clarice wiederum fordert, wie zu erwarten, Rechenschaft von Léandre für ein solches Verhalten und nennt ihn einen Verräter. Léandre fragt nun in Gegenwart von Clarice entrüstet seinen Diener Carlin, was um alles in der Welt er mit dem zu übergebenden Brief gemacht habe. Als dieser angibt, ohne sich einer Schuld bewusst zu sein, er habe ihn an Isabelle überbracht, verliert Léandre vollends die Beherrschung: Er zieht den Degen und kündigt Carlin mit den als Bildunterschrift zitierten Worten an, er habe soeben selbst sein Todesurteil ausgesprochen.

Genau diesen Kulminationspunkt hat Moreau auf dem Kupferstich souverän und mit einem psychologischen Realismus, der alle Reminiszenzen an die Galanterien des Rokoko abgestreift hat, in Szene gesetzt. Indem er die drei Figuren bildfüllend so weit in den Vordergrund und damit so nahe an den Betrachter rückt, dass die Figur des Léandre links sogar vom Bildrand überschnitten wird, macht er diesen Betrachter zum sehr unmittelbaren Zeugen eines dramatischen Geschehens, dessen Gewalttätigkeit kurz davor steht, die Grenze des in der Gattung Komödie Zulässigen zu überschreiten. Anschaulich sind die Verfassungen aller drei Beteiligten wiedergegeben: Léandre dringt von links mit gezogenem Degen und weitem Ausfallschritt geradezu stürmisch auf Carlin ein, den er bereits am linken Handgelenk gepackt hat; Carlin kauert verängstigt vor seinem Herrn und versucht, seinen Hut schützend vor sein Gesicht zu halten; Clarice, den Unheil stiftenden Brief in der linken Hand haltend, bewahrt insgesamt ihre Fassung, deutet freilich durch die Wendung des Oberkörpers weg von Léandre nach rechts, durch die subtile Abwehrgeste des erhobenen Fächers und den fragenden Blick ihre Verstörung an.

151 Grundlegende Informationen zu Regnard siehe Orwen.

152 Grundlegende Informationen zu La Bruyère, *Les caractères* siehe Stiker-Métral.

Ehe freilich die Situation noch über das auf dem Kupferstich Dargestellte hinaus eskaliert, nimmt Léandre zur Kenntnis, dass der fragliche Brief tatsächlich die Aufschrift „Für Isabelle“ trägt und Carlin damit unschuldig ist. Er beschwört außerdem Clarice, sein Herz habe keinerlei Anteil an der Verräterei seiner Hand, die den Brief falsch adressiert habe. („Mon cœur n'a point de part au crime de ma main.“ S. 468) Der treue Carlin sekundiert seinem Herrn bei dem Versuch, eine Versöhnung herbeizuführen: Sein Herr, versichert er Clarice, sei abgesehen von seiner Zerstreutheit „ein ganz tadelloser junger Mann“ („un garçon tout parfait“, S. 469).



Kat.-Nr. 18

Kat.-Nr. 19

François de Salignac de La Mothe Fénelon:
Les avantures de Télémaque fils d'Ulysse … Nouvelle édition enrichie de figures en taille-douce
A Paris, chez Jacques Estienne, 1730 [Frontispiz: A Paris chez la v^e^ Delaulne, et J. Estienne] (2 Bände)
02/III.11.4.33

Illustration zu Buch 16 (Band 2, vor S. 73; 135 x 185 mm)
Jacques-Philippe Le Bas (1707 Paris - 1783 ebd.) nach einer Vorlage von
Noël-Nicolas Coypel (1690 Paris - 1734 ebd.)
bez.: *N. N. Coypel inv.*; *P. Lebas sculp.*

1689 bestimmte Ludwig XIV. auf Vorschlag seiner zweiten Frau, Madame de Maintenon, den einer alten Adelsfamilie entstammenden Geistlichen François de Salignac de La Mothe Fénelon zum Erzieher seines damals siebenjährigen Enkels Louis, Herzog von Burgund, der in der Thronfolge damals an zweiter Stelle stand, allerdings (wie auch sein Vater) noch vor dem Tod Ludwigs XIV. verstarb. Wohl ab 1692 arbeitete Fénelon an seinem Telemach-Roman, der seinem Zögling in gefälliger Einkleidung vielfältige, einem zukünftigen Herrscher nützliche politische, moralische und wirtschaftliche Lektionen erteilen sowie Kenntnisse der Antike vermitteln sollte. Erzählt wird, wie Telemach aufbricht, um den noch nicht aus dem trojanischen Krieg heimgekehrten Vater Odysseus zu suchen, und wie er an der Seite seines Freundes Mentor (einer Maske, hinter der sich Minerva, die Göttin der Weisheit, verbirgt) zahlreiche Abenteuer in verschiedenen Ländern erlebt.

Da Teile des zunächst in Abschriften zirkulierenden Romans als Kritik am Regierungsstil des Sonnenkönigs gedeutet werden konnten, wurde 1699 die Publikation des bereits im Druck befindlichen Werkes untersagt. Dies machte die Neugier auf dieses Buch um so größer, so dass allein zwischen Juni und Dezember 1699 mehr als zwanzig nicht autorisierte Ausgaben erschienen, viele davon, wie sich aus Indizien erschließen lässt, in Frankreich gedruckt. Im selben Jahr 1699 besiegelte ein Machtwort aus Rom Fénelons endgültige Niederlage in einer theologischen Kontroverse, in die er seit einigen Jahren verstrickt war und aufgrund derer ihn Ludwig XIV. bereits 1697 aus seinem Amt als Prinzenerzieher entlassen hatte. Erschwerend kam nun die *Télémaque*-Affäre hinzu, so dass er sich in sein Bistum Cambrai zurückziehen musste, dem er seit 1695 als Erzbischof vorstand. Dort verstarb er zu Beginn des Jahres 1715 und erlebte es nicht mehr, dass nach dem Tod Ludwigs XIV. im September desselben Jahres sein *Télémaque* aus der Liste der verbotenen Bücher gestrichen wurde: 1717 erschien in Paris mit königlicher Druckerlaubnis eine Ausgabe, die auch dem König selbst gewidmet war, dem damals erst fünfjährigen Ludwig XV., dem Sohn jenes Louis, zu dessen Belehrung Fénelon seinen Roman ursprünglich verfasst hatte.

Konnte das Buch bereits zuvor beträchtlichen Erfolg verzeichnen, so stieg die Zahl der Ausgaben, sowohl im französischen Original als auch in Übersetzungen, nun ins kaum mehr Überschaubare. Das Buch behielt seinen Status als Klassiker der didaktischen Literatur auch zumindest in Frankreich das ganze 19. Jahrhundert hindurch bei, konnte ihn sogar noch im frühen 20. Jahrhundert, etwa bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges, verteidigen.[153] Es überrascht dementsprechend nicht, dass die Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek, deren Besitzer ja zu dem von Fénleon ursprünglich anvisierten Adressatenkreis gehörten, insgesamt achtzehn Ausgaben des Werkes aus den Jahren 1723-1842 verzeichnet, darunter auch Übersetzungen ins Deutsche, Englische, Italienische und Lateinische. Besonders unmittelbar dokumentiert sich die Rolle des Werkes im Kontext fürstlicher Erziehung in einer schlichten, 1800 bei Didot erschienen Ausgabe (02/III.11.8.1934), die das Supralibros von Ludwig Kraft zu Oettingen-Wallerstein (1791-1870) trägt.

Drei der achtzehn in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek vorhandenen Ausgaben sind mit anspruchsvollen Illustrationsserien ausgestattet.[154] Die früheste dieser drei Ausgaben (Paris 1730, Kat.-Nr. 19) folgt dem in der Ausgabe Paris: Delaulne 1717 vorgegebenen Schema, jedem der 24 Bücher (eine nicht auf Fénelon zurückgehende, sich in den Druckausgaben aber rasch als Standard etablierende Einteilung) eine Illustration voranzustellen und diese Serie durch ein das Gesamtwerk eröffnendes Frontispiz sowie eine Karte mit der Reiseroute des Telemach zu ergänzen.[155] Bei den Illustrationen arbeiteten mehrere Kupferstecher nach den Vorlagen mehrerer Zeichner, was in diesem Fall zu einem recht uneinheitlichen Gesamterscheinungsbild der Serie führte. Den umfangreichsten Beitrag zu den Vorlagezeichnungen lieferte Noël-Nicolas Coypel, Angehöriger einer namhaften Pariser Künstlerfamilie, der auf dem Frontispiz, auf neun die Bücher einleitenden Illustrationen sowie auf der einzigen Vignette der Ausgabe (zu Beginn von Buch 1) als Bilderfinder genannt ist. Noël-Nicolas, der lange Zeit im Schatten seines Halbbruders Antoine und seines Neffen Charles stand,[156] brillierte vor allem mit sinnen- und farbenfrohen, an der Schwelle zum Rokoko stehenden mythologischen Historien, in denen er vielfältige Einflüsse verarbeitete, u. a. der auch in Paris tätigen Venezianer Sebastiano Ricci und Giovanni Antonio Pellegrini. Dass er sich auch der Buchillustration zuwandte, mag den finanziellen Schwierigkeiten seiner letzten Lebensjahre geschuldet sein, die ihn dazu nötigten, sich nach neuen Arbeitsfeldern umzusehen.[157]

---

153 Zur Publikationesgeschichte des *Télémaque* siehe Le Brun.

154 Abgesehen von den in Kat.-Nr. 19 und 20 vorgestellten Ausgaben handelt es sich um die Ausgabe Amsterdam [u. a.]: Wetstein [u. a.] 1734 (Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek 02/III.11.4.52). Zur Illustrationsgeschichte des *Télémaque* siehe Bisquerra und Labrosse.

155 Zum Bestand der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek gehört auch eine französisch-englische Ausgabe mit stark verkleinerten, künstlerisch schwächeren Kopien dieser Illustrationen (*Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, 5. Aufl., Paris: Delalain, 1784, Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek 02/III.11.8.1164).

156 Zu seinem Neffen Charles Coypel siehe Kat.-Nr. 12.

157 Delaplanche, S. 47, 132 ff.

Bei den auf Coypels Vorlagen basierenden Illustrationen handelt es sich jedenfalls um die attraktivsten Bestandteile der Bilderserie in der vorliegenden Ausgabe des *Télémaque*. In besonderem Maße zu fesseln vermag die hier abgebildete Darstellung zu Buch 16: dies sowohl aufgrund der Art und Weise, wie Telemach, sein Gegner Hippias sowie die göttlichen Beistand bietende Iris hier zu einer kunstvollen Pyramide arrangiert sind, als auch aufgrund der hochdramatischen Lichtregie, bei der aus einem weit aufgerissenen Himmel, dessen Leere einen effektvollen Kontrast zur Figurenballung darunter bildet, grelle Schlaglichter auf das Kampfgeschehen fallen. Bei der Umsetzung der Vorzeichnung in eine Druckgraphik hat sich Le Bas (der 1733, wenige Jahre nach Erscheinen des vorliegenden Buches, eine florierende Werkstatt eröffnete) nicht um sorgfältige Ausarbeitung der Einzelheiten oder möglichst plastische Modellierung durch vielfach abgestufte Schattierungen bemüht, doch lassen gerade die vergleichsweise grobe Faktur des Liniennetzes und die vorherrschende skizzenhafte Flüchtigkeit seinen Stich ausgesprochen lebendig erscheinen.

Gezeigt ist hier eine Situation, in der Telemach ein alles andere als vorbildliches Verhalten an den Tag legt. Als er an einem Feldzug mehrerer alliierter Völker gegen die Daunier teilnimmt, kommt es zwischen ihm und Phalantus, dem Anführer der Lakedämonier, zu einem Streit, weil letzterer einige von Telemachs daunischen Gefangenen für sich beansprucht. Schließlich mischt sich Phalantus' Bruder Hippias ein und lässt die Gefangenen an einen anderen Ort verbringen, woraufhin Telemach alle ihm von Minverva vermittelten Weisheitslehren vergisst und sich in rasender Wut auf Hippias stürzt. („Ce n'etoit plus ce sage Telemaque instruit par Minerve … c'étoit un phrénétique, ou un lion furieux." S. 79)

In dem folgenden Zweikampf wäre Telemach unterlegen, hätte nicht Minerva, die diese gefährliche Situation ohnehin nur als weitere Lektion für ihren Schützling zugelassen hatte, durch Entsendung der Götterbotin Iris eingegriffen. Diese, so der Text, steigt vom Himmel in eine aus zarten Dämpfen bestehende Wolke eingehüllt (wobei die Illustration sie weniger in die Wolke eingehüllt als vielmehr auf ihr lagernd zeigt) und hinterlässt dabei, ihrem ‚Regenbogen' bedeutenden Namen gerecht werdend, eine Lichtspur, die den umgebenden Wolkendunst in zahllosen Farben aufleuchten lässt („laissant après elle une longue trace de lumiere qui peignoit un nuage de mille diverses couleurs", S. 80); ein Phänomen, das im hier verwendeten Medium schwarzweißer Druckgraphik nur unzureichend durch das Bogensegment hinter Iris angedeutet werden kann. Iris schützt Telemach mit Hilfe der Aigis, des Schildes mit dem Medusenhaupt, das ihr Minerva anvertraut hat, so dass schließlich, wie auf der Illustration zu sehen, Telemach die Oberhand gewinnt und seinen Gegner besiegt zu Boden schleudert. Rechts im Bild eilt aus dem Hintergrund Hippias' Bruder Phalantus herbei und nimmt nur deswegen davon Abstand, Telemach mit seinem Speer zu durchbohren, weil er fürchtet, er könnte dabei auch seinen Bruder verletzen. Mit Stolz erfüllt Telemach der Sieg nicht: Er kommt zu der Einsicht, dass sein Verlust an Selbstbeherrschung dem widerspricht, was Mentor-Minerva ihn gelehrt hat, und zieht sich aus Scham für zwei Tage in sein Zelt zurück.



Kat.-Nr. 19

Kat.-Nr. 20

Francois de Salignac de La Mothe Fénelon:
Les aventures de Télémaque
[Paris] chez P. Fr. Didot jeune …, Barrois aîné …, Eugène Onfroy …,
Theophile Barrois …, Delalain jeune; de l'imprimerie de Monsieur, 1785 (2 Bände)
02/III.11.4.50

Illustration zu Buch 18 (Band 2, bei S. 135; 198 x 245 mm)
Jean-Baptiste Tilliard (1740 Paris [?] - 1813 ebd.) nach einer Vorlage von
Charles Monnet (1732 Paris - nach 1808 ebd. [um 1816/17?])
bez.: *C. Monnet inv.*; *J. B. Tilliard sculp.*

Im Januar 1773 wurden die Leser des *Mercure de France* (S. 159-161) dazu aufgefordert, sich an der Subskription für eine demnächst lieferungsweise erscheinende Illustrationsserie zu Fénelons *Télémaque* (vgl. Kat.-Nr. 19) zu beteiligen, und zwar möglichst umgehend, um sich die frühen und damit besonders hochwertigen Abzüge zu sichern.[158] Diese Serie, ausgeführt und verlegt von Jean-Baptiste Tilliard nach Vorzeichnungen von Charles Monnet (*peintre du roi*), werde, so die Ankündigung, zu jedem Buch des *Télémaque* drei Illustrationen bieten sowie ein weiteres Blatt mit einer gestochenen Zusammenfassung (*sommaire*) des Inhalts des jeweiligen Buches. Die Ankündigung benennt mehrere denkbare Verwendungszwecke für diese Serie: Sie sei dazu geeignet, Stichsammlungen zu bereichern („propre à orner les Cabinets", S. 159), aber auch dazu, einer beliebigen Ausgabe von Fénelons Roman beigebunden zu werden („propre ... à joindre aux différentes éditions qui ont été faites de cet Ouvrage", S. 159). Nicht zuletzt könne die Serie speziell für die ebenfalls in Planung befindliche Neuausgabe des *Télémaque* durch die über das entsprechende Druckprivileg verfügende Verlegergruppe erworben werden; eine Ausgabe, die aufgrund der hohen Qualität von Papier und Typographie die künstlerische Leistung des Teams Monnet-Tilliard kongenial ergänzen werde („dont ils se flattent que l'exécution, pour le papier & la partie typographique, répondra aux soins des Artistes", S. 160).

Eine Nutzung der Stichserie außerhalb des Kontexts von Fénelons Roman, wie sie in der Ankündigung vorgeschlagen wird, war in diesem Fall auch insbesondere deswegen gut denkbar, weil über die gestochenen *sommaires* knappe Inhaltsabgaben mitgeliefert und damit ein Verständnis der Darstellungen auch ohne Lektüre des Romans möglich war. Ein gestochenes Titelblatt sorgte ebenfalls dafür, dass die Serie nicht unbedingt der Einbindung in einen Druck des Romantextes bedurfte. Als Stecher der Schrift nennt dieses Titelblatt François Montulay („Montulay scripsit"), der wohl auch für die *sommaires* und die sonstigen Schriftelemente auf den Illustrationen verantwortlich ist und aufgrund seines umfangreichen Beitrags nicht der Anonymität anheimgegeben wurde, in der die Schriftstecher ansonsten oft verbleiben.

Die erste Lieferung der Serie muss im unmittelbaren zeitlichen Umfeld der Ankündigung im *Mercure* erschienen sein („la première suite, qui se publie actuellement", S. 161; vgl. auch die Jahreszahl 1773 auf dem gestochenen Titelblatt). Allerdings erfolgte die zweite Lieferung erst im Oktober 1774 und lag die Serie erst ca. 10 Jahre später (1784 oder 1785) vollständig vor. Auch die in der Ankündigung in Aussicht gestellte neue Ausgabe des Romantextes ließ lange auf sich warten und war noch nicht auf dem Markt, als François-Ambroise Didot (Didot aîné) unabhängig vom Illustrationsprojekt des Teams Monnet-Tilliard 1783 einen neuen *Télémaque* vorlegte, dem einige Käufer dieser Serie dann auch ihre Stiche beibinden ließen.

Da die Serie aufgrund ihres Formats aber für eine Kombination mit dem Text von Didot aîné nicht optimal geeignet war, verfolgte die in der *Mercure*-Anzeige von 1773 genannte Verlegergruppe ihren Plan weiter und gab bei der von Pierre-François Didot (Didot jeune) geleiteten Imprimerie de Monsieur[159] einen Neudruck in Auftrag, dessen *prospectus* den Subskribenten sogar die Möglichkeit eröffnete, darüber abzustimmen, welche von zwei Schrifttypen verwendet werden sollte. Als der Druck 1785 abgeschlossen war, stellte man freilich fest, dass das verwendete Papier (Vélinpapier aus Annonay)[160] sich von seiner Körnung her stark von dem Papier unterschied, das für die Abzüge der Monnet-Tilliard-Stiche verwendet worden war; eine Diskrepanz, die als ästhetisch derart störend empfunden wurde, dass neue Illustrationen in Auftrag gegeben wurden. Diese fertigte Pierre-Alexandre Parisot in Aquatintatechnik (*manière de lavis*) nach Vorlagen des bislang nicht als Buchillustrator in Erscheinung getretenen Bildhauers Jean-Guillaume Moitte; erhältlich waren auch in Gouachetechnik kolorierte Abzüge.

Freilich kamen auch Kombinationen aus dem Text der Imprimerie de Monsieur und der Monnet-Tilliard-Serie auf den Markt; und hierzu gehört das Exemplar der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek. Dass die Illustrationsserie und der typographisch gedruckte Text nicht darauf angewiesen waren, kombiniert zu werden, wird beim Blättern in diesem Band daran ersichtlich, dass die *sommaires* nun doppelt vorhanden sind (einmal gestochen mit bildlicher Anreicherung, einmal typographisch) und dass sich zu Beginn von Band 1 ein typographisches Titelblatt (für den Text, datiert 1785) und ein gestochenes (für die Illustrationen, datiert 1773) gegenüberstehen.

Beide Titelseiten enthalten den Romantitel, machen ansonsten aber auch unterschiedliche Angaben: Das typographische Titelblatt nennt den Autor Fénelon und die Druckerei (Imprimerie de Monsieur), das gestochene Titelblatt die Künstler der Kupferstiche („gravées d'après

158 Zur Entstehungsgeschichte des *Télémaque* siehe Kat.-Nr. 19; zur Publikationsgeschichte dieser speziellen Illustrationsserie siehe Griffiths 2004, S. 19 ff.

159 Siehe Kat.-Nr. 4, S. 32, Anm. 20.

160 Die glatte Oberfläche des Vélinpapiers wurde mit einem besonders feinmaschigen Sieb erzielt. Annonay war zur damaligen Zeit ein Zentrum der Papierproduktion.

les desseins de Charles Monnet peintre du roy par Jean Baptiste Tilliard“) und, in wesentlich kleinerer Schrift, den Kupferstecher als Verleger („A Paris Chez l’auteur“). Das Nebeneinander dieser beiden Titelseiten erzeugt den Eindruck, dass Bild und Text hier gleichberechtigt zusammenwirken.

Auf den Stichen dieser Serie sind die szenischen Darstellungen durchgehend von einem zurückhaltend ornamentierten rechteckigen Rahmen umgeben, dessen Strenge durch die Anreicherung mit Lorbeerzweigen bzw. einem geknoteten Band etwas gemildert wird; alles mit konsequenter Licht-Schatten-Regie plastisch so ausmodelliert, dass der Eindruck von gerahmten Bildern entsteht. Auf der hier gezeigten Illustration zu Buch 18 tritt Telemach (rechts außen) vor Pluto, den Herrscher der Unterwelt, und seine Gattin Proserpina, da er vom Tod seines Vaters Odysseus überzeugt ist und diesen nun in der Unterwelt suchen will.

In Fénelons Text ist davon die Rede, dass sich Telemach bei dieser Audienz vor Schrecken die Haare sträuben, dass seine Knie zittern und dass ihm beinahe die Stimme versagt, als er das Wort an das Herrscherpaar richten will. („Ses cheveux se dressent sur sa tête … il sent ses genoux chancelans; la voix lui manque; et c’est avec peine qu’il peut prononcer aux dieux ces paroles.“ S. 134) Auf dem Stich hingegen ist ein offenbar recht gefasster junger Mann zu sehen, der mit ruhiger Gestik sein Anliegen vorträgt; umso bemerkenswerter, als sich auf dem Kupferstich seiner isolierten Figur gegenüber die Mächte der Unterwelt geradezu auftürmen. Freilich wird er auf dem Stich auch nicht mit den tiefliegenden, funkelnden Augen sowie der zerfurchten, bedrohlich dräuenden Stirn von Fénelons Pluto konfrontiert („ses yeux creux et étincelans, son front ridé et menaçant“, S. 134), sondern mit einem Greis, dessen Züge und Miene wenig Furchteinflößendes haben und bestenfalls leichte Ungehaltenheit angesichts der Störung spiegeln. Was die beiden Hauptakteure dieser Szene angeht, mangelt es der Darstellung also eindeutig an Expressivität und entspricht sie in ihrer emotionalen Unterkühlung kaum dem Text, den sie illustrieren soll.

Aus dem Gesicht der Proserpina kann man eher die göttliche Anmut mit ihrem rätselhaften Anflug von Grausamkeit und Härte herauslesen, die ihr von Fénelon zugeschrieben wird („Elle paroissoit avoir joint à ses graces divines je ne sais quoi de dur et de cruel de son époux.“ S. 135); und bei der Verbildlichung des plutonischen Hofstaats kann Monnet nicht ganz umhin, die Schrecken der Unterwelt heraufzubeschwören. Freilich ist er darauf bedacht, dass die Vielzahl der bei Fénelon genannten Personifikationen verderblicher Leidenschaften und qualvoller Gemütsverfassungen (u. a. schwarze Sorge, Rachsucht, Hass, Verzweiflung, Verrat, böse Träume) nicht die klare Strukturierung seiner Bildanlage gefährdet. Aus diesem Grund sind die meisten dieser Figuren nur teilweise sichtbar in den Hintergrund abgedrängt sowie weitgehend verschattet und darf nur eine einzige derartige Figur großformatig die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen, nämlich die Frau links oben mit dem eingefallenen Gesicht und den unansehnlich hängenden Brüsten, die in einer offenbar auf die Einschüchterung Telemachs zielenden Geste ihre von Schlangen umwundenen Arme empor reißt.

Stark dominiert wird die Bildanlage schließlich von der Figur des Todes, der in Anlehnung an die traditionelle Darstellung des Zeitgottes Chronos mit mächtigen Flügeln ausgestattet ist und durch den Lorbeerkranz als Triumphator gekennzeichnet ist, dem sich letztlich alle Menschen unterwerfen müssen. In Fénelons Text ist der „blasse und verschlingende Tod“ damit beschäftigt, unablässig seine Sense zu schärfen („la mort, pâle et dévorante, avec sa faix tranchante, qu’elle aiguisoit sans cesse“, S. 135); auf dem Kupferstich scheint er damit befasst, in dem Buch zu blättern, in dem die menschlichen Geschicke verzeichnet sind. Ein humoristisches Echo findet diese furchteinflößende Figur rechts oben, wo die in der Kunst des Rokoko beliebten geflügelten Puttenköpfe einer Metamorphose hin zu Totenköpfen mit Fledermausflügeln unterworfen wurden.

Da sich bereits vor dem Erscheinen des Telemach in der Unterwelt sowohl Minerva als auch Jupiter über seinen Boten Merkur für den jungen Mann eingesetzt haben, wird Pluto ihm erlauben, in der Unterwelt nach dem Vater zu suchen. Freilich verweigert er ihm jede weitere hilfreiche Auskunft und verfügt, dass er zunächst den Teil des Tartarus durchqueren muss, in dem die frevlerischen Könige bestraft werden (was natürlich mit weiteren nützlichen Lektionen für den Zögling der Minerva verbunden sein wird) und erst dann den Teil des Elysiums betreten darf, in dem die guten Könige belohnt werden und wo er demzufolge seinen Vater finden könnte. Dort trifft Telemach dann in Buch 19 freilich auf seinen Urgroßvater Arcisius, der ihm mitteilt, dass sein Vater noch lebt.


Telemaque demande à Pluton la permission
de chercher ſon pere dans ſon empire.
C. Monnet inv.
J.B. Tilliard Sculp.

Kat.-Nr. 20

Kat.-Nr. 21

Prosper Jolyot de Crébillon:
Œuvres complettes de Crébillon, nouvelle édition, augmentée & ornée de belles gravures
A Paris, chez les libraires associés, 1785 (3 Bände)
02/III.11.8.1771

Illustration zu *Atrée et Thyeste* (Band 1, bei S. 103; 87 x 139 mm)
François-Robert Ingouf (I. le jeune; 1747 Paris - 1812 ebd.) nach einer Vorlage von
Clément-Pierre Marillier (1740 Dijon - 1808 Beaulieu)
bez.: *C. P. Marillier inv. 1781*; *Ingouf Junior sculp. 1784*

Den geschickt galante Thematik mit differenzierter Psychologie kombinierenden Romanen von Claude-Prosper Jolyot de Crébillon bringt man heute höhere Wertschätzung entgegen als den Tragödien seines Vaters Prosper Jolyot de Crébillon (1674 Dijon - 1762 Paris), obwohl dieser im 18. Jahrhundert in einem Atemzug mit Corneille, Racine und Voltaire genannt wurde und sich seine Stücke auch noch im 19. Jahrhundert auf der Bühne behaupteten. In seiner 1707 uraufgeführten Tragödie *Atrée et Thyeste* behandelt der ältere Crébillon eine Episode aus der an Freveltaten, Konflikten und Schrecknissen reichen Familiengeschichte der Tantaliden (bzw. Atriden oder Pelopiden), die in Antike und Neuzeit immer wieder Dichter mit spektakulären Stoffen versorgte. So hatten etwa bereits Sophokles, Euripides und Seneca die Feindschaft zwischen dem mykenischen König Atreus (Vater des Agamemnon) und dessen Bruder Thyestes für die Bühne gestaltet.

Crébillons Tragödie kulminiert in den beiden letzten Szenen des fünften und letzten Aktes in einem Geschehen, auf das sich auch der hier abgebildete Kupferstich der Werkausgabe von 1785 bezieht, die jedem der enthaltenen Dramen einen solchen Kupferstich voranstellt, ausgeführt jeweils nach einer Vorlage von Marillier von verschiedenen Stechern. Bei einem Festmahl, bei dem er sich vorgeblich mit seinem Bruder Thyestes versöhnen will, lässt Atreus (links außen) seinen Vertrauten Euristhenes (zweiter von links) einen Pokal herbeibringen, den er dann an Thyestes (rechts) weiterreicht. (Euristhenes hält noch die Schale in Händen, auf der er den Pokal serviert hat.) Thyestes wertet dies zunächst als Versöhnungsgeste, stellt wenig später freilich entsetzt fest, dass der Kelch mit Blut gefüllt ist. Aus den unter der Darstellung zitierten Worten des Thyestes geht hervor, dass auf dem Kupferstich eben der Moment vergegenwärtigt ist, in dem Thyestes diese schreckliche, offenbar auch Euristhenes überraschende Entdeckung macht und sich Atreus an der Reaktion des Bruders weidet.

Diese Reaktion des Thyestes spiegelt sich zum einen in dem fast karikaturistisch überzeichneten und einen Einschlag ins Animalische aufweisenden Kopf mit den wie elektrisiert gesträubten Haaren, dem weit aufgerissenen Mund und den glotzenden Augen; zum anderen in



Kat.-Nr. 21

der äußerst expressiven Körpersprache: in der unnatürlich verkrampften Haltung der Beine, im erregten Gestikulieren des nach oben gerissenen linken Arms sowie im weit ausgestreckten rechten Arm, mit dem sich Thyestes den furchtbaren Kelch offenbar vom Leibe halten möchte. (Vgl. hierzu seine Worte „La Coupe sanglante / Semble fuir, d'elle-même à cette main tremblante." S. 184) Insgesamt bietet sich hier ein Beispiel dafür, dass in den 1780er Jahren die bildliche Darstellung antiker Sujets mit hoher emotionaler Aufladung nicht unbedingt den Rahmen des Dekorums klassizistischer Ästhetik wahren muss, wie dies z. B. bei Monnets Ermordung des Agamemnon (Kat.-Nr. 2.1) der Fall ist. Die ebenfalls beim Anblick des Blutes geäußerten Worte des Thyestes „Die Sonne verfinstert sich" („Le soleil s'obscurcit", S. 184) dürften sich auf inneres Erleben, eine psychische Verfinsterung des Sprechers beziehen; nichtsdestoweniger zeigt Marillier im Hintergrund aufziehende Gewitterwolken und durch dieses Omen in Panik versetzte Soldaten.

Wenn Thyestes die Flüssigkeit im Kelch als Blut erkennt, ist freilich der Höhepunkt des Schreckens noch nicht erreicht. Dies ist erst der Fall, als ihm unmittelbar im Anschluss die Nachricht überbracht wird, dass sein Sohn tot ist, und ihm die grässliche Wahrheit dämmert, dass nämlich der Kelch das Blut des auf Befehl des Atreus getöteten Sohnes enthält. („Mon fils, est-ce ton sang qu'on offroit à ton père?" S. 184) Zwar wendet sich Thyestes an die Götter, ob sie nicht endlich ihre Blitze gegen seinen Bruder schleudern wollen, dieses „von der Hölle ausgespiene Ungeheuer" („Monstre, que les Enfers ont vomi sur la terre", S. 185), doch ähnlich wie auf dem Kupferstich Zeus mit seinem Blitzbündel lediglich ein steinerner statuarischer Betrachter des Geschehens bleibt (links oben), so greifen auch im Text keine höheren Mächte zugunsten des Thyestes ein. Nachdem er sich von Trauer überwältigt selbst getötet hat, frohlockt Atreus in den letzten beiden an den toten Bruder gerichteten Versen der Tragödie: „Indem du dich mit eigener Hand hinopferst, werden meine Wünsche in reichem Maße erfüllt; und endlich genieße ich die Früchte meiner Schandtaten." („Ta main, en t'immolant, a comblé mes souhaits; / Et je jouis enfin du fruit de mes forfaits." S. 186)

Bemerkenswert an diesen letzten Szenen der Tragödie ist nicht zuletzt, dass die klassische, an Racine und Corneille orientierte französische Tragödie eigentlich in erster Linie mit der weitgehend abstrakten Verbalisierung von Emotionen arbeitet und visuelle Effekte wie Bühnenbild und auffällige Requisiten nur eine untergeordnete Rolle spielen, während hier das Geschehen um ein konkretes Objekt kreist: eben jenen mit Blut gefüllten Kelch, auf den sich Gestik (das Hereintragen, das Weiterreichen etc.), Blicke und Reden beziehen und der brennpunktartig die Schrecknisse dessen bündelt, was sich hier ereignet.[161] Dementsprechend nimmt er auch auf dem Kupferstich einen zentralen Platz ein, knapp unterhalb des Schnittpunktes der Bilddiagonalen.

In Anbetracht dessen, dass in *Atrée et Thyeste* das Moment des Schreckens auf einen im Rahmen der klassischen französischen Tragödie bislang unbekannten Gipfel getrieben wird, überrascht es nicht, dass, wie Parfaict in seiner *Histoire du theatre françois* berichtet, die ersten Aufführungen zwar einen starken Eindruck beim Publikum hinterließen („firent une forte impression sur le Public"), dass die Mehrheit aber vom Stoff abgestoßen war. („La plus grande partie des Spectateurs se révolta contre [le] sujet.") Und noch einige Jahre später, als sich die Aufregung bereits weitgehend gelegt hatte („ces sentimens tumultueux se son évanouis peu à peu"), kommentierte ein ebenfalls bei Parfaict zitierter Kritiker:

> Niemals hätte man geglaubt, … dass sich ein Autor findet, der kühn genug ist, die Geschichte von Atreus und Thyestes auf die Bühne zu bringen. Aber Monsieur de Crébillon lässt sich durch nichts abschrecken: Die fürchterlichsten Stoffe beflügeln seine Vorstellungskraft.
>
> Vous n'auriez jamais cru … qu'il se fut trouvé un Auteur assez hardi pour mettre l'histoire d'Atrée & de Thyeste sur la Scene. Mais rien n'épouvante M. de Crebillon: les sujets les plus horribles flattent son imagination.[162]

Freilich betont Crébillon im Vorwort zu seiner Tragödie, er habe sich große Mühe gegeben, seinen Stoff abzumildern und dem Empfinden seiner Zeit anzupassen. („Je n'ai rien oublié pour adoucir mon sujet, & pour l'accomoder à nos mœurs." S. 97) Nich zu Unrecht weist er darauf hin, dass Seneca in seiner Bearbeitung dem Publikum weit mehr zumute, denn in der Tat steigert sich bei Seneca, in Einklang mit dem Mythos, das Geschehen nach der Überreichung des Pokals zu einer noch exzessiveren Anhäufung physischer und psychischer Grausamkeiten: Thyestes verspürt gerade noch, dass ihm das eben genossene Mahl heftiges Bauchgrimmen verursacht, als ihm Atreus auch schon die abgeschlagenen Häupter seiner beiden Söhne zeigt und ihm mit sadistischer Detailfreude berichtet, wie er die Söhne geschlachtet und ihr Fleisch dem ahnungslosen Vater zum Verzehr vorgesetzt hat.

161 Brillaud, S. 41.

162 Parfaict, Band 14, Paris 1748, S. 427-428.

Kat.-Nr. 22

Jean-Paul Bignon:
Les avantures d'Abdalla fils d'Hanif, envoyé par le sultan des Indes à la découverte de l'isle de Borico, où est la fontaine merveilleuse, dont l'eau fait rajeunir. Traduites en françois sur le manuscrit arabe trouvé à Batavia par M. de Sandisson. Ornées de figures en taille-douce. Troisième edition
A Paris, chez Damonneville, 1745 (2 Bände)
02/III.12.8.123

Frontispiz in Band 1 (75 x 128 mm)

Dem einer Beamtenfamilie entstammenden Geistlichen Jean-Paul Bignon (1662 Paris - 1743 Meulan) wurden im Laufe seines Lebens verantwortungsvolle Aufgaben in verschiedenen Wirkungskreisen übertragen. So wurde er in den 1690er Jahren zum königlichen Prediger (*prédicateur du roi*) ernannt und außerdem, ohne dass diese weitreichende Tätigkeit mit einer klar benannten Funktion verbunden war, mit der Oberaufsicht über das französische Akademiewesen betraut (Académie des sciences, Académie des inscriptions et belles-lettres, Académie royale de peinture et de sculpture). 1699-1714 koordinierte er als *directeur de la librairie* die staatliche Aufsicht über das Publikations- und Buchhandelswesen, zu der auch die Zensur gehörte; 1718-1741 amtierte er als *bibliothécaire du roi*. 1701-1714 sowie 1723-1739 redigierte er außerdem das *Journal des sçavans*, die 1665 erstmals erschienene erste wissenschaftliche Zeitschrift Europas.[163]

Als Bignon ein einziges Mal eine längere belletristische Arbeit publizierte, gehörte er damit zu den ersten, die den Hunger des Lesepublikums auf orientalische Erzählungen befriedigten, der durch Antoine Gallands in den Jahren 1704 ff. erschienene Übersetzung von *1001 Nacht* geweckt worden war. Während François Pétis de la Croix (*Histoire de la sultane de Perse et des visirs*, 1707; *Les mille et un jours*, 1710-1712) noch orientalische Quellen ins Französische übertrug, wenn auch mit einigen Freiheiten, handelt es sich bei Bignons *Les avantures d'Abdalla* (Paris: Pierre Witte 1712; ein zweiter Band folgte 1714 beim selben Verleger) weitgehend um ein Produkt der dichterischen Phantasie des Autors, das neben orientalischen Motiven auch solche der europäischen Literatur verarbeitet und sich auch als der Tradition der französischen Märchenliteratur (*contes de fées*) verpflichtet erweist.[164] Bei der Angabe im Titel, die *Avantures* seien aus einem in Batavia (heute Jakarta, Hauptstadt Indonesiens) aufgefundenen arabischen Manuskript ins Französische übersetzt worden, handelt es sich also um eine Fiktion Bignons, der freilich die Bibliothekare, die im 19. Jahrhundert die Bestände der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek in eine systematische Ordnung brachten, noch Glauben schenkten: Sie ordneten das Buch nicht bei III.11. „Schöne Literatur der französischen Literatur" ein, sondern bei III.12 „Schöne Literatur der übrigen Sprachen" (d. h. Sprachen der nach-antiken Zeit, die nicht zu den germanischen oder romanischen Sprachen gehören).

In dem angeblichen arabischen Manuskript erzählt der Inder Abdalla, wie er sich im Auftrag seines Herrn, des Großmoguls Shah-Jahan, auf die Suche nach der Insel Borico und dem dortigen Jungbrunnen begibt, und zwar, wie Abdalla sehr genau angibt, „zu Ende des Ramadan des sechsten Jahres der Regierung von Shah-Jahan" („sur la fin du Ramadan de la sixième année du Regne de Chah-Jehan", S. 25), also im Jahr 1633, da der Regierungsantritt von Shah-Jahan ins Jahr 1627 fällt. Dass diese Reise, gewissermaßen als Kontrapunkt zu den phantastischen Begebenheiten, zeitlich sehr präzise in der historischen Realität des Mogulreiches angesiedelt wird und dass es sich daneben bei zahlreichen Stationen dieser Reise um tatsächlich existierende Orte handelt (vorwiegend im heutigen Indonesien gelegen), zeugt vom großen Interesse Bignons an Geographie und Kultur außereuropäischer Länder, die er zwar nie bereiste, aber sowohl über die von ihm selbst gesammelten Bücher als auch die für die königliche Bibliothek erworbenen kennen lernte.

Nach dem Muster orientalischer Erzählzyklen wie *1001 Nacht* sind in den Bericht Abdallas zahlreiche Binnenerzählungen eingebettet, vorgetragen von Menschen, die Abdalla begleiten bzw. denen er begegnet. Der 1714 erschienene Band 2 bricht mitten in einer solchen Binnenerzählung ab, und es ist erstaunlich, dass erst 1773 von Louis-Daniel Colson eine Ausgabe vorgelegt wurde, die den Erzählbogen des von Bignon unvollendet hinterlassenen Textes zu einem Ende führte; erstaunlich deswegen, weil Bignons *Avantures* beim Lesepublikum offenbar durchaus Gefallen fanden: Die beiden Bände von 1712 und 1714 erschienen, nun in einem einzigen Band zusammengefasst, ein weiteres Mal 1723; und als 1745 die in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek vorhandene dritte Auflage auf den Markt kam, lagen auch schon deutsche und englische Übersetzungen des Werkes vor.[165]

Bereits die Erstauflagen der *Avantures* von 1712/1714 enthielten insgesamt dreizehn Illustrationen (ein Frontispiz pro Band sowie elf Illustrationen innerhalb des Textes), die dann auch in die Folgeauflagen von 1723 und 1745 übernommen wurden. Es handelt sich um anonyme, vergleichsweise derbe und zeichnerisch teils unbeholfene Arbeiten, die gegenüber den wesentlich professionelleren Stichen nach Clément-Pierre Marillier, die dem Neuabdruck der *Avantures* (1785) als Band 12 und 13 des *Cabinet des fées* beigegeben sind, freilich insofern einen gewissen Vorzug haben, als sie die phantastischen Elemente des Werkes zur Anschauung bringen. Aus der Betrachtung der Stiche nach Marillier würde sich hingegen nicht erschließen, dass das Übernatürliche bei Bignon eine wichtige Rolle spielt. Darüber hinaus darf zumindest das Band 1 beigegebene Frontispiz der früheren Illustrationsserie (siehe Abb.), auf

163 Grundlegende Informationen zu Bignon bei Bléchet.

164 Grundlegende Informationen zu diesem Werk und zum literarischen Kontext in *Bibliothèque des génies et des fées 8*, „Présentation générale" (S. 7-11) und „Introduction" zu *Les aventures d'Abdalla* (S. 909-938) von Raymonde Robert.

165 *Wunderliche Begebenheiten des Abdalla*, Frankfurt und Leipzig 1731; *The Adventures of Abdalla*, London 1729, 1730.

dem ein eingeschüchtertes Männchen einem riesigen Ungeheuer mit weit aufgerissenem Rachen gegenübersteht, als eine wirkungsvolle, plakative Bilderfindung gelten, die dazu geeignet ist, bereits beim ersten Aufschlagen des Buches Neugier auf die darin enthaltenen Abenteuer zu wecken. Bei eingehenderer Betrachtung des Bildes wird sich diese Neugier dann vermutlich sogar noch steigern, wenn man z. B. im Hintergrund skurrile Wesen wie geflügelte Bären auf Reittieren wahrnimmt.

Illustriert wird hier nichts von dem, was in den Abenteuern des Abdalla selbst erzählt wird; die Abbildung bezieht sich vielmehr auf den zweiten der beiden Texte, die den Abenteuern vorangestellt sind; ein Text, der freilich mit einer Binnenerzählung innerhalb der Abenteuer motivisch verzahnt ist. Eröffnet wird Bignons Buch von einem Vorwort des fiktiven Übersetzers des angeblichen arabischen Manuskripts; darauf folgt - und dies ist dann der Text, zu dem das Frontispiz gehört - als weitere Fiktion ein an den Übersetzer gerichteter Brief, geschrieben im Dezember 1713 in Batavia von einem gewissen „Monsieur de Sandisson“, von dem der Übersetzer das Manuskript erhalten hat und der in seinem Brief darüber Auskunft gibt, wie das Manuskript in seinen Besitz gekommen ist und was er über dessen Verfasser Abdalla in Erfahrung bringen konnte.

Sandisson plädiert außerdem für die Glaubwürdigkeit der von Abdalla berichteten wunderbaren Begebenheiten, und zwar mit dem Argument, dass etwas, was die Erzählerin einer Binnengeschichte erlebt habe, auch ihm selbst widerfahren sei, nämlich eine Versetzung auf die *Isle détournée*, eine auf einer Insel angesiedelte und offenbar von Cyrano de Bergeracs *Histoire comique des états et empires de la lune* (1657) inspirierte ‚verkehrte Welt‘, auf der z. B. die Einwohner als Greise geboren werden und sich verjüngen oder in Liebesdingen Frauen grundsätzlich die Initiative ergreifen. Erfolgt sei diese Versetzung, so Sandisson, eines Abends, als er eben eines der Märchenbücher zu Ende gelesen habe, mit denen ihn der Adressat des Briefes dankenswerterweise regelmäßig und in großer Zahl versorge: Plötzlich sei ein blau gekleideter Greis vor ihm erschienen und habe ihm mitgeteilt, dass Argamasse, die Königin der blauen Peris (feenähnlicher Fabelwesen der persischen Mythologie), und ihr Gatte Aligand im Begriff seien, zwei wichtige Entscheidungen zu treffen und ihn, Sandisson, dazu ausersehen hätten, dabei gegenwärtig zu sein, um diese Beschlüsse den Menschen mitzuteilen.

Er habe sich daraufhin, so Sandisson weiter, zusammen mit einer Versammlung der Peris in einem amphitheaterartigen Raum wiedergefunden (vgl. den Hintergrund des Frontispizes), habe von der Königin die Anweisung „Beobachte, höre, memoriere und gehe an die Öffentlichkeit!“ erhalten („Voi, écoute, retien & publie“, S. 15) und dann zunächst den Einzug der Musikanten verfolgt: geflügelte und Trommel schlagende Bären auf Eseln (im Frontispiz Mittelgrund rechts) sowie von Männern gehaltene, geflügelte und Trompete blasende Aale (im Frontispiz Mittelgrund links). Die Wiedergabe von Feinheiten wie den laut Text schmetterlingsähnlich schillernden Flügeln der Aale darf man angesichts der bescheidenen handwerklichen Qualität der Illustration freilich nicht erwarten.



Kat.-Nr. 22

Sandisson zufolge erstattet sodann Glastine, die Urenkelin der Königin (im Frontispiz zwischen den beiden Musikantengruppen), Bericht darüber, wie sie die neuere französische Märchenliteratur einer Prüfung unterzogen und für durchweg minderwertig befunden habe; allein die unglaubwürdigen Namen, die dort den Peris (bzw. den Feen, wie sie in Europa genannt werden) gegeben werden,[166] oder die preziösen Möbelstücke, die in diesen Büchern zum Hausrat der Peris gehörten, zeugten von der fundamentalen Unkenntnis der Autorinnen und Autoren im Hinblick auf ihren Gegenstand. Aufgrund dieses Befundes, so ergreift daraufhin wieder die Königin das Wort, habe der Akademische Rat (*conseil académique*) der Peris beschlossen, diese Autorinnen und Autoren zu bestrafen, wenn auch vorläufig mit Milde, z. B. mit drei Jahren schlimmen Mundgeruchs. Sandisson möge diesen Beschluss den Menschen mitteilen und sie auf diese Weise zu sorgfältigerer literarischer Produktion anregen.

Im Anschluss an dieses Urteil wird ein Gefangener hereingeführt, laut einem auf seinem Rücken befestigtes Schild „Der Graf von Gabalis, außerordentlicher Hochstapler" („Le Comte de Gabalis, insigne imposteur", S. 17; Figur rechts im Vordergrund). Es handelt sich hier um den Protagonisten des 1670 erschienenen Buches *Le comte de Gabalis, ou Entretiens sur les sciences secrètes*, verfasst von dem um 1638 geborenen und wahrscheinlich Ende 1673 im Rahmen von Familienstreitigkeiten von einem Verwandten ermordeten Nicolas-Pierre-Henri de Montfaucon de Villars, von seinen Zeitgenossen häufig als Abbé de Villars apostrophiert.[167] Kern des Buches sind fünf Unterhaltungen zwischen einem sich lebhaft für geheime Wissenschaften interessierenden Erzähler und dem Comte de Gabalis,[168] der die von Paracelsus in seinem *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris* (vermutlich 1536/37) dargelegte Lehre vertritt, jedes der vier Elemente sei der Aufenthaltsort eines besonderen Typs von Geisterwesen. Im Laufe der Gespräche möchte Gabalis den Erzähler dazu bringen, einer der vornehmsten Pflichten des weisen Menschen nachzukommen: sich mit einem Elementargeist zu vereinen, um diesem dadurch zu einer unsterblichen Seele zu verhelfen.

Bignon bringt mit dem *Comte de Gabalis* einen Text ins Spiel, der sich von seinem Erscheinen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreute: Mindestens ein Dutzend französischer Ausgaben lassen sich in diesem Zeitraum nachweisen, dazu mehrere englische Übersetzungen sowie Werke, die vom *Comte de Gabalis* inspiriert sind. Ins unmittelbare zeitliche Umfeld der Erstausgabe von Bignons *Avantures* fallen etwa die 1708 in Amsterdam publizierte Fortsetzung *La suite du comte de Gabalis* sowie eine 1715 ebenfalls in Amsterdam publizierte Ausgabe, die Montfaucons Text mit der Fortsetzung kombiniert. (Auch in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek ist der *Comte de Gabalis* immerhin viermal in unterschiedlichen Fassungen vertreten.)[169]

Der von den Peris gegenüber Gabalis erhobene Vorwurf lautet, dass er auf sie zurückzuführende wunderbare Begebenheiten fälschlich dem Wirken von Elementargeistern zugeschrieben habe. Seine daraufhin geäußerte Reue und Zerknirschung geben Bignon Anlass, das Spiel mit verschiedenen Ebenen der Fiktionalität und intertextuellen literarischen Referenzen weiter zu steigern: Gabalis bringt zu seiner Entschuldigung vor, nicht er selbst sei der Erfinder bzw. „Autor" („auteur") der Elementargeister, sondern Paracelsus; außerdem bezeichnet er seinen in Montfaucons Buch die Unterhaltungen aufzeichnenden Gesprächspartner doppeldeutig als „mon Ecrivain" („mein Schreiber" oder „mein Schriftsteller", S. 23). Er scheint sich also dessen bewusst, dass er selbst nur eine fiktive Existenz führt. Trotz seines Plädoyers befiehlt Königin Argamasse die Vollstreckung der über ihn verhängten Strafe, auch dies etwas, was Sandisson der schriftstellernden Menschenwelt zur Warnung übermitteln soll: Auf der Königin Geheiß entsteigt, wie auf dem Frontispiz dargestellt, dem Erdboden das lebende Gefängnis der Peri-Akademie, ein Ungeheuer von der sechsfachen Größe eines Elefanten und mit zerfurchter Lederhaut bedeckt, das Gabalis verschlingt und dann wieder im Erdboden versinkt.

Man wird sich fragen, ob tiefergehende literaturkritische oder ideologische Absichten dahinterstecken, wenn der an der Spitze der staatlichen Zensur stehende *directeur de la librairie* Bignon ein von ihm kreiertes Feentribunal mit Strafmaßnahmen gegen phantastische Literatur anderer Autoren vorgehen lässt. Im Falle der französischen Märchen kann man vermuten, dass es Bignon missfällt, wie diese Märchen sich in oberflächlichen Spielereien ergehen und gehaltvollere ethisch-moralische Botschaften vermissen lassen. In diese Richtung deutet auch die Äußerung einer anderen Feenkönigin in einer der Binnenerzählungen des Haupttextes: Die Leser dieser Märchen, so die Königin, ergötzen sich, was das Wunderbare angeht, an dekorativen Bagatellen wie z. B. an durch Zauberhand entstandenen, prächtig ausgestatteten Palästen, während das eigentliche Wirken der Feen doch dahin ziele, Helden beim Vollbringen ihrer edlen Taten zu unterstützen und der Tugend zum Sieg zu verhelfen. („Alors nos sciences employées à faire triompher … une si nombreuse multitude d'autre héros, faisoient en même temps triompher la virtue." S. 75). Freilich benennt Bignon in nur leicht verschlüsselter Form französische Märchenliteratur auch als eine seiner eigenen Inspirationsquellen, wenn Sandisson ausgerechnet nach der Lektüre derartiger Bücher auf die von Bignon erfundene *Isle detournée* versetzt wird; außerdem verschmäht es Bignon keineswegs, auch seine eigenen Schöpfungen mit verspielten Bagatellen anzureichern, wie z. B. die tierischen Musikanten belegen, die das Strafgericht zeremoniell aufwerten.

Nicht ganz so leicht fällt die Antwort auf die Frage, was Bignon dazu veranlasst haben könnte, den Comte de Gabalis in ein monströses Gefängnis zu verbannen, obwohl diese Antwort insofern besonders interessant wäre, als die Bestrafung des Gabalis immerhin für würdig erachtet wurde, an herausgehobener Position ganz zu Beginn der *Avantures* dargestellt zu wer-

166 Bignon zitiert in diesem Zusammenhang Namen aus Märchen von Henriette-Julie de Castelnau, comtesse de Murat. *Bibliothèque des génies et des fées 8*, S. 949, Anm. 1.

167 Montfaucon de Villars 2010, S. 14 ff.

168 Zum Namen Gabalis siehe Montfaucon de Villars 2010, S. 88 f.

169 *Nouveaux entretiens sur les sciences secrètes, ou Le comte de Gabalis renouvellé & augmenté d'une lettre sur ce sujet*, Cologne 1684, Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek 02/III.11.8.18; *Les genies assistans, et gnomes irreconciliables, ou Suite au comte de Gabalis*, La Haye 1718, 02/III.11.8.137; *Graf von Gabalis, oder Gespräche über die verborgenen Wissenschaften*, Berlin 1782, 02/III.11.8.2006; V*oyages imaginaires, songes, visions, et romans cabalistiques*, Band 34, Amsterdam 1788, 02/III.11.8.1865-34.

den, was wohl kaum ohne den Segen des Autors geschehen konnte. Vielleicht lässt sich die Bestrafung damit erklären, dass Montfaucons Text zwar zum einen von den Zeitgenossen als satirische Verspottung okkulter Wissenschaften verstanden wurde, dass zum anderen aus dem Text aber auch freigeistige, für klerikale Kreise (denen ja auch Bignon angehörte) beunruhigende Botschaften herausgelesen werden konnten.

Tatsächlich verhängte Guillaume du Plessis de la Brunetière, der Erzdiakon von Paris, 1671 ein Predigtverbot über den Abbé de Villars und wurde dessen Buch verboten,[170] so dass Roberts (allerdings nicht detailliert ausgeführte) Vermutung, Bignon wolle Gabalis bzw. seinen Schöpfer als Häretiker brandmarken, eine gewisse Berechtigung hat.[171] Kirchliches Missfallen erregt haben könnten z. B. Gabalis' hartnäckiges Leugnen, dass bösartige Dämonen (was auch den Teufel der christlichen Lehre einschließt) Einfluss auf das menschliche Leben nehmen könnten, daneben seine Erklärung biblischer Wunder mit dem Wirken der Elementargeister oder auch seine Ermahnung, bei scheinbar übernatürlichen Begebenheiten immer erst zu untersuchen, ob sie nicht doch natürlichen Ursprungs sein könnten. („Aprenez des Philosophes à chercher toûjours les causes naturelles dans tous les événemens extraordinaires." *Le comte de Gabalis*, 1670, S. 228)

170 Montfaucon de Villars 2010, S. 24.

171 *Bibliothèque des génies et des fées 8*, „Introduction" zu *Les aventures d'Abdalla* (S. 909-938) von Raymonde Robert, S. 926.

Kat.-Nr. 23

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux:
L'Homère travesti, ou L'Iliade en vers burlesques. Ornée de figures en tailles-douces
A Paris, chez Pierre Prault, 1716 (2 Bände)
02/III.11.8.431

Illustration zu Buch 9 (Band 2, bei S. 184; 161 x 115 mm)
F. Dubercelle
bez.: *Dubercelle inv. et fecit*

Während sich Marivaux (1688 Paris - 1763 ebd.) insbesondere mit seinen Komödien einen prominenten Platz in der Geschichte der französischen Literatur erworben hat, gelten die beiden Literaturparodien seiner frühen Schaffensjahre als wenig bedeutend, sowohl der 1714 entstandene, auf Fénelons berühmtem Erziehungsroman basierende *Télémaque travesti* (vgl. Kat.-Nr. 19 und 20) als auch der 1716 publizierte, den Stoff der *Ilias* verarbeitende *Homère travesti*. Marivaux wollte mit letzterem vermutlich auch einen Beitrag zu einer der großen Debatten des gelehrten Frankreich an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert leisten, die sich mit der Bedeutung der antiken Kultur für die Gegenwart auseinandersetzte (sog. *querelle des anciens et des modernes*).

Diese zunächst in den 1680er und 1690er Jahren geführte Debatte war bereits abgeflaut, als sie im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts mit speziellem Bezug auf Homer noch einmal auflebte (sog. *querelle d'Homère*). Im Mittelpunkt standen nun Antoine Houdar de La Motte, der die Homer'schen Texte für nicht mehr kompatibel mit dem höher entwickelten Geschmack seiner Zeit hielt und 1714 eine in diesem Sinne stark in das Original eingreifende, gekürzte Übersetzung der *Ilias* vorlegte, sowie Anne Dacier (vgl. auch Kat.-Nr. 3), die bereits 1711 ihre philologisch ungleich anspruchsvollere Übersetzung veröffentlicht hatte und La Motte heftig widersprach. Freilich kam es bereits 1716, also im Erscheinungsjahr von Marivaux' *Homère travesti*, zu einer offiziellen Versöhnung der beiden Kontrahenten, so dass Marivaux' Text, dessen Vorwort auch auf den Streit eingeht, bestenfalls einen peripheren Nachzügler dieser Kontroverse darstellt. Ebenfalls im Vorwort räumt Marivaux ein, dass ein Vergleich seines *Homère travesti* mit Paul Scarrons viel gelesener *Aeneis*-Parodie *Le Virgile travesti* (1648-1653) nicht ausbleiben werde, und gibt unumwunden zu, dass ihn die Lektüre Scarrons zu seinem Werk angeregt habe. Freilich meint er, dass die von ihm verwendeten parodistischen Techniken sich klar von denen seines Vorläufers unterscheiden und er damit eine durchaus eigenständige Leistung erbracht habe.[172]

172 Ausführlich zu *L'Homère travesti* siehe Rubellin.

Während die Verteilung der Illustrationen über die beiden Bände des *Homère travesti* weitgehend der Konvention folgt, indem jeder Band durch ein Frontispiz eröffnet und jedem der zwölf Bücher eine Illustration vorangestellt wird, ergibt sich an einer Stelle doch eine Abweichung von diesem viel verwendeten Schema: In Buch 9 ist eine zusätzliche, ausfaltbare und damit im Vergleich mit den sonstigen Illustrationen etwa doppelt so große Illustration (siehe Abb.) eingebunden, gewidmet einer in Renaissance und Barock zahllose Male dargestellten Episode aus der Vorgeschichte des Trojanischen Krieges und wie alle anderen Illustrationen des Buches von dem wenig bekannten F. Dubercelle nach eigener Vorlage angefertigt: Paris, der in der Wildnis ausgesetzte und als Hirte aufwachsende Sohn des trojanischen Königs Priamos (links außen; mit Wachhund und Schweinen aus seiner Herde), soll auf Geheiß der Götter entscheiden, wem der von der Göttin der Zwietracht herrührende goldene Apfel mit der Aufschrift „Für die Schönste" zusteht: Venus (mit ausgebreiteten Armen, entblößter Brust, Amorknabe und zwei Tauben zu ihren Füßen), Minerva (mit Speer) oder Juno (begleitet von einem Pfau). Paris entscheidet sich, wie auch auf dem Bild zu sehen, für Venus, die ihm zuvor als Belohnung die Liebe der schönsten Frau der Welt versprochen hat, der schönen Helena, die freilich bereits mit dem spartanischen König Menelas verheiratet ist und deren Raub durch die Trojaner dann zum Krieg führt. (Zum Paris-Mythos siehe auch Kat.-Nr. 42.)

In seinen Versen zu diesem Geschehen bedient sich Marivaux des für den *Homère travesti* besonders charakteristischen Stilmittels, seine Protagonisten mit umgangssprachlichem oder sogar ausgesprochen vulgärem Sprachduktus auszustatten, was insofern nicht einer gewissen Ironie entbehrt, als Marivaux' Textgrundlage die glättende, den verfeinerten Sitten des 18. Jahrhunderts Rechnung tragende Homer-Bearbeitung durch La Motte war. Bei seiner Urteilsfindung etwa pflegt Paris einen äußerst respektlosen Umgang mit den Göttinnen und fordert sie umgehend auf, sich zu entkleiden, denn, so räsonniert er, schließlich sei nicht alles Gold, was glänze, und könnten Textilien dazu dienen, kosmetische oder schönheitschirurgische Kunstgriffe zu verbergen. („Tout ce qui reluit n'est pas or; / Souvent sous les habits on niche / Une hanche, un teton postige." S. 185) Im Anschluss daran äußert er sich unverblümt despektierlich über das ausladende Hinterteil der Juno und die schmutzigen Füße der Minerva. („Vôtre derriere, / Testubleu! quelle cannoniere! / Si pour vaincre il faut un gros cu, / Par ma foy, le vôtre a vaincu", S. 186; „Oh! oh! dites-moy donc de grace, / Pourquoi vos pieds sont pleins de crasse?" S. 187)

Zwar zeigt die Illustration hölzerne Figuren in einer schlichten, friesartigen Komposition und weist nur mäßige handwerkliche Qualitäten auf (man vergleiche etwa mit Kat.-Nr. 42.1!), doch wartet sie nicht mit an den Text heranreichenden Derbheiten auf, abgesehen vielleicht von der sexuell expliziten Geste, die der kleine Amor mit dem Schwert in seiner Linken vollführt. Was an diesem Bild am meisten auffällt, ist vielmehr ein ausgesprochen theatralisches Flair, das sich aus Marivaux' Text nicht ableiten lässt: Der die Göttinnen zu Paris führende Götterbote Merkur (mit Flügeln an Schuhen und Kopfbedeckung sowie seinem charakteristischen Stab, dem Caduceus) hängt an einem Seil, als wäre er an einer Bühnenmaschinerie befestigt; mehrere der Figuren sind außerdem als Typen der Commedia dell'arte kostümiert.



Kat.-Nr. 23

Diese im Italien des 16. Jahrhunderts entstandene Theaterform, die mit einem standardisierten Typenrepertoire arbeitete und innerhalb eines vorgegebenen Handlungsverlaufs viel Platz für Improvisation, Pantomime und Musik ließ, etablierte sich, nach Gastspielen seit den 1570er Jahren, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Comédie italienne auch in Paris und nahm dort unter dem für das Theater zunächst sehr aufgeschlossenen König Ludwig XIV. eine eigenständige Entwicklung. Die spätere Abkehr des Königs vom Theater unter dem Einfluss der Madame de Maintenon und möglicherweise Druck von Seiten der rivalisierenden Comédie française führten dazu, dass die italienischen Komödianten 1697 auf königliche Anordnung hin Paris verlassen mussten. Freilich kehrten sie 1716 bereits wenige Monate nach Ludwigs Tod auf Einladung des Regenten Philippe von Orléans (vgl. zu ihm Kat.-Nr. 5) wieder zurück und wurden vom Publikum erneut mit großer Begeisterung empfangen.

Auch wenn Marivaux in den Jahren 1720 ff. Konventionen der Commedia dell'arte aufgreifende Stücke schrieb und zu einem der meist aufgeführten Autoren der neuen Comédie italienne avancierte, sollte man nicht vorschnell schließen, dass die Illustration mit dem Urteil des Paris einen unmittelbaren Reflex seiner Begeisterung für diese Schauspielertruppe darstellt: Da die Druckerlaubnis für den *Homère travesti* auf den 10. Juni 1716 datiert ist, neigt man zu der Annahme, dass Text und Illustrationen bereits fertiggestellt waren, als die ‚neuen Italiener' am 18. Mai 1716 erstmals auftraten.[173] Andererseits ist es doch auffällig, wie sich die Illustration von den sonstigen des Buches abhebt, zum einen durch ihr Format und in ihrer Eigenschaft als ungewöhnliche Erweiterung eines konventionellen Illustrationsschemas, zum anderen durch den Bezug zum Theater, der auf den sonstigen Illustrationen fast vollständig fehlt; lediglich die Juno auf der Buch 7 vorangestellten Illustration trägt eine Schnabelmaske wie ihr Pendant beim Urteil des Paris. Bemerkenswert ist insbesondere, dass die beiden Frontispize die Homer-Parodie zwar auch in einen Kontext öffentlicher Darbietung literarischer Texte einbetten, jedoch in einen völlig anderen: Homer erscheint hier maskiert als Bänkelsänger, dessen von einer Drehleier begleiteter Vortrag von großformatigen Bildtafeln unterstützt wird. Aufgrund der isolierten Position der Commedia dell'arte-Atmosphäre des Paris-Urteils innerhalb des Buches ist der Gedanke zumindest anregend, dass die Illustration eine in letzter Minute vorgenommene, auf die Rückkehr der italienischen Komödianten nach Paris anspielende Erweiterung der Publikation darstellt.

Andererseits bedarf es nicht der offiziellen Präsenz einer Truppe italienischer Komödianten in Paris, um das Erscheinungsbild der Illustration zu erklären, denn auch nach der Auflösung der Comédie italienne im Jahr 1697 wurde die Tradition der Commedia dell'arte in Paris weiterhin gepflegt, und zwar durch theatralische Darbietungen auf den in der Nachbarschaft der Abtei Saint-Germain-des-Prés und der Kirche Saint-Laurent abgehaltenen Jahrmärkten (Foire Saint-Germain; Foire Saint-Laurent). Bei diesen Anlässen wurden sogar unter Missachtung der das Theaterwesen regelnden königlichen Privilegien provisorische Theaterbauten mit Bühnenmaschinerie errichtet; und eine Durchsicht der von Alain-René Le Sage und Jacques-Philippe d'Orneval 1721 ff. herausgegebenen Anthologie von auf Jahrmarktsbühnen gespielten Stücken zeigt, dass auch das bereits von der Comédie italienne gepflegte Genre der antike bzw. mythologische Stoffe verarbeitenden und Commedia-dell'arte-Elemente integrierenden Burleske in das Repertoire dieser Bühnen übernommen wurde.[174] So enthält diese Anthologie etwa in Band 2 ein im September 1715 auf dem Foire Saint-Laurent gespieltes Stück, in dem sich Arlequin (Arlecchino, Harlekin) laut Titel als „Verteidiger Homers" geriert (*Arlequin défenseur d'Homère*) und zu dem auf der Titelseite ausdrücklich angemerkt wird, dass es anlässlich der oben erwähnten, um Homer kreisenden Auseinandersetzung verfasst wurde, in deren Kontext in einem weiteren Sinn auch Marivaux' *Homère travesti* gehört.[175] In Band 3 (1721) findet sich sogar ein Stück *Le jugement de Pâris* (*Das Urteil des Paris*), in dem Arlequin die Rolle des Paris übernimmt. Dieses Stück wurde zwar erst 1718 auf dem Foire Saint-Laurent aufgeführt und kann damit den Kupferstich im *Homère travesti* nicht unmittelbar angeregt haben, doch ist es zumindest ein Hinweis, dass das Sujet als für die Jahrmarktsbühne geeignet erachtet wurde und in einer anderen Version möglicherweise schon in früheren Jahren dargeboten wurde.

Als Arlequin mit den Erkennungsmerkmalen Maske, Kappe mit Fuchsschwanz (oder Feder?) und Holzschwert posiert auf dem Kupferstich im *Homère travesti* der Amorknabe, während der ganz in Weiß gekleidete Paris mit dem Attribut der Gitarre den Typus des Pierrot verkörpert. Diese erst auf französischem Boden durch die Comédie italienne des 17. Jahrhunderts aus dem italienischen Pedrolino entwickelte Figur, die auch bildfüllend auf einem der berühmtesten Gemälde von Antoine Watteau dargestellt ist,[176] durfte ihr ganzes Potenzial erst auf den Jahrmarktbühnen entfalten und stieg dort neben Arlequin zu einem der wichtigsten Protagonisten auf. Dies sowie der Umstand, dass die 1716 nach Frankreich zurückgekehrte italienische Truppe zunächst keinen Pierrot in ihren Reihen hatte (und Pierrot bei den ‚neuen Italienern' wieder an Prominenz einbüßte),[177] liefern weitere Anhaltspunkte dafür, dass der Kupferstich in erster Linie von der auf den Jahrmärkten praktizierten Commedia dell'arte inspiriert ist. Der Merkur der Illustration gibt sich mit seiner gestreiften Gewandung als Mezzetin (Mezzetino) zu erkennen, eine im Wesentlichen von dem der Comédie italienne des 17. Jahrhunderts angehörigen Angelo Costantini kreierte Figur; der den Wagen der Schauspielertruppe lenkende Mann rechts außen schließlich, der sich mit einer langen Nase über das Geschehen mokiert, trägt das spanisch anmutende schwarze Kostüm und die Kombination aus Schnurr-und Spitzbart, wie sie für Scaramouche (Scaramuccia, Scaramuzzo) charakteristisch sind.

---

173 Tomlinson, S. 12.

174 *Le theatre de la foire, ou L'opera comique, contenant les meilleures pièces qui ont été representées aux foires de S. Germain & de S. Laurent*. In der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek vorhanden ist die Ausgabe Amsterdam 1723 ff., 02/III.11.8.1491.

175 „Cette Pièce a été composée à l'occasion de la fameuse querelle qu'il y avoit dans ce temps-là entre les Auteurs au sujet d'Homere."

176 Musée du Louvre, M.I. 1121, ca. 1718/19.

177 Tomlinson, S. 12.

Kat.-Nr. 24

Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de Montesquieu:
Le temple de Gnide. Nouvelle édition, avec figures gravées par N. Le Mire ... d'après les deßins de Ch. Eisen. Le texte gravé par Droüet
A Paris chez Le Mire, 1772
02/III.11.4.38

Kat.-Nr. 24.1
Illustration zu Gesang 6 (bei S. 73; 87 x 133 mm)
Noël Le Mire (1724 Rouen - 1801 Paris) nach einer Vorlage von
Charles-Dominique-Joseph Eisen (1720 Valenciennes - 1778 Brüssel)
bez.: *Car. Eisen del.*; *N. Le Mire sculp.*

Kat.-Nr. 24.2
Illustration zur Novelle „Un jour que j'errois […]" (bei S.102; 88x 132 mm)
Noël Le Mire (1724 Rouen - 1801 Paris) nach einer Vorlage von
Charles-Dominique-Joseph Eisen (1720 Valenciennes - 1778 Brüssel)
bez.: *Car. Eisen del.*; *N. Le Mire sculp.*; [innerhalb des Bildes:] *N. Le Mire ff[…] 1771*

Einen herausragenden Platz in der europäischen Geistesgeschichte hat sich Montesquieu (1689 La Brède - 1755 Paris) in erster Linie als Staatstheoretiker erworben, dessen Hauptwerk *De l'esprit des lois* (*Vom Geist der Gesetze*, 1748) u. a. durch die Lehre von den drei Gewalten (Legislative, Exekutive und Judikative) wegweisend für die Entwicklung der modernen Demokratie wurde. Bekannt ist er daneben bis in die Gegenwart als Autor der *Lettres persanes* (*Persische Briefe*, 1721), eines Briefromans, in dem zwei Perser die französische Kultur der damaligen Zeit kommentieren. Im Gegensatz dazu wird *Le temple de Gnide*, ein erstmals anonym 1725 veröffentlichtes „Prosagedicht" („poème en prose") in sieben Gesängen, dem eine kurze Novelle als Anhang beigegeben ist, heute bestenfalls noch en passant von der Literaturgeschichte zur Kenntnis genommen. Dass es sich nicht um ein sonderlich tiefschürfendes Werk handelt, räumt der Autor selbst in seinem Vorwort ein und verspricht bei dieser Gelegenheit, demnächst mit etwas Gehaltvollerem aufwarten zu können:

> Sollten sich die ernsthaften Damen und Herren ein weniger oberflächliches Werk aus meiner Feder wünschen, so werde ich sie demnächst zufriedenstellen. Seit dreißig Jahren arbeite ich nämlich an einem zwölf Seiten umfassenden Buch, das alles enthalten soll, was wir über Metaphysik, Politik und Moral wissen, und auch all das, was die hochbedeutenden Verfasser in den Bänden, die sie zu diesen Wissenschaften veröffentlicht haben, vergessen haben. Que si les gens graves désiroient de moi quelque Ouvrage moins frivole, je suis en état de les satisfaire. Il y a trente ans que je travaille à un livre de douze pages, qui doit contenir tout ce que nous savons sur la Métaphysique la Politique & la Morale, & tout ce que de très-grands Auteurs ont oublié dans les volumes qu'ils ont donnés sur ces sciences-là. (S. 6 f.)

Es kommt freilich nicht ganz von ungefähr, dass in der hier gezeigten Ausgabe von 1772 auf einer als Frontispiz verwendeten allegorischen Huldigung an Montesquieu ein Bücherensemble begegnet, in dem *De l'esprit des lois*, *Lettres persanes* und *Le temple de Gnide* einträchtig und scheinbar gleichberechtigt nebeneinander stehen. Tatsächlich erlebte diese „geistreiche Bagatelle, die der Namen eines genialen Mannes ziert" („une bagatelle ingénieuse, décorée du nom d'un homme de génie"; Jean-François de La Harpe, 1778)[178] im 18. Jahrhundert zahlreiche Auflagen; und noch im 19. Jahrhundert ging von dem Werk ein gewisser, wenn auch ambivalenter Reiz aus: Albert Sorel sprach 1889 von einem „Bouquet sinnlicher Düfte" („bouquet aux parfums voluptueux"), von dem im Laufe der Zeit nur mehr das „äußerst subtile Aroma eines eingetrockneten Lavendelsäckchens in einem Rokokoschrank" geblieben war („ârome, très subtil, de sachet desséché dans un cabinet de rococo").[179]

Diejenigen, für die selbst dieses „subtile Aroma" der Dichtung verflogen ist, mögen an der vorliegenden Ausgabe von 1772 immerhin noch die bibliophile Komponente bewundern. Dass sie als aufwändig gestaltetes Sammlerstück für Liebhaber konzipiert wurde und damit erhöhte verlegerische Investitionen erforderte, dürfte die Erklärung dafür sein, dass für das Buch trotz seines bescheidenen Umfangs im Juli 1770 ein Subskriptionsaufruf im *Mercure de France* erging. Als besonderer Garant für durchgehend hohe künstlerische Qualität und einheitliches Erscheinungsbild des beworbenen Produkts wird hier genannt, dass der Verleger Le Mire sämtliche Kupferstiche nach Vorlagen von Eisen eigenhändig ausführen werde und dass er dabei seine Technik feinster Ausarbeitung zur Anwendung bringen werde:

> Den Grabstichel dieses Künstlers [Le Mire] zeichnen jene Präzision, Klarheit und nicht hoch genug zu schätzende Feinarbeit aus, die vor allem für in kleinem Format gestochene Darstellungen erforderlich sind, die man aus nächster Nähe betrachten muss. Da dieser Künstler die Absicht hat, selbst alle Darstellungen in dieser Ausgabe zu stechen, können die Kunstliebhaber davon überzeugt sein, dass kein Blatt von minderer Qualität als ein anderes sein wird und dass die Ausführung aller Stiche dieser Folge dasselbe Können und dieselbe Leichtigkeit bei der Handhabung der Werkzeuge verraten werden, die für das Auge des Kenners so angenehm sind.
>
> Le burin de cet artiste a cette netteté, ce brilliant & ce fini précieux nécessaire sur tout à des sujets gravés en petit & qui doivent être vus de très près. Comme cet artiste se propose de graver lui-même tous les sujets de cette edition, les amateurs peuvent se flatter qu'aucun

178 Zitiert nach Martin 2004, S. 75.

179 Albert Sorel: *Montesquieu*, Paris 1889, S. 41; zitiert nach Martin 2004, S. 90.

> morceau ne sera inférieur à l'autre, & que les estampes de cette suite présenteront dans leur exécution le même faire & la même légereté d'outil si agréable à l'œil du connoisseur. (S. 161)

Im Einzelnen enthält die Ausgabe je einen Kupferstich zu den sieben Gesängen des *Temple*, zwei Kupferstiche zu der angehängten Novelle, das bereits erwähnte Frontispiz und einen Kupfertitel, auf dem die Textelemente in einen aus Architektur, Ornament und Pflanzen gebildeten Rahmen integriert sind. Die erste Seite der Widmung des Buches an den britischen König Georg III. (auch dies ein die Ausgabe nobilitierendes Element) schmückt außerdem eine Vignette mit dem britischen Wappen. Der Eindruck eines erlesenen Sammlerstücks für Kenner wird dadurch weiter gesteigert, dass der gesamte Text des Buches, einschließlich der Erläuterung des Frontispizes und der Widmung, von dem im Titel genannten Droüet in eleganter Kursivschrift gestochen wurde; auch darauf wird bereits im Subskriptionsaufruf hingewiesen. Gestochener Text bedeutete auch, dass Le Mire hier als Verleger eines illustrierten Buches agieren konnte, während die Herstellung und Vermarktung von Büchern mit typographischem Text bis zur Revolution Kupferstechern nicht gestattet war.[180]

Das Vorwort des *Temple de Gnide* entwirft die Fiktion, dass es sich hier um die Übersetzung eines griechischen Manuskripts handle, das ein französischer Botschafter aus dem Osmanenreich mit in seine Heimat gebracht habe. Der Erzähler des in dem Manuskript angeblich überlieferten Textes, Sohn des Priesters der Venus in der im heutigen Kalabrien gelegenen Stadt Sybaris, berichtet in Gesang 4, wie ihn der in seiner Heimatstadt waltende geistlose Hedonismus dazu veranlasste, sich auf Reisen zu begeben. Auf der Insel Delos erscheint ihm schließlich auf Geheiß der Venus eine der drei Grazien im Traum und verheißt ihm Glück und Erfüllung, wenn er Venus in ihrem Tempel in Knidos (auf der heutigen türkischen Halbinsel Reşadiye) verehre, einem ihrer bevorzugten Aufenthaltsorte, in der Antike auch Standort der berühmten Aphrodite von Knidos des Bildhauers Praxiteles.

In Knidos entflammt er sofort für die schöne Thémire; eine Liebe, die in Gesang 6 auf eine schwere Bewährungsprobe gestellt wird, als er zusammen mit seinem Freund Aristée in einer Höhle zunächst der als finstere, blasse, schweigsame Gestalt personifizierten Eifersucht begegnet und dann, wie auf dem Kupferstich Kat.-Nr. 24.1 zu sehen ist, einer „schrecklichen Gottheit" („une affreuse divinité", S. 75), nämlich der Raserei, auf deren Kopf sich zischende Schlangen mit flammenden Zungen erheben:

> Sie löste eine ihrer Schlangen ab und bewarf mich damit; ich wollte die Schlange packen; aber schon war sie, ohne dass ich es bemerkt hätte, in mein Herz hineingeglitten … sobald sich das Gift in meinen Adern ausgebreitet hatte, glaubte ich mich inmitten der Hölle.
>
> Elle détacha un de ses serpens, & le jetta sur moi: je voulus le prendre; déjà sans que je l'eusse senti, il s'étoit glissé dans mon cœur … dès que le poison se fut repandu dans mon veines, je crus être au milieu des enfers. (S. 75)

Auch Aristée, auf dem Bild mit erhobenen Händen hinter dem Erzähler zu erkennen und mit diesem zu einem die Konfusion der beiden spiegelnden Konglomerat aus Gliedmaßen verschmelzend, wird von der Begegnung mit Eifersucht und Raserei aufs Höchste aufgewühlt. Wären, so der Erzähler, in diesem Moment seine Geliebte Thémire und Aristées Geliebte Camille gegenwärtig gewesen: „Wir hätten sie mit unseren eigenen Händen in Stücke gerissen." („Nous les aurions déchirées de nos propres mains." S. 76)

Während der Text nur in knappen Worten berichtet, wie die schlangenhaarige, ansonsten nicht näher beschriebene Raserei eine Schlange in Richtung des Erzählers schleudert, hat Eisen die Erscheinung dieser „schrecklichen Gottheit" in Eigenregie drastisch und detailfreudig ausgestaltet, zum einen durch ihren abstoßenden Körper, zum anderen durch die Hinzufügung eines mindestens zweiköpfigen Ungeheuers zu Füßen der Raserei sowie durch Vervielfachung des Schlangenmotivs: Auf dem Kupferstich bewegt sich ein ganzes Heer von Schlangen kriechend bzw. fliegend auf das unglückliche Freundespaar zu. Möglicherweise ist diese Anhäufung von Monstrositäten dadurch angeregt, dass die Freunde, nachdem sie von der Eifersucht einen Schlag auf den Kopf erhalten haben, sich von nicht näher spezifizierten „Ungeheuern" umgeben glauben. („Nous ne vîmes, nous n'imaginames plus que des monstres." S. 74)

Es steht außer Zweifel, dass Eisen hier äußerst effektvoll eine Schreckensvision gestaltet hat, deren Wirkung dadurch noch erhöht wird, dass die vorangehenden und folgenden Kupferstiche des Buches vorwiegend idyllische und galante Sujets behandeln. Andererseits geht in der Detailfülle dieses Pandämoniums das zentrale Handlungsmoment unter, das eben darin besteht, dass die Raserei eine einzelne Schlange wirft und der Erzähler versucht, diese zu greifen und abzuwehren, was dann misslingt. Bei einem Vergleich zwischen Text und Bild fällt außerdem auf, dass es bei all ihrem Erfindungsreichtum und handwerklichen Können Eisen und Le Mire nicht gelang, ein im Text beschriebenes Lichtphänomen überzeugend darzustellen: Laut Erzähler wird die Raserei durch die Flammenzungen der Schlangen auf ihrem Kopf umspielt, was auf dem Kupferstich durch die helle Zone um den Kopf letztlich nur unzureichend angedeutet wird. („Nous vîmes une affreuse Divinité à la lueur des langues enflammées des serpens qui siffloient sur sa tête." S. 74)

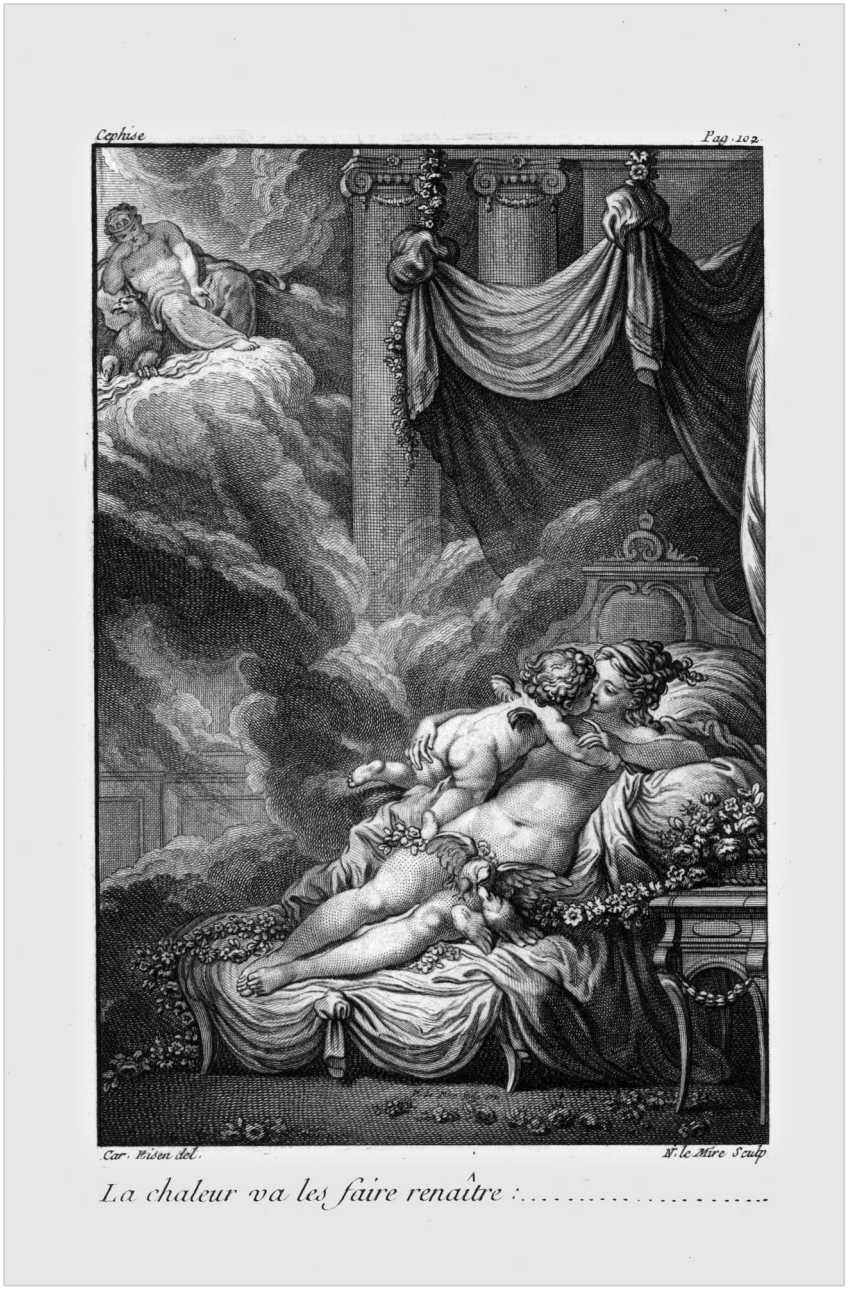
Bacchus und Venus befreien die beiden Freunde schließlich aus den Fängen ihrer geistigen Verwirrung, doch lässt es das Ende des *Temple de Gnide* offen, wie sich die Beziehung zwischen dem Erzähler und Thémire letztlich gestalten wird: Im letzten Satz von Gesang 7 umarmt Thémire den Geliebten, der freilich zumindest vorläufig auf weitere Gunstbezeigungen verzichten muss. („Elle m'ambraßa; je reçus ma grâce, hélas! sans espérance de devenir coupable." S. 98)

---

180 *Le temple de Gnide* wurde im 18. Jahrhundert mehrfach illustriert. In der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek vorhanden sind auch die erstmals 1773 veröffentlichten sieben Illustrationen nach Vorlagen von Charles Monnet zur Versifizierung des Textes durch Pierre Colardeau, und zwar in einer zweibändigen Ausgabe *Œuvres de Colardeau*, Paris 1779, 02/III.11.8.1770. Übersicht zu den illustrierten Ausgaben bei Cohen/Ricci, Sp. 245 f. bzw. 725 ff.; Sander, S. 59 bzw. 208 f.


Chant VI.
Pag. 73
Car. Bisen del.
N. le Mire Sculp.
Elle détacha un de ses serpens.....

Kat.-Nr. 24.1



Kat.-Nr. 24.2

Nach Abschluss des letzten Gesangs meldet sich der bereits aus dem Vorwort bekannte fiktive Übersetzer des griechischen Manuskripts noch einmal zu Wort und erklärt, er werde hier ein weiteres von ihm übersetztes Stück („pièce“) anfügen, da es seiner Meinung nach ebenfalls vom Autor des *Temple* stammt. Der Erzähler dieses nur wenige Seiten umfassenden Textes berichtet, wie er eines Tages mit seiner Freundin Céphise die Wälder der zyprischen Stadt Idalion durchstreift, ebenfalls Standort eines berühmten Heiligtums der Venus, und wie sie bei dieser Gelegenheit auf den schlafenden Amor stoßen. Céphise stutzt ihm kurzerhand die Flügel, in der Hoffnung, dass bei einem derart geschwächten Liebesgott die Männer sich nicht mehr so unstet zeigen werden. Als der flugunfähig beschnittene Amor erwacht, wird ihm freilich Hilfe zuteil, wie auf dem Kupferstich Kat.-Nr. 24.2 zu sehen ist:[181] Der links oben in Begleitung seines Adlers auf Wolken sitzende, etwas schläfrig und am Geschehen nicht sonderlich interessiert erscheinende Jupiter schickt ihm eine Wolke, die ihn nach Knidos zu seiner Mutter Venus trägt. Diese fordert ihn auf, sich an ihre Brust zu legen, damit die von dort ausgehende Wärme die Flügel wieder wachsen lasse. (Vgl. auch die Bildunterschrift „La chaleur va les faire renaître.“) Und tatsächlich kann Venus ihrem Sohn wenig später voll Freude verkünden:

> Siehst du nicht, dass sie [die Flügel] schon etwas größer sind? Umarme mich: sie wachsen … ich sehe schon, wie sich ihre Spitzen vergolden: nur ein Augenblick noch … Jetzt ist es genug, flieg mein Sohn, flieg.
>
> Ne voyez-vous pas qu'elles sont plus grandes? Embraßez-moi: elles croissent… j'en vois déja le sommet qui se dore: dans un moment … C'est assez, volez, volez mon Fils. (S. 102 f.)

Es bleibe dahingestellt, ob man in dieser Interaktion eine Symbolik vermuten soll, die im Rahmen einer Mutter-Sohn-Beziehung als gewagt erscheinen muss; die Darstellung der Venus auf dem Kupferstich ist jedenfalls ein gutes Beispiel dafür, wie Erotika des französischen Rokoko (und diesen Geist atmet das Bild trotz der 1770er Jahre) den nackten weiblichen Körper einerseits dem Blick des Betrachters darbieten, andererseits Einzelheiten diesem Blick wieder entziehen, und letzteres dann mitunter auf eine Weise tun, die wiederum ihrerseits als erotisch suggestiv aufgefasst werden mag. So ist Venus hier zum einen fast frontal dem Betrachter zugewandt, zum anderen sind Brüste und Schambereich bedeckt: erstere durch die Umarmung des Amorknaben, letztere durch ein schnäbelndes Paar der ihr traditionell zugeordneten Tauben, die sich auch aufgrund ihres weichen Gefieders für diese Platzierung eignen und von denen eine (die obere) sicher nicht zufällig die Flügel so spreizt, dass eine Dreiecksform entsteht.

Wenn der Kupferstich in seiner vorliegenden Form die Freizügigkeit nicht zu weit treibt, so ist freilich zu bedenken, dass von Kupferplatten häufig auch Abzüge für einen kleinen Kundenkreis angefertigt wurden, auf denen bestimmte Stellen verhüllende Elemente (meist

181 Le Mire hat hier zweimal signiert: einmal innerhalb des Bildes als Radierer, sodann unterhalb des Bildfeldes als derjenige, der das Blatt auch durch die Überarbeitung mit dem Grabstichel fertig stellte.

Draperien oder Wolken) noch nicht in die Darstellung eingearbeitet waren. Gerade Le Mire, so Portalis/Beraldi, habe gerne einmal seine Figuren zunächst „unverhüllt" gelassen („Le Mire se plaisait à commencer ses figures découvertes") und dann Abzüge anfertigen lassen, „die bestimmten Bilderfreunden großes Vergnügen bereiten und von ihnen leidenschaftlich gesucht werden" („[qui] font les délices de certains iconophiles qui les recherchent avec passion").[182] Diese unzensierten Abzüge werden je nach der Wahl des später hinzugefügten verhüllenden Elements mit Bezeichnungen wie „vor der Wolke", „vor dem Schleier" etc. belegt (*avant le nuage*, *avant le voile*). Cohen/Ricci führt für einige Stiche des *Temple* derartige Versionen an (u. a. *avant la rose* für das Frontispiz, Sp. 726 f.), allerdings keinen Zustand „vor den Tauben" (*avant les colombes*) für den hier abgebildeten zweiten Stich der Céphise-Novelle.[183]

Auch wenn es neben diesem Spiel mit den „figures couvertes" bzw. „figures découvertes" in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine wachsende Anzahl von Buchillustrationen gab, die dem Betrachter Nacktheit in Nahsicht boten und darüber hinaus Illustrationen, die weniger durch Entblößung als vielmehr durch Körperhaltung, Gestik und Blicke Sexualität explizit thematisierten, so sollte man die Rolle solcher freizügigen Darstellungen nicht überbewerten. Es ist sicher bezeichnend, dass die Steuerpächter (*fermiers généraux*)[184] einige besonders gewagte Vorzeichnungen Eisens für ihre Ausgabe von La Fontaines *Contes* zurückwiesen;[185] und als Gravelot von Verlegerseite aufgefordert wurde, für eine reich illustrierte Ausgabe von Boccaccios *Decamerone* (1757 ff.) eine zusätzliche Folge freizügiger Illustrationen („suite libre") anzufertigen, zeigt seine Reaktion, dass ein derartiger Auftrag keine selbstverständliche Routine war und präziser Absprache bedurfte. Außerdem bringt er seine eigene Präferenz für vornehme Zurückhaltung auf diesem Gebiet zum Ausdruck:

> Was Sie von mir verlangen, lässt sich machen; aber, damit die Sache nach Ihren Vorstellungen ausfällt, ist es erforderlich, dass Sie sich deutlicher erklären und dass ich genau weiß, bis zu welchem Punkt ich das anzügliche Spiel treiben darf; denn, auch wenn bei dieser Art von Darstellungen das Anmutige dem Derben vorzuziehen ist, so gibt es doch diejenigen, … für die es Rebhühner sein müssen, und wieder andere, denen ein Stück Wurst lieber ist.
>
> Ce que vous me demandez se peut faire, mais, pour rendre les choses suivant votre idée, cela exige de votre part une explication plus décidée et que je susse bien jusqu'à quel point je dois pousser la gaillardise; car, quoique dans ces sortes de compositions la gentillesse soit préférable à la grossièreté, il y a des gens … à qui il faut des perdrix et d'autres qui aiment mieux la pièce de boucherie.[186]

Es bleibt anzumerken, dass der Markt für die Illustration pornographischer Literatur von den bedeutenden französischen Illustratoren des 18. Jahrhunderts nicht bedient wurde.[187] Anschauungsmaterial für illustrierte pornographische Literatur scheint die Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek nicht zu bieten.

182 Portalis/Beraldi, Band 2, S. 620.

183 Hédou, S. 231, verzeichnet drei Zustände dieses Stichs, aber keinen davon als *découvert*.

184 Siehe S. 11, Anm. 21.

185 Beispiele hierfür bei Adams, S. 61 ff.

186 Portalis 1877, S, 324 f. Portalis spricht von einem Brief Gravelots an die Herausgeber, macht aber keine präziseren Angaben.

187 Griffiths 2004, S. 52, Anm. 30.

Kat.-Nr. 25

Voltaire:
Collection complette des œuvres
Geneve [Cramer], 1768-1796 (45 Bände)
02/III.11.4.57

Illustration zu Gesang 5 von *La Henriade* (Band 1, 1768, bei S. 85; 137 x 181 mm)
Antoine-Jean Duclos (1742 Paris - 1795 ebd.) nach einer Vorlage von
Hubert-François Gravelot (1699 Paris - 1773 ebd.)
bez.: *H. Gravelot inv.*; *AJ Duclos sculp.*

Kat.-Nr. 26

Voltaire:
Œuvres complètes
[Kehl] De l'imprimerie de la Société littéraire-typographique, 1785-1789 (70 Bände)
02/III.11.8.1854

Illustration zu Gesang 5 von *La Henriade* (Band 10, 1785, bei S. 108; 90 x 139 mm)
Charles-Emmanuel Patas (1744 Paris - 1802 ebd.)[188] nach einer Vorlage von
Jean-Michel Moreau (M. le jeune; 1741 Paris - 1814 ebd.)
bez.: J. *M. Moreau le jeune*; *1782*; *Patas sculp.*

Als Voltaire (1694 Paris - 1778 ebd.) in den Jahren 1717/18 wegen seiner Spottverse auf den Regenten, den Herzog Philippe von Orléans, einige Monate in der Bastille verbringen musste, begann er die Arbeit an einem Werk, von dem er erhoffte, es könnte den Rang eines französischen Nationalepos einnehmen. Mehrere Versuche des 17. Jahrhunderts in diese Richtung hatten keine befriedigenden Resultate hervorgebracht, und die Lücke klaffte umso schmerzlicher, als das Epos in der damals gültigen Gattungshierarchie an oberster Stelle stand. Als geeigneter Protagonist für eine Dichtung mit so hohen Ansprüchen erschien Voltaire Heinrich von Navarra (1553-1610), der mit der Schwester des kinderlosen Königs Heinrich III. aus dem Haus Valois verheiratet war, nach dessen Tod als Heinrich IV. den französischen Thron bestieg und damit der erste König aus dem Haus Bourbon wurde, das nun bis zum Ende der Monarchie die französischen Könige stellen sollte. Das große Verdienst Heinrichs IV. bestand darin, dass er zwar um des Thrones willen vom Protestantismus zum Katholizismus konvertierte, aber insbesondere durch das Edikt von Nantes (1598) die Rechte der Protestanten sicherte und damit nach Jahrzehnten zermürbender Religionskriege das Land befriedete und unter einer wiedererstarkten königlichen Zentralgewalt einte. Voltaires Hoffnungen erfüllten sich insofern, als seine *Henriade*, die die letzte Phase der Religionswirren schildert und an deren Ende die in der Liga organisierten katholischen Adligen ihren Widerstand gegen Heinrich aufgeben, zu seinen Lebzeiten und bis ins 19. Jahrhundert hinein zahlreiche Auflagen erlebte. Heutzutage freilich beschränkt sich das Interesse an seinem „heiß geliebten Sprössling" („mon fils bien-aimé"), wie Voltaire sich selbst einmal ausdrückte,[189] weitgehend auf Spezialistenkreise.[190]

Briefe Voltaires aus dem Jahr 1722 belegen, dass er sich bereits für die Erstausgabe seines Epos ein repräsentatives Erscheinungsbild wünschte und sich auch schon darüber Gedanken machte, welche Künstler mit Illustrationen beauftragt werden sollten und welche Inhalte dargestellt werden sollten.[191] Freilich bereitete es zunächst einmal grundsätzliche Schwierigkeiten, in einem Staat, der seit der Widerrufung des Edikts von Nantes durch Ludwig XIV. (1685) sehr repressiv gegen die Protestanten vorging, eine Panegyrik auf einen um religiösen Ausgleich bemühten König zu veröffentlichen; und als abzusehen war, dass von den französischen Behörden weder eine Druckerlaubnis noch stillschweigendes Einverständnis (sog. *permission tacite*; vgl. Kat.-Nr. 42) zu erwarten war, kam es vorläufig nur zu einem sehr bescheidenen, bilderlosen Druckwerk: *La Ligue, ou Henri le Grand*, veröffentlicht 1723 in Rouen von Jean Viret mit dem die Herkunft verschleiernden Impressum „A Genève, chez Jean Mokpap" (= *moque pape* - ‚Papstspötter'). Voltaire distanzierte sich umgehend von dieser drucktechnisch und editorisch mangelhaften Ausgabe, die nichtsdestoweniger aufgrund großen Publikumsinteresses mehrfach nachgedruckt wurde.

Um das Werk in einer seinen Vorstellungen entsprechenden Form publizieren zu können, musste Voltaire schließlich nach London ausweichen, wo 1728 das nun um einen Gesang auf zehn Gesänge erweiterte Epos unter seinem endgültigen Titel *La Henriade* mit einer Widmung an Caroline, die Frau des englischen Königs Georg II., erschien. Diese Ausgabe enthält ein Frontispiz, Kupferstichtafeln und Vignetten (u. a. nach Vorlagen von Jean-François de Troy, Nicolas Vleughels und Francois Le Moine), so dass mit ihr die Illustrationsgeschichte des Werkes beginnt. Zu ihr trugen in den folgenden Jahrzehnten mehrere namhafte Künstler des 18. Jahrhunderts bei: Eisen, Moreau, Gravelot und Queverdo, wobei Eisen und Moreau sogar jeweils zwei unterschiedliche Bilderserien zur *Henriade* schufen.[192]

188 So die Lebensdaten in Thieme-Becker 26, 1932, S. 291; *Allgemeines Künstlerlexikon Online* nennt auch 1748 als Geburtsjahr und 1817 als Todesjahr (letzter Abruf: 06.02.2018).

189 Brief vom 9. Juli 1733 an Charles-François de Bainast; zitiert nach Voltaire 1964 ff., Band 1, 1977, Nr. 416, S. 439.

190 Zu *La Henriade* siehe den Eintrag in *Dictionnaire général de Voltaire*, S. 577-582 (Daniel Acke).

191 Brief 11.-18. Sept. 1722 an Nicolas-Claude Thierot, zitiert nach Voltaire 1964 ff., Band 1, 1977, Nr. 775, S. 85 ff.

192 Überblick über die Illustrationsgeschichte im 18. Jahrhundert in Rigal 1965, Rigal 1986/87 und Ménissier.



Kat.-Nr. 25



Kat.-Nr. 26

Der Kupferstich Kat.-Nr. 25 gehört zu der von verschiedenen Stechern nach Vorlagen von Gravelot ausgeführten Serie, die dem Band 1 der 1768 ff. zunächst in Genf bei Cramer, später bei Bastien in Paris erschienenen Werkausgabe beigegeben war. Die Serie, über die sich Voltaire mehrfach lobend äußerte,[193] besteht aus einem Frontispiz und zehn den einzelnen Gesängen vorangestellten Kupferstichen.

Der abgebildete Kupferstich eröffnet Gesang 5, der ganz im Zeichen des Fanatismus steht, des „entarteten Sprosses der Religion" („Enfant dénaturé de la Religion", Z. 84),[194] gegen den Voltaire zeit seines Lebens mit großer Leidenschaft zu Felde zog. Eine längere Passage dieses Gesangs reflektiert darüber, wie der Fanatismus sich, einem roten Faden gleich, durch die Religionsgeschichte hindurchzieht: wie die Priester des Alten Testaments und des antiken Griechenlands Menschenopfer darbrachten, wie auf französischem Boden die keltischen Druiden mit „heiligen Morden" („ces sacrés homicides", Z. 97) ihrem Gott Teutates huldigten, wie die Römer gegen die ersten Christen wüteten („Frappez, exterminez, déchirez les chrétiens", Z. 100), wie sich die Christen dann selbst von Märtyrern zu Verfolgern wandelten, wie in England die Puritaner „ihre blutige Hand nach dem König ausstreckten" („la secte turbulente, / Qui sur un Roi trop faible a mis sa main sanglante", Z. 105 f.) und wie auf der iberischen Halbinsel die Scheiterhaufen loderten, weil sich Juden nicht von ihrem Gott lossagen wollten (Z. 107-109).

Im Mittelpunkt dieses Gesangs der *Henriade* stehen freilich Beispiele dafür, wie die französischen Katholiken von Fanatismus getrieben werden: Zu Beginn des Gesangs reift in dem Dominikanermönch Jacques Clément der Entschluss, König Heinrich III. zu ermorden,[195] weil sich dieser mit den Protestanten verbündet und deren Anführer Heinrich von Navarra zu seinem Nachfolger bestimmt hat; am Ende des Gesangs führt er seinen Entschluss aus; dazwischen eingebettet ist das auf dem Kupferstich abgebildete Geschehen. Hier zelebrieren die Angehörigen der katholischen Liga eine schwarze Messe und versuchen, finstere magische Kräfte gegen König Heinrich III. und Heinrich von Navarra zu entfesseln, indem sie deren Abbilder misshandeln. Allerdings wird das Ritual dann gestört durch eine visionäre Erscheinung, die prophetisch darauf verweist, dass Heinrich von Navarra siegreich als französischer König aus den Auseinandersetzungen hervorgehen wird:[196]

Dans l'ombre de la nuit, sous une voute obscure,
Le silence a conduit leur assemblée impure.
A la pâle lueur d'un magique flambeau,
S'élève un vil autel dressé sur un tombeau:
C'est là que des deux rois on plaça les images,
Objets de leur terreur, objets de leurs outrages.
Leurs sacrilèges mains ont mêlé, sur l'autel,
A des noms infernaux le nom de l'Éternel.
Sur ces murs ténébreux des lances sont rangées,

Dans des vases de sang leurs pointes sont plongées,
Appareil menaçant de leur mystère affreux.
Le Prêtre de ce temple est un de ces Hébreux
Qui proscrits sur la terre, & citoyens du monde,

Portent de mers en mers leur misère profonde,
Et d'un antique amas de superstitions
Ont rempli dès longtemps toutes les Nations.
D'abord, autour de lui, les Ligueurs en furie
Commencent à grands cris ce sacrifice impie.
Leurs parricides bras se lavent dans le sang;
De Valois sur l'autel ils vont percer le flanc;
Avec plus de terreur, & plus encor de rage,
De Henri sous leurs pieds ils renversent l'image,
Et pensent que la mort, fidèle à leur courroux,
Va transmettre à ces rois l'atteinte de leurs coups.
...
Le ciel, pour les punir, voulut les exaucer:
Il interrompt pour eux les lois de la nature;
De ces antres muets sort un triste murmure;
Les éclairs redoublés dans la profonde nuit,
Poussent un jour affreux qui renaît & qui fuit.
Au milieu de ces feux, Henri, brillant de gloire,
Apparait à leurs yeux sur un char de victoire:
Des lauriers couronnaient son front noble & serein,
Et le sceptre des Rois éclatait dans sa main.

Zu düstrer Hall, als ihre Schatten Nacht verbreitet
Hat Schweigen jene gottvergeß'ne Schar geleitet.
Der blasse Schimmer einer Zauberlamp' erhellt
Ein Grab, auf welches ist ein Schandaltar gestellt;
Hier standen beider Kön'ge Bilder aufgerichtet,
Auf die ihr ganzer Haß und ihre Schmach sich richtet,
Und dieser Altar, neben Teufelsnamen, trug,
Als Inschrift ihrer Hand, des Ew'gen Namenszug
An diesen schwarzen Wänden starret ein Wald von Spießen,
Die Spitzen steh'n in Urnen, die von Blute fließen:
Dies war, furchtbar zu schau'n, der Zauberapparat.
In diesem Tempel Priesterdienst' ein Jude that.
Dies Volk, von Meer zu Meer wandernd, dem, vertrieben
Aus allen Ländern, nur sein Elend ist geblieben,
Hat seinen Wust von altem Aberglauben schon
Seit langer Zeit gebracht zu jeder Nation.
Im Kreis' um ihn zuerst beginnet mit Geschreie
In Wuth das greul'ge Opfer der Liguisten Reihe.
Ihr Arm, in Blut getaucht, durchsticht auf dem Altar
Das Bild von Valois, das hier zu schauen war.
Doch mehr noch toben sie mit wüthender Geberde,
Indem sie Heinrich's Bild jetzt stürzen auf die Erde.
Der Tod, so wähnen sie, wird, ihnen unterthan,
Den König treffen, wie sie seinem Bild gethan.
...
Der Himmel hörte sie, um sie zu züchtigen.
Er hemmt der Natur Gesetz um ihretwillen;
Aus diesen stummen Höhlen Klagelaute schrillen;
Es leuchtet Blitz auf Blitz in ihrer finstern Nacht,
Das Dunkel wechselnd wird zu grellem Tag gemacht.
Inmitten dieser Blitze, von dem Ruhm getragen,
Erscheint vor ihnen Heinrich auf des Sieges Wagen.
Sein' edle, heitre Stirn ein Lorbeerkranz umwand;
Das königliche Scepter strahlt in seiner Hand.

193 Portalis 1877, S. 279 f.; Rigal 1965, S. 35.

194 Alle Zitate aus *La Henriade* nach der Ausgabe Kat.-Nr. 25.

195 Dargestellt auf der Illustration zu Gesang 5 in der zweiten *Henriade*-Serie von Eisen; enthalten in *La Henriade*, Paris : Duchesne [u. a.], 1770, Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek 02/III.11.8.1850.

196 Die folgende Übersetzung nach Voltaire 1843, S. 69 f.

L'air s'embrase à l'instant par les traits du tonnerre;	Der Blitze Krachen setzt im Nu die Luft in Flammen;
L'autel couvert de feux, tombe, & fuit sous la terre,	Der Altar brennt ringsum, er stürzt und sinkt zusammen.
Et les Seize éperdus, l'Hébreu saisi d'horreur,	Die Sechzehn sind betäubt, der Jude steht erschreckt;
Vont cacher dans la nuit leur crime et leur terreur.	Doch Schrecken und Verbrechen hat ja Nacht bedeckt.
(Z. 221-272)	

Zu einer eigenartigen Diskrepanz zwischen dem Wortlaut des Textes und seiner Verbildlichung kommt es in der Bildmitte in Bezug auf die Nutzung des Altars. Laut Text werden der König und Heinrich von Navarra in effigie getötet, indem sie repräsentierende Figuren auf dem Altar durchbohrt bzw. vom Altar gestoßen werden. Auf dem Kupferstich lehnt die Figur des Königs mit einem Pfeil in der Brust am Altar und liegt die Figur Heinrichs unmittelbar darunter am Boden, während auf dem Altar jetzt ein nacktes, lebloses Kind liegt, gegen das der Priester wohl gerade das Messer erheben wollte, ehe er durch die Erscheinung des zukünftigen Königs von seinem schändlichen Tun abgehalten wird. Für die Einbeziehung einer solchen Anspielung auf die bis in die Neuzeit hinein zur Verleumdung der jüdischen Bevölkerung eingesetzten Ritualmordlegenden bietet der Text keinerlei Anhaltspunkte. Man mag aber mutmaßen, dass Voltaire, der, wie erwähnt, von den Illustrationen offenbar sehr angetan war, zumindest nichts einzuwenden hatte gegen die visuelle Verschärfung der durch die Figur des jüdischen Schwarzmagiers im Text vorgegebenen antijüdischen Polemik.

Voltaires Einstellung zum Judentum insgesamt war widersprüchlich und wird kontrovers diskutiert.[197] So finden sich einerseits bei ihm zahlreiche abschätzige Bemerkungen über jüdische Glaubensinhalte und wollte man aus einem Brief an Isaac de Pinto herauslesen, er habe von den Juden eine vollständige Assimilation an die europäische Kultur der Aufklärung gefordert. Andererseits wird der Brief auch lediglich als Aufruf zur Modernisierung einer im Mittelalter verwurzelten Glaubenspraxis verstanden, äußerte sich Voltaire positiv über jüdische Philosophen und hatte er keinerlei Verständnis für den christlichen Standpunkt, die Juden trügen Schuld am Tod Jesu.

Was speziell den jüdischen Priester in Gesang 5 der *Henriade* angeht, ist zu berücksichtigen, dass Voltaire dessen Präsenz in einer Anmerkung historisch begründet, nämlich mit den Gepflogenheiten der Zeit. („C'était pour l'ordinaire des Juifs, que l'on se servait pour faire des opérations magiques." S. 102) Der hier an die Juden gerichtete Vorwurf, die Erde mit einem „Wust von altem Aberglauben" („antique amas de superstitions", Z. 235) zu überziehen, ist außerdem ein Vorwurf, mit dem Voltaire keineswegs nur die Juden konfrontierte. Schließlich ist zu bedenken, dass Voltaire im Rahmen der oben erwähnten Diatribe gegen religiösen Fanatismus sofort für die Juden Partei ergreift, als sie dessen Opfer werden.

197 Siehe den Artikel „Judaïsme" (Bertram Eugene Schwarzbach) in *Dictionnaire général de Voltaire*, S. 682-685.

Befasst man sich mit Gravelots Illustration, so ist es lohnend, zu Vergleichszwecken die berühmte Gesamtausgabe der Werke Voltaires aufzuschlagen, für deren Herstellung Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais im badischen Kehl die Société littéraire-typographique gründete, um Schwierigkeiten mit der französischen Zensur zu vermeiden.[198] Unter den 94 Illustrationen dieser Ausgabe, für die Moreau die Vorlagen lieferte, befinden sich im 1785 erschienenen Band 10 auch zehn Kupferstiche zu den Gesängen der *Henriade*. Sie sind durchweg datiert 1782; vorbereitende Zeichnungen Moreaus zu dieser Serie waren bereits 1781 in der Ausstellung der königlichen Kunstakademie, dem sog. Salon, zu sehen.[199]

Der Stich nach Moreau zu Gesang 5 (Kat.-Nr. 26) illustriert dasselbe Geschehen wie der entsprechende Stich nach Gravelot in der Genfer Ausgabe und weist eine in den Grundzügen ähnliche Bilddisposition auf: In der unteren Bildhälfte sind die Ligisten um ihren Altar geschart; die obere Bildhälfte ist dem in leichter Schrägsicht wiedergegebenen Triumphwagen mit dem zukünftigen König vorbehalten.[200] Moreau freilich gestaltet die thematische Vorgabe wesentlich dynamischer und findet eine ungleich packendere bildliche Formulierung dafür, wie der Himmel hier „die Gesetze der Natur bricht" („Il interrompt pour eux les lois de la nature", Z. 261), um den Ligisten kund zu tun, auf wessen Seite er steht.

Zum Teil ist dies darin begründet, dass Moreau einen marginal späteren Moment des Geschehens gewählt hat als Gravelot: Bei Gravelot haben die Ligisten eben erst Kenntnis genommen von der Erscheinung über ihnen und halten erschreckt oder vorläufig sogar nur staunend in ihrem Tun inne, wie z. B. der Priester, dessen Messer noch unmittelbar über dem Kind schwebt; bei Moreau hingegen ist dieser Moment schockierter Starre bereits vorüber und trifft die Intervention des Himmels die Ligisten mit ganzer Wucht: Zentrifugale Kräfte haben Personen und auch Requisiten wie das Feuerbecken im Vordergrund ergriffen, schleudern sie zu Boden bzw. treiben sie nach verschiedenen Seiten hin auseinander.

Des Weiteren haben die bei Gravelot als einzelne dünne Äste niederzuckenden Blitze bei Moreau bereits, wie es im Text heißt, „die Luft in Flammen gesetzt" („L'air s'embrase a l'instant", Z. 269), so dass sich links das schreckliche Schauspiel eines brennenden Menschen bietet. Vom Geschehen nicht unbeeindruckt bleibt bei Moreau selbst das anthropomorph belebte Gefäß ganz rechts außen, eine jener „Urnen, die von Blute fließen" („vases de sang", Z. 230), in das die Spitzen von Speeren getaucht sind: Das Gesicht auf dem Gefäß ist zu einer Grimasse der Wut oder des Schmerzes verzerrt; ein skurriles Detail am Rande eines hochdramatischen Geschehens.

198 Zu dieser Ausgabe siehe Bessire 2000.

199 Rigal 1965, S. 49. Zu Moreaus *Henriade*-Illustrationen siehe auch Mahérault, S. 295 ff., und Ratz, S. 144 ff.

200 Die allegorische Verherrlichung Heinrichs IV. auf einer 1775 datierten lavierten Federzeichnung Moreaus (Pau, Musée National du Château, Inv. P. 97.1.1), die auch als Radierung ausgeführt wurde, zeigt den Herrscher ähnlich wie auf der hier gezeigten Illustration im Triumphwagen.
http://www.dessinsdepau.fr/html/7/selection/page_notice-ok.php?Ident=D&NoticeId=49&myPos=1
(letzter Abruf 19.01.2018).

Nicht zuletzt ist der Triumphwagen mit Heinrich von Navarra bei Moreau wesentlich effektvoller in Szene gesetzt als bei Gravelot. Bei Gravelot erzeugen die Gewölbe räumliche Enge um den Wagen und um den puppenhaft steifen, gegenüber den Ligisten in kleinerem Maßstab wiedergegebenen Heinrich; beide sind außerdem ganz knapp unterhalb des oberen Randes der Bildfläche platziert. Ein derart eingezwängtes Gefährt kann man sich kaum in Bewegung und eigentlich nur statisch schwebend vorstellen; das linke, weitgehend verdeckte Pferd erweckt außerdem den unglücklichen Eindruck, dass sein Kopf durch Kontakt mit dem Pfeiler links außen flach gedrückt wird.

Bei Moreau hingegen kommen der nach unten Richtung Bildzentrum gerückte und von mehr Freiraum umgebene Wagen sowie der größenmäßig an seine Widersacher angepasste Heinrich wesentlich besser zur Geltung, zumal rechts oben zwar noch ein gemauerter Bogen erkennbar ist, das Gewölbe aber ansonsten geradezu weggesprengt erscheint durch die vom Himmel gesandte Vision. In diesen räumlichen Verhältnissen kann man es sich tatsächlich vorstellen, dass der Wagen über die Köpfe der verstörten Ligisten hinwegzieht; auch deswegen, weil eine Bewegung von rechts nach links dadurch impliziert wird, dass sich der Wagen vom rechten Bildrand bereits ein Stück entfernt hat und die Pferde mit dem linken Bildrand in Berührung kommen. Der ungünstige Eindruck eines die Dynamik hemmenden Anstoßens, wie er sich bei Gravelot ergibt, wird von Moreau freilich geschickt vermieden, indem das Pferd den Kopf leicht zurückwendet und aufmerksam die Panik unter den Ligisten zu verfolgen scheint.

Hervorgehoben wird Heinrich bei Moreau außerdem durch einen Glorienschein, bestehend aus gleißendem Licht um seinen Kopf und von dort halbkreisförmig weit ausgreifenden Strahlen (vgl. „Au milieu de ces feux, Henri, brillant de gloire“, Z. 265), sowie durch eine den Wagen begleitende Personifikation des Sieges mit Lorbeerkranz und -zweig. Diese fungiert außerdem, die Zügel haltend, als Wagenlenkerin, so dass sich Heinrich ganz auf repräsentative Gestik konzentrieren kann: auf das Emporhalten des Zepters (weniger beeindruckend bei Gravelot, da Heinrich dort mit derselben Hand die Zügel fassen muss) und auf den Entschlossenheit signalisierenden festen Zugriff der linken Hand auf die Brüstung des Wagens.

Angesichts all dieser Beobachtungen ist es befremdlich, dass Rigal bei Moreau gerade im Hinblick auf diesen Kupferstich Desinteresse am Wunderbaren und akademische Routine konstatiert: „Wenig Wunderbares bei Moreau le jeune. Man glaubt nicht mehr daran; und wenn es in Erscheinung tritt, so ist es von einem höchst perfekten, höchst künstlichen und höchst steifen Akademismus.“ („Peu de merveilleux dans Moreau le jeune. On n’y croit plus; et s’il apparaît, il est de l’académisme le plus parfait, le plus artificiel, le plus figé.“)[201]

Ein Detail bei Moreau schließlich gibt, ähnlich wie bei Gravelot, wenn auch aus ganz anderen Gründen, dem Betrachter ein Rätsel auf: nämlich das, was auf dem Altar platziert ist. Bei Gravelot ist es das bereits oben erwähnte Kind; bei Moreau ein offenbar auf dem Rücken liegender menschlicher Körper, von dem nur die Füße und Teile der Unterschenkel sichtbar sind, was inmitten des flammenden Infernos einen gewissen grotesk-komischen Akzent setzt. Man wird hier zunächst an die Figuren von König Heinrich III. und Heinrich von Navarra denken, die die Ligisten für ihr magisches Ritual angefertigt haben, doch stellt sich aufgrund der leichten Neigung der Fußsohlen nach vorne eher der Eindruck eines Körpers aus Fleisch und Blut ein.

Für das Unterfangen, die Kehler Voltaire-Ausgabe zu bebildern, hatte Moreau keinen entsprechenden Auftrag von Beaumarchais erhalten. Er agierte vielmehr, indem er die Zeichnungen schuf und für deren Umsetzung in den Kupferstich sorgte, auf eigenes Risiko in der Hoffnung, eine Marktlücke zu bedienen. Im Subskriptionsaufruf für die Illustrationsserie, veröffentlicht im *Mercure de France* am 24. Februar 1781 (S. 187 f.) und damit nur kurze Zeit nach Erscheinen des *prospectus* für den Kehler Voltaire, argumentiert er, es sei schlicht undenkbar, dass angesichts einer solchen Ausgabe nicht der Wunsch nach Illustrationen laut werde:

> Die schönste und vollständigste Ausgabe des erstaunlichsten und fruchtbarsten Genies Frankreichs - darf man sie eines solchen Schmuckes berauben? Und muss man nicht annehmen, dass ein Großteil der Subskribenten dieser schönen Ausgabe es sich wünschen wird, auch Kupferstiche zu erwerben, die sie bereichern?
>
> La plus belle & la plus complette des Éditions du plus étonnant & du plus fécond génie de la France, doit-elle être privée de cet ornement; & n’est-il pas à croire que la plupart des Souscripteurs de cette belle Edition, desireront encore d’acquérir des Estampes qui puissent l’enrichir?

Einerseits bezieht sich Moreau in seinem Text mehrfach ganz konkret in äußerst schmeichelhaften Worten auf die Kehler Ausgabe, dieses „Monument der Ehrerbietung, das M. de Beaumarchais und seine Mitarbeiter zum Ruhme des großen Mannes errichten“ („le monument de respect que M. de Beaumarchais & Compagnie élève à la gloire de ce grand Homme“). Andererseits betont er immer wieder auch die unbedingte Eigenständigkeit seines Unterfangens („une autre [édition] totalement séparée & distincte de cette Édition [de Beaumarchais]“) und hebt hervor, dass seine Stiche auch in andere Ausgaben eingebunden werden können. („Cette suite d’Estampes pourra décorer toutes les Éditions in-4° de M. de Voltaire.“) Freilich möchte er auf Beaumarchais’ Untertsützung letztlich nicht verzichten, und so setzt er ihn in einem Brief vom 15. Juli 1782 vom zügigen Fortschreiten seiner Arbeiten in Kenntnis und erbittet sich Hilfe bei der Vermarktung der Stichserie:

> Ich stehe kurz davor, die erste Lieferung der Kupferstiche im Oktavformat herauszugeben, die als Schmuck Ihrer schönen Voltaire-Ausgabe gedacht sind. Obwohl ich ganz auf mich gestellt bin, komme ich trotzdem sehr schnell voran, da 20 Platten schon fertig gestellt und 29 weit fortgeschritten sind, und das alles ist seit Oktober 1781 geschehen … Sie wissen es wohl, Monsieur, dass es dem Publikum gegenüber nicht genügt, Talent zu haben, man

201 Rigal 1965, S. 51.

> muss sich auch ins Gespräch bringen; und deshalb bitte ich Sie, mir Mittel und Wege zu verschaffen, … Ihren Subskribenten einen Werbeprospekt zukommen zu lassen, um sie über mein Unterfangen in Kenntnis zu setzen.
>
> Je suis prêt à mettre au jour la première livraison in-8 de mes estampes pour ornée [sic] votre belle édition de Voltaire. Quoique je n'aille que de mes propres forces, je vais cependant fort vite, puisque voilà 20 planches faites et 29 qui sont avancées, et tout cela depuis le mois d'octobre 1781 … Comme vous n'ignorez pas, monsieur, qu'il ne suffit pas d'avoir des talents vis à vis du public, il faut encore parler de soi, je vous prierois donc de me procurer les moyens … de faire parvenir à vos souscripteur [sic] des prospectus pour les mettre au fait de mon entreprise.[202]

Wie aus der Anzeige im *Mercure de France* hervorgeht, plante Moreau zunächst eine Kupferstichserie im Quartformat, also für die repräsentativere der beiden in Beaumarchais' eigenem *prospectus* angekündigten Ausgaben (Oktav und Quart). Freilich entschloss sich Beaumarchais im Januar 1785 zu einem Verzicht auf die Quartausgabe, da sich zu wenige Subskribenten dafür gefunden hatten, und möglicherweise stieß auch Moreau mit Kupferstichen im Quartformat nicht auf hinreichend Käuferinteresse. Die Stichserie im Quartformat blieb jedenfalls nur ein wenige Blätter umfassender Torso; vollständig ausgeführt wurde die 94 Blätter umfassende Serie nur im Oktavformat. Im Quartformat fertig gestellt wurden allerdings alle Kupferstiche für die *Henriade*, die dann in einer ebenfalls in Kehl von der Société littéraire typographique, aber außerhalb der *Œuvres complètes* gedruckten *Henriade* im Quartformat (1789) Verwendung fanden. Gelegentlich wurde in dieser *Henriade* anstelle der Stiche nach Moreau auch eine Serie nach Vorlagen von François-Marie-Isidore Queverdo eingebunden; ein weiteres Beispiel dafür, wie im 18. Jahrhundert die Zusammengehörigkeit einer Textausgabe und einer Illustrationsserie mitunter nicht streng fixiert war.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts schuf Moreau dann neue, von den früheren gänzlich unabhängige Vorlagen für Stiche zur *Henriade*, die 1805 erstmals als Buchillustration genutzt wurden.[203] Sie sind zugleich Bestandteil einer von Renouard verlegten umfassenden Illustrationsserie Moreaus zu den Werken Voltaires, die später auch in Renouards *Œuvres complètes de Voltaire* (Paris 1819-1825) verwendet wurden. Die Illustration zu Gesang 5 der *Henriade* zeigt hier allerdings nicht die schwarze Messe der Ligisten wie in der Kehler Serie, sondern die Ermordung Heinrichs III.

---

202 Portalis 1877, S. 440 f.; Bessire, S. 1131: „Le prospectus annonçant les cent estampes de Moreau-le-Jeune qui doivent illustrer les œuvres de Voltaire paraît en octobre [1782]."

203 Paris: stéréotype d'Herhan, an XIV = 1805, … se trouve a la librairie stéréotype de H. Nicolle et compagnie … et chez A. Aug. Renouard.

Kat.-Nr. 27

Alexander Pope:
*Essai sur l'homme … Traduction françoise en prose par Mr. S****.*
Nouvelle édition, avec l'original anglois; ornée de figures
A Lausanne, chez Marc Chapuis, 1762
02/III.9.4.9

Illustration zur ersten Epistel (bei S. 2; 150 x 205 mm)
Claude-Olivier Gallimard (1718 oder 1719 Paris - 1774 ebd.) nach einer Vorlage von Ferdinand-Pierre-Joseph-Ignace-Sigismond Delamonce (1678 München - 1753 Lyon)
bez.: *Delamonce inv. et delin.*; *Gallimard sculp.*

Der Aufstieg Alexander Popes (1688 London -1744 Twickenham) zu einem der in Frankreich bekanntesten englischen Dichter begann in der zweiten Hälfte der 1730er Jahre, als dort kurz hintereinander drei Übersetzungen seiner kontrovers diskutierten philosophischen Lehrdichtung *An essay on man* (*Versuch vom Menschen*, 1733/34) veröffentlicht wurden.[204] Eine dieser Übersetzungen, in Prosa gehalten, stammte von Étienne de Silhouette, der sich Jahre später, 1759, einige Monate lang als Generalkontrolleur der Finanzen um den durch den Siebenjährigen Krieg zerrütteten französischen Staatshaushalt bemühen durfte. Diese Übersetzung wurde auch 1745 für die von der Verlagsgesellschaft Marc-Michel Bousquet & Compagnie in Lausanne und Genf veröffentlichte englisch-französische Ausgabe herangezogen.[205] Der Bilderschmuck dieser Ausgabe wurde übernommen in die hier vorliegende Neuauflage, die 1762 in Lausanne von Marc Chapuis verlegt wurde, der 1761 die Geschäfte seines Taufpaten Bousquet übernommen hatte.[206] Er besteht aus einem Frontispiz, einer ganzseitigen Illustration zu jeder der vier Episteln und einer Vignette zu Beginn und zu Ende jeder Epistel (jeweils zweimal abgedruckt, beim englischen und beim französischen Text), sämtliche basierend auf Vorlagen von Ferdinand Delamonce und gestochen von Claude-Olivier Gallimard und Pierre Soubeyran. Ergänzend hinzu kommen eine Vignette mit dem Porträt Popes auf der Titelseite (Johann Georg Wille nach einem Gemälde von Godfrey Kneller) sowie ein ganzseitiges Kupferstichporträt von Karl Friedrich, Markgraf von Baden-Durlach, der seine höhere Ausbildung 1743-1745 an der Akademie von Lausanne erhalten hatte und dem beide Ausgaben gewidmet sind (Johann Georg Wille nach einem Gemälde von Jean-François Guillibaud). Das Porträt des Widmungsträgers wurde im Oettingen-Wallerstein-Exemplar der Ausgabe von 1762 an dem eigentlich für das Frontispiz bestimmten Platz eingebunden; letzteres findet sich nun nach den einleitenden Texten unmittelbar vor dem Hauptteil des Buches mit Popes Dichtung.

Die erste Epistel, zu der die hier abgebildete Illustration gehört, soll dem Menschen zwei zentrale Einsichten vermitteln. Zum einen muss der Mensch erkennen, dass ihm innerhalb des göttlichen Schöpfungsplanes ein ganz bestimmter Platz zugewiesen ist, auf den seine Natur perfekt abgestimmt ist und dessen klar definierten Bereich er nicht verlassen soll. Glück erlangt der Mensch dann, wenn er genau auf dem Niveau seiner menschlichen Natur handelt und denkt („The bliss of Man … / Is not to act, or think, beyond mankind", Z. 180 f.), wenn er also weder versucht, sich in falschem Stolz über seine Natur hinaus in die Sphäre übermenschlicher Vollkommenheit zu erheben, noch seiner Neigung zum Animalischen nachgibt. („What would this Man? now upward will he soar, / And little less than Angel, would be more; / Now looking downward, just as griev'd appears / To want the strength of bulls, the fur of bears." Z. 165-168)

Zum anderen muss der Mensch begreifen, dass sowohl sein Platz im Universum als auch alles, was in diesem Universum um ihn herum geschieht, von göttlicher Hand geordnet ist, auch wenn ihm aufgrund seiner beschränkten Einsicht vieles von dieser Ordnung als bloßer Zufall, störender Missklang oder sogar Böses erscheint. („All chance, [is] direction which thou canst not see; / All discord, [is] harmony not understood, / All partial evil [is], universal good." Z. 282-284). Die die erste Epistel abschließende Quintessenz aus dieser Erkenntnis lautet, dass alles, was existiert, seine Richtigkeit hat: „One truth is clear; Whatever is, is Right." (Z. 286) Pope bekennt sich damit zu der Lehre von der ‚bestmöglichen aller Welten', die z. B. auch von dem Philosophen Gottfried Wilhelm Leibniz vertreten wurde[207] und die Voltaire in seinem heute wohl bekanntestem Werk, dem Roman *Candide ou l'optimisme* (1759), mit beißendem Spott attackierte.

Um die Gedankengänge Popes in dieser ersten Epistel und insbesondere die auf der Illustration zweisprachig zitierte Sentenz „Whatever is, is right" zu veranschaulichen, wurde keine komplizierte Allegorie gewählt, sondern das in Genesis 1 geschilderte göttliche Schöpfungswerk; genauer der Moment, in dem Gott, hier symbolisch wiedergegeben durch das Dreieck mit dem Auge, sein Werk zu Ende gebracht hat und das auf dem Schriftband des Engels zitierte Resüme zieht, das gedanklich Popes Sentenz sehr nahe kommt: „Gott sah alles an, was er gemacht hatte: Es war sehr gut." (Genesis 1,31) Zugunsten dieser inhaltlichen Schwerpunktsetzung, dass alles an der Schöpfung ‚sehr gut' ist, wird der Sündenfall des ersten Menschenpaares noch nicht einmal angedeutet; jener Akt, durch den Adam und Eva einen gottähnlichen Status erlangen wollen[208] und der damit paradigmatisch für jenen von Pope als Irrweg erachteten Stolz steht, der den Menschen über die ihm zugewiesene Sphäre hinaus himmelwärts treibt. („In reas'ning Pride, my friend, our error lies; / All quit their sphere, and rush into the Skies." Z. 119-120) Auf der Illustration atmet alles noch den Geist einer ungetrübten Idylle, in der die Vielfalt der Schöpfung vor allem durch Tiere unterschiedlichster

204 Zur Pope-Rezeption in Frankreich siehe Audra und France.

205 Audra Nr. 45, S. 31. Jung 2018, Kat.-Nr. 35, S. 106 f.

206 Audra Nr. 97, S. 65.

207 *Essais de theodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme, et l'origine du mal*, Amsterdam 1710.

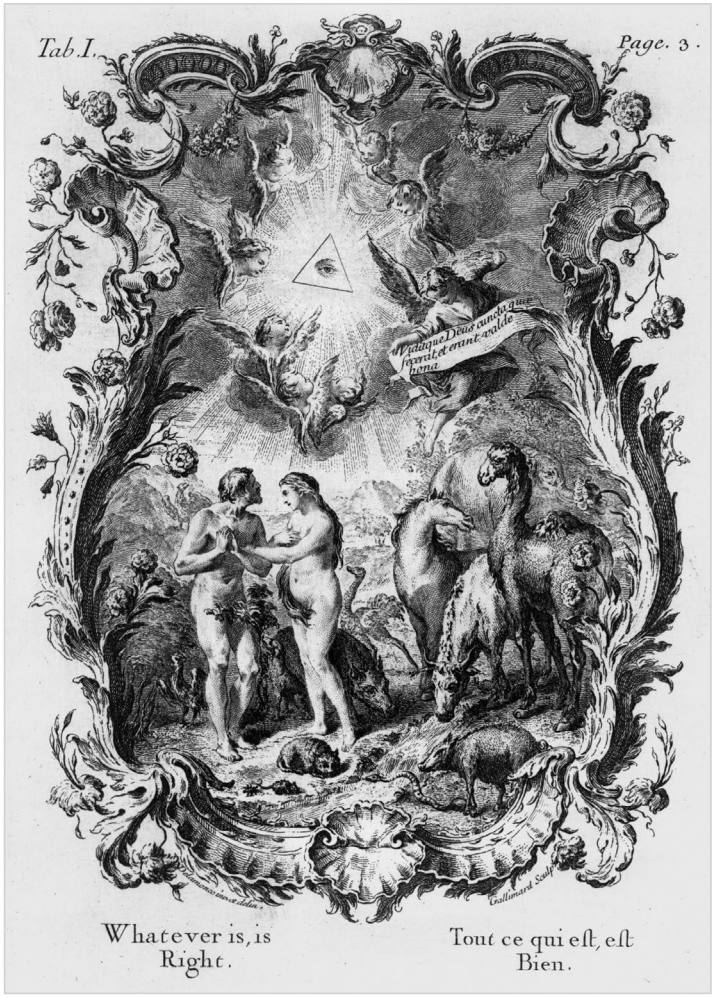
208 Genesis 3,5 (Einheitsübersetzung): „Sobald ihr davon esst, gehen euch die Augen auf; ihr werdet wie Gott und erkennt Gut und Böse."

Größe zum Ausdruck kommt, deren Spektrum von den Huftieren rechts außen bis zu Maus und Insekt (oder Spinnentier?) ganz im Vordergrund reicht. Weniger betont wird die Besiedlung unterschiedlicher Lebensräume durch Tiere, denn es dominieren klar Tiere, die sich auf dem Land fortbewegen. Die eher unauffälligen Vögel sind entweder flugunfähig (Strauß im Hintergrund) oder haben sich vorübergehend auf festem Untergrund niedergelassen (Hahn und Adler links von Adam); im Wasser lebende Tiere fehlen ganz.

Ein weiterer Bestandteil der Schöpfung, das Pflanzenreich, so könnte man geneigt sein zu argumentieren, ist in den die Darstellung umgebenden Rahmen gewissermaßen ausgelagert, da dessen Ornamente an mehreren Stellen in blattähnliche Bildungen übergehen und er mit zahlreichen blütentragenden Zweigen und Blütengehängen (oben) geschmückt ist; bei der verschatteten Zone links außen am Rahmen könnte man auf den ersten Blick sogar vermuten, es handle sich um ein im Paradiesgarten sprießendes baum- oder buschähnliches Gewächs. Freilich reichern auch die Rahmen auf den anderen ganzseitigen Illustrationen des Buches Ornamentales mit vegetabilen Elementen an, ohne dass sich dies durch den Inhalt der Darstellung begründen ließe; außerdem sind derartige Hybridbildungen gängige Praxis in der Druckgraphik des 18. Jahrhunderts, ganz unabhängig davon, mit welchen gegenständlichen oder figuralen Darstellungen sie verbunden werden. In der französischen Buchillustration des 18. Jahrhunderts allerdings begegnen großformatige, maßgeblich das Gesamterscheinungsbild prägende und auch aufgrund der lebhaft gekurvten Umrisse die Aufmerksamkeit auf sich lenkende Rahmen dieses Typs eher selten.

Die dominierenden Ornamente des hier abgebildeten Rahmens sind aus der Muschel abgeleitet. Wenn dabei, wie es im oberen Drittel des Rahmens und am unteren Rand der Fall ist, spangenartige Formen mit einer Riefelung und teilweise mit sich einrollenden Rändern versehen werden, so stehen diese Bildungen der Rocaille nahe, jenem unter Verarbeitung italienischer Anregungen im Frankreich der 1720er Jahre entwickelten und von dort in andere Länder exportierten Ornament, dessen Name auch in die vermutlich im späten 18. Jahrhundert geprägte, ursprünglich abschätzig gemeinte Bezeichnung Rokoko eingeflossen ist. Es ist dies ein Ornament, dessen Glanzzeit sich 1762, als Chapuis die Pope-Illustrationen der 1740er Jahre nochmals publizierte, bereits ihrem Ende zuneigte.[209]

Der Begriff Rocaille, abgeleitet aus *roc* ‚Felsen', bezog sich ursprünglich auf seltsam geformte Steine, die für die Dekoration von Grotten imitierenden Räumlichkeiten verwendet wurden. Wenn der Begriff dann später vor allem mit Muscheln assoziiert wurde, so könnte man dies damit erklären, dass auch Muscheln in solchen künstlichen Grotten Verwendung fanden oder dass bestimmte Muscheln, die aufgrund ihrer dekorativen Erscheinung bei Sammlern besonders beliebt waren, *rocher* ‚Fels' genannt wurden. Freilich fehlt dem hier abgebildeten, weitgehend symmetrisch angelegten Rahmen etwas, was die charakteristischsten Erfindungen des *style nouveau* oder *genre pittoresque* auszeichnet, wie der von der Rocaille dominierte Stil



Kat.-Nr. 27

damals genannt wurde: Es fehlt das Bizarre, Außergewöhnliche, Irreguläre, das der *Mercure de France* 1734 rühmend hervorhebt, als er eine Stichserie nach Juste-Aurèle Meissonnier ankündigt, einem der Pioniere des neuen Stils („des effets bizarres singuliers et pittoresques"; „[des] formes piquantes et extraordinaires"; „[des] formes ... dont souvent aucune partie ne répond à l'autre").[210]

209 Zur Rocaille siehe Laing und Irmscher 2005 bzw. 2009.

210 Zitiert nach Laing, S. 113 f.

Kat.-Nr. 28

Alexander Pope:
Œuvres complettes d'Alexandre Pope, traduites en françois. Nouvelle édition, revue, corrigée, augmentée du texte anglois mis à côté des meilleures pièces, & ornée de belles gravures
A Paris, chez la veuve Duchesne, 1779 (8 Bände)
02/III.9.8.426-1 ff.

Illustration zu Buch 2 von *The Dunciad* (Band 5, bei S. 87; 86 x 139 mm)
François-Robert Ingouf (I. le jeune, 1747 Paris - 1812 ebd.) nach einer Vorlage von Clément-Pierre Marillier (1740 Dijon - 1808 Beaulieu)
bez.: *C. P. Marillier inv.*; *1778*; *Ingouf iunior sculp. 1779*

Die ersten französischsprachigen Sammlungen von Werken Alexander Popes (vgl. Kat.-Nr. 27) erschienen mit dem Impressum der Verlegergemeinschaft von Hans Kasper Arkstée und seinem Halbbruder Hendrick Merkus (Amsterdam, Leipzig);[211] zunächst 1749 *Œuvres diverses* in zwei Bänden, in den folgenden Jahren dann weitere, umfangreichere Sammlungen bis hin zu den achtbändigen *Œuvres diverses* von 1767. Obwohl die hier vorliegende achtbändige Pariser Ausgabe von 1779 einleitend behauptet, dass diese sog. „éditions de Hollande" in mehrfacher Hinsicht mangelhaft seien und dass deshalb eine gründliche Revision der Texte erforderlich gewesen sei, stützt sich diese Neuausgabe doch im Wesentlichen auf die Ausgabe Arkstée et Merkus 1767.[212] Sie fügt allerdings die englischen Originaltexte wichtiger Werke Popes hinzu und reichert einige der Versdichtungen mit insgesamt siebzehn Kupferstichen nach Vorlagen von Clément-Pierre Marillier an.[213] Aufgrund dieser selektiven Illustration, die in Anbetracht der unterschiedlichen Eignung der Werke Popes für eine Bebilderung nicht verwundert, sind die Kupferstiche sehr ungleich über die acht Bände verteilt und beschränken sich auf die Bände 1-3 und 5.

Das in einer ersten Fassung 1728 erschienene und 1743 in seiner endgültigen Gestalt vorliegende komische Versepos *The Dunciad*, eine satirische Abrechnung mit der literarischen Welt und darüber hinaus mit dem intellektuellen Klima im damaligen England,[214] ist im Vergleich etwa mit den philosophischen Gedankengängen des *Essay on Man* (Kat.-Nr. 27) wesentlich stärker dem spezifischen kulturellen Kontext von Entstehungsort und -zeit verhaftet. Darauf weist in einem Vorwort auch der Verfasser der vorliegenden Prosaübersetzung hin: Pope mache in diesem Werk häufig von Anspielungen Gebrauch, die Engländern vielleicht verständlich seien, allen anderen aber rätselhaft bleiben müssten („qui sont autant d'énigmes pour la plupart des Etrangers", S. 3) und deshalb in entsprechenden Erläuterungen zu erklären waren. Die Übersetzung habe außerdem gelegentlich entschärfend eingreifen müssen, um die Franzosen mit ihrem hoch entwickelten Sinn für Anstand und Dekorum nicht zu schockieren. („Les François, délicats sur tout ce qui tient aux apparences, auroient sans doute été choqués des images peu riantes, que l'Épisode de Cloacine & quelques autres offrent à l'esprit." S. 4)

Der nach antiken Vorbildern (*Ilias*, engl. *Iliad*; *Aeneis*, engl. *Aeneid*) gebildete Titel *The Dunciad* basiert auf engl. *dunce*, das wiederum aus dem Namen des bedeutenden, in Oxford, Paris und Köln lehrenden scholastischen Philosophen und Theologen Johannes Duns Scotus (um 1266 - 1308) abgeleitet ist, genauer aus dem auf seinen schottischen Geburtsort Duns verweisenden Namensbestandteil. Als spätere Jahrhunderte mittelalterlichem Denken wenig Verständnis entgegenbrachten, setzte eine kontinuierliche Abwertung des zunächst einen Schüler des Duns oder einen Anhänger seiner Lehre bezeichnenden *dunce* ein und man bezeichnete damit haarspalterisch-kleinliche Sophisten, pedantisch-trockene Gelehrte und schließlich überhaupt Dummköpfe.

Bei Popes *dunces* handelt es sich in erster Linie um geistig beschränkte Literaten und talentlose Schreiberlinge. Als deren Oberhaupt verspottet er in der Erstfassung von 1728 noch den Literaturkritiker Lewis Theobald, der seine Shakespeare-Ausgabe kritisiert hatte, während er in der endgültigen Fassung von 1743 diese Rolle Colley Cibber zuweist, dem damaligen Poeta laureatus, mit dem ihn lange Jahre der Fehde verbanden. Nachdem die Göttin Stumpfsinn (*Dullness*) im ersten Buch der *Dunciad* Cibber daran gehindert hat, seine erfolglosen Werke in den Flammen eines Autodafés aufgehen zu lassen, und ihn zum König ihres Reiches gekrönt hat, folgen im zweiten Buch, zu dem der hier abgebildete Kupferstich gehört, öffentliche Wettkämpfe der *dunces* zu Ehren des neuen Königs; eine Anspielung auf die Wettkämpfe, die Aeneas in Buch 5 der *Aeneis* zu Ehren seines verstorbenen Vaters veranstaltet.

In diesem Rahmen spornt die Göttin, auf dem Kupferstich trotz antikisierender Gewandung eine derbe, pausbäckige, breitbeinig dastehende Erscheinung, ihre um sie gescharten Anhänger dazu an, möglichst lautstark die „Wunderkraft des Lärms" („the wond'rous pow'r of Noise", S. 84) zu demonstrieren; eine Kunst, mit der man sich ihr zufolge auch bei ermattender Phantasie und aussetzendem Verstand Aufmerksamkeit sichern kann. („Such happy arts attention can command, / When fancy flags, and sense is at a strand." S. 86) Als Belohnungen, die sie auch auf dem Kupferstich vorweist, verspricht sie drei Pfeifen für den, der es an Geschrei mit einer Affenhorde aufnehmen kann, und eine Trommel für den, der mit seinem rauen Bass das schrille I-ah eines Esels übertönen kann. („Three Cat-calls be the bribe / Of him, whose chatt'ring shames the Monkey tribe: / And his this Drum, whose hoarse heroic base / Drowns the loud clarion of the braying Ass." S. 86) Von dem nun aufbrandenden Lärm

211 Mellot/Queval, S. 31 f.; zu Arkstée und Merkus als fingierte Verleger siehe auch Bibliothèque nationale de France, Notices d'autorité, n° FRBNF15511576.

212 Audra, Nr. 143, S. 87 f.

213 Band 1 enthält außerdem als Frontispiz ein von Pierre-Adrien Le Beau nach einem Gemälde von Godfrey Kneller gestochenes Porträt Popes, für dessen ornamentalen Rahmen Marillier die Vorlage anfertigte.

214 Zu Popes *Dunciad* siehe „Introduction" in Pope 1999.

tausender Zungen ist die Göttin so beeindruckt, dass sie befindet, jeder habe eigentlich eine Belohnung verdient; dann fordert sie zum Abschluss des Wettbewerbs ihr Gefolge dazu auf, in einer letzten Anstrengung mit Eselsgeschrei „das Himmelsgewölbe zu zerreißen." („Sound forth my Brayers, and the welkin rend." S. 86) Auch bei dieser Gelegenheit wird sie nicht enttäuscht: Ihre Anhänger stimmen nun einen Klagegesang an, der an Eselmütter mit prall gefüllten Eutern erinnert, denen man ihre Füllen weggenommen hat. („As when the long-ear'd, milky mothers wait / … For their defrauded, absent foals they make / A moan so loud, that all the guild awake." S.86)

Trotz seiner offensichtlichen künstlerischen und handwerklichen Qualitäten kann man den Kupferstich nicht als in jeder Hinsicht kongeniale Umsetzung der oben wiedergegebenen Textpassage werten. Zwar zeigt Marillier links im Vordergrund eine äußerst amüsante, Assoziationen an William Hogarth weckende Gruppe von Schreiern, deren durch weit aufgerissene Münder deformierte Physiognomien umso drastischer wirken, als die karikaturistische Verzerrung mit einem realistischen Darstellungsmodus verbunden ist, doch vermittelt der Kupferstich nicht, wie es der Text eigentlich fordern würde, den Eindruck einer lärmenden Menge von etwa Tausend Personen: Denn weder die im Mittelgrund erkennbaren Personen noch die rechts im Vordergrund als strukturelles Pendant zu den Schreiern platzierten Männer beteiligen sich an dem geräuschvollen Wettbewerb.

Freilich diversifizieren letztere, und dies wieder auf durchaus unterhaltsame Weise, das Spektrum der auf dem Strich vertretenen Verhaltensweisen, auch wenn sich deren Präsenz nicht an einzelnen Textpassagen festmachen lässt: Ganz rechts außen reckt sich ein auf Zehenspitzen stehender Mann geradezu ekstatisch empor, offenbar weniger an den zur Belohnung ausgesetzten Pfeifen interessiert als vielmehr von dem Wunsch beseelt, die von ihm hoch verehrte Göttin Stumpfsinn zu berühren; neben ihm spendet ein Mann der zweifelhaften Gesangsdarbietung seinen Beifall. Bei den beiden Personen zu ihren Füßen schließlich fragt man sich, ob sie tatsächlich dem Kreis der *dunces* zuzurechnen sind, da ihr künstlerisches Urteil noch einigermaßen intakt erscheint: Der Kniende presst verzweifelt die Fäuste an seine Ohren; der Liegende hinter ihm scheint bereits niedergestreckt von dem auf ihn eindringenden Getöse.



Kat.-Nr. 28

Kat.-Nr. 29

Salomon Gessner:
Mort d'Abel, poëme de Gessner, traduit par Hubert.
Édition ornée d'estampes imprimées en couleur, d'après les dessins de M. Monsiau
Paris, chez Defer de Maisonneuve, 1793
02/III.8.2.14

Illustration zu Gesang 4 (bei S. 91; 144 x 215 mm)
Nicolas Colibert (um 1750 Paris - nach 1811 London) nach einer Vorlage von Nicolas-André Monsiau (1754 Paris - 1837 ebd.)
bez.: *Colibert*

Salomon Gessner (1730 Zürich - 1788 ebd.) hatte im väterlichen Verlag bereits mehrere literarische Arbeiten veröffentlicht, u. a. 1756 die besonders erfolgreichen, in einer arkadischen Schäferwelt angesiedelten *Idyllen*, als 1758 dort auch seine erste umfangreichere Dichtung veröffentlicht wurde: *Der Tod Abels*, ein aus fünf Gesängen bestehendes Kurzepos in dichterischer Prosa. Bei der Wahl des biblischen Themas (Genesis 4) hatte sich Gessner vermutlich von der Milton-Übersetzung und den alttestamentarische Stoffe behandelnden Dichtungen seines Landsmannes Johann Jakob Bodmer sowie von Friedrich Gottlieb Klopstocks Trauerspiel *Der Tod Adams* (1757) anregen lassen. Den Buchschmuck der Erstausgabe (Frontispiz und Vignetten) hatte Gessner selbst radiert.

Als bereits zwei Jahre später der aus Niederbayern stammende, in Paris als Sprachlehrer und Journalist tätige Michael Huber und sein Schüler Anne-Robert-Jacques Turgot, später u. a. Minister unter Ludwig XVI., ihre Übersetzung *Mort d'Abel* vorlegten, war dies der eigentliche Auftakt für die überaus positive Rezeption Gessners in Frankreich, in deren Zuge weitere Übersetzungen folgten und so prominente Figuren wie Diderot und Rousseau ihre Bewunderung äußerten. Letzterer etwa rühmte in einem Brief Gessners „rührende antike Simplizität, die zu Herzen geht" („une touchante et antique simplicité qui va au coeur").[215]

Dass Gessners Neigung zur Idylle auch bei so ernsten Stoffen wie dem ersten Brudermord zum Tragen kommt, wird 1760 im Vorwort des Übersetzers zu *Mort d'Abel* nachdrücklich hervorgehoben: Die besonders gut gelungenen Passagen seien auch in diesem Werk die „heiteren Bilder einer in ihrer Schönheit dargebotenen Natur" („les endroits où il excelle, sont ces images riantes de la nature présentée dans son beau", S. XIX). Darüber hinaus setzt Gessner mehrere weitere Strategien ein, um die kompromisslose Härte der biblischen Erzählung abzumildern, sei es, dass die Eltern des getöteten Abel darauf vertrauen, dass „die heilende Zeit und die siegende Vernunft … unsern Schmerz lindern [werden]" (S. 195),[216] sei es, dass sich der Brudermörder im Laufe der Dichtung zum Inbegriff des empfindsamen Menschen wandelt, worauf noch einzugehen sein wird.[217]

Der hier abgebildete Kupferstich zu Gesang 4 freilich zeigt den tragischen Kulminationspunkt des Geschehens. Er gehört zu den insgesamt sechs auf Vorlagen von Nicolas-André Monsiau basierenden Stichen (Frontispiz und jeweils ein Stich für die fünf Gesänge), die einer Neuausgabe der Huber'schen Übersetzung aus dem Jahr 1793 beigegeben sind; aus einem Jahr also, in dem die *Terreur*-Phase der Französischen Revolution einsetzte. Gessners Empfindsamkeit, so vermutet Portalis, bot in diesen Tagen willkommene Gelegenheit, „sich von den düsteren Tragödien zu erholen, die sich in der Öffentlichkeit zutrugen" („pour reposer des sombres tragédies de la rue", S. 416). Auf den ersten Blick scheint auf dem Kupferstich der Moment unmittelbar nach dem Brudermord wiedergegeben, doch erweist sich die Darstellung dann als inhaltlich wesentlich komplexer, indem sie in einem gemeinsamen Bildraum zwei zeitlich erst mit einem gewissen Abstand aufeinander folgende Geschehnisse ansiedelt.

Im Hintergrund zu sehen ist zunächst, wie der Herr das von Kain dargebrachte Opfer aus Feldfrüchten ablehnt, während er das Tieropfer Abels mit Wohlgefallen aufgenommen hatte; ein Vorgang, den Gessner bereits in Gesang 3 schilderte:

> Kain legte von den Früchten des Feldes auf seinen Altar, entzündete sein Opfer … Da rauscheten ängstlich die Gebüsche, und ein Wind heulte daher, verwehete das Opfer [des Kain] und umhüllete den Elenden mit Flammen und Rauch. Er bebte vom Altar zurük und izt kam eine schreckliche Stimme aus dem schauervollen Dunkel der Nacht, sie sprach: … Was hassest du deinen Bruder … Kain bebte schauernd vom Altar weg, und gieng durch die Nacht zurük, der tobende Wind jagt' ihm den stinkenden Opfer-Rauch nach. (S. 127 f.)

Während in der Bibel Kain im unmittelbaren Anschluss seinen arglosen Bruder auffordert, mit ihm aufs Feld zu gehen, und ihn dort tötet (Genesis 4,8), erlebt Kain bei Gessner zunächst an dem auf die Zurückweisung des Opfers folgenden Tage eine ihm von dem Dämon Anamelech eingegebene Traumvision, in der die Nachfahren des Kain hart arbeiten müssen und von den Nachfahren Abels ausgebeutet werden, die ihrerseits ein sorgloses Leben genießen. Erst als Kain beim Erwachen den Bruder vor sich sieht, tötet er diesen, überwältigt von einem durch den Traum hervorgerufenen Wutausbruch: „[Er] hub wütend den Arm, und schwang die Keule durch die heulende Luft, auf Abels Haupt; der Unschuldige sank vor ihm hin, mit zerschmettertem Schedel." (S. 144) Er handelt bei Gessner also spontan in einem psychologisch sorgfältig motivierten Affekt, so dass er nicht, wie in der Bibel, als jemand erscheint, der

---

215 September 1761 an Leonard Usteri, zitiert nach Berchtold, S. 124. Zur Gessner-Rezeption in Frankreich insgesamt siehe ebenfalls Berchtold.

216 Alle Zitate aus *Der Tod Abels* nach der Ausgabe Zürich 1758. Auf die Wiedergabe der Zitate in der französischen Übersetzung wird im Folgenden verzichtet.

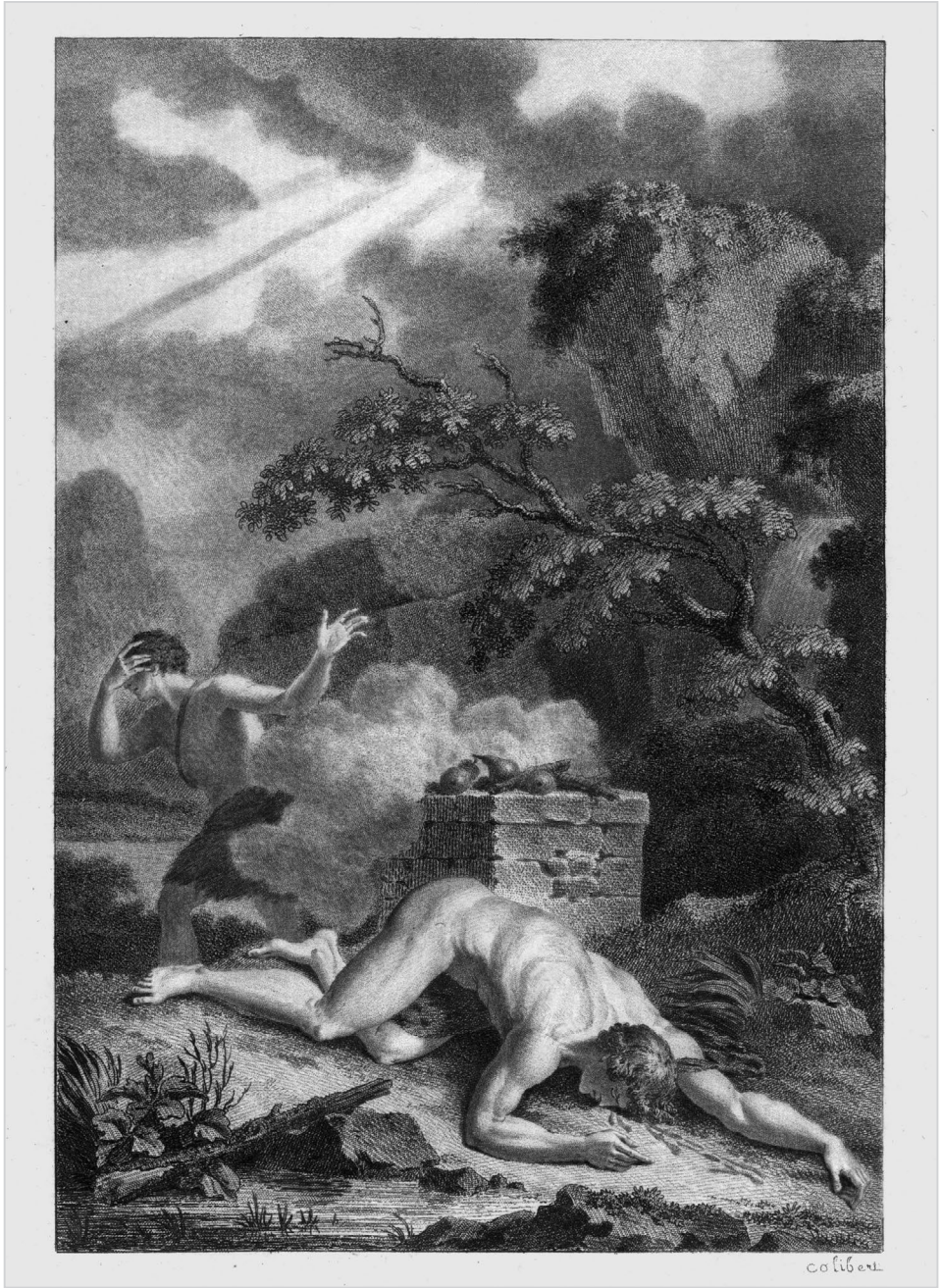
217 Siehe hierzu Weidner.

aus primitiver Rachsucht heraus seinen Bruder verschlagen in eine Falle lockt. Dementsprechend kann Gessner für seinen Kain auch Anteilnahme der Leserschaft einfordern: Gessner, so in der Ausgabe von 1760 das Vorwort zur Übersetzung, „musste Kain weniger bösartig als in der Bibel erscheinen lassen, damit sich das Mitleid zu seinen Gunsten regen konnte." („[Gessner] avoit besoin que Cain parût moins méchant qu'il n'est dans la Bible, pour intéresser la pitié en sa faveur." S. XXVIII)

Das Opfer von Kains mörderischem Affekt dominiert den Vordergrund des Kupferstichs, wobei Monsiau allerdings darauf verzichtet, den idealisierten Körper des Abel in einer dem Text entsprechenden Weise zu deformieren und einen durch den Keulenschlag „zerschmetterten Schedel" zu zeigen; die tödliche Wunde wird lediglich in ästhetisch verträglicher Weise durch das austretende Blut angedeutet (vgl. die ähnliche Ästhetisierung eines Mordopfers in Kat.-Nr. 2.1). Während die Figur Kains im Mittelgrund des Bildes, wie bereits erläutert, in Zusammenhang mit dem Altar primär auf die Opferzurückweisung in Gesang 3 bezogen werden muss, wird man doch kaum umhin können, in dieser sich entsetzt abwendenden Figur zugleich, ihr gewissermaßen eine Doppelrolle zuweisend, den von der Mordstätte fliehenden Kain zu sehen. („‚Ich will fliehen! Eilet, wankende Knie!' So brüllt er, und floh in's nahe Gebüsche." S. 145) Ebenso möchte man den dramatisch bewölkten Himmel und das aus ihm hervorbrechende Licht mit der Mordszene in Verbindung bringen: „[Die Seufzer des Sterbenden] forderten von der ewigen Gerechtigkeit Rache, es donnerte aus dem Allerheiligsten … und der Donner wiederhallte dreymal durch die hohen Gewölbe des Himmels." (S. 147)

Verbunden ist die Flucht des Kain bei Gessner mit einer heftigen, im Bibeltext nicht vorgegebenen Gefühlsaufwallung der Reue („Verfluchter Schlag!, rief er, Bruder! --- erwache … Ich Elender!", S. 145), in deren Verlauf Kain auch „die blutbespritzte Keule" weit von sich wirft, weswegen sie auf dem Kupferstich links im Vordergrund auf dem Erdboden liegt. Hierin setzt sich das Bestreben des Textes fort, den Brudermörder in einem günstigeren, menschlicheren Licht zu zeigen, als dies die Bibel tut; eine Tendenz, die ihren Höhepunkt im versöhnlichen, den Bibeltext wiederum konterkarierenden Ende der Dichtung findet: Hier sinkt der die Empfindsamkeit seiner Mitmenschen bisher verachtende Kain tränenüberströmt „in den Staub vor seines Weibes Füsse" (S. 221); beide wollen weinen und beten, „bis endlich ein tröstender Stral von dem versöhnten Richter die hoffende Seele erhellet" (S. 224). Von dieser Hoffnung beseelt, ziehen sie schließlich in die Fremde: „Sie gingen izt beym Mondschein, oft zurükweinend, von den Hütten weg." (S. 226)

Seine Kolorierung[218] verdankt der Kupferstich einem Verfahren, bei dem auf die Kupferplatte vor dem Abdruck mehrere Farben aufgetragen wurden und das nach dem metaphorischen Begriff *poupée* ‚Puppe' für den für den Farbauftrag verwendeten Tuchballen *à la poupée* genannt wurde. Häufig wurden ergänzend einzelne Partien auf den Abzügen handkoloriert; auf dem abgebildeten Kupferstich etwa die gelblichen Blätter des von rechts ins Bild ragenden Baums:



Kat.-Nr. 29

218 Farbabbildung des Kupferstichs auf der Rückseite des Einbands. Weitere Farbabbildung bei Jung 2018, Kat.-Nr. 23, S. 84 f.

Deren Farbe ist bei näherem Hinsehen flächig aufgetragen und wurde damit nicht von den Vertiefungen der Druckplatte auf das Papier übertragen; außerdem überlagert diese Farbe teilweise den Druck. Nicht zu verwechseln ist das Drucken *à la poupée* mit dem Verfahren, mehrere verschieden eingefärbte Platten übereinanderzudrucken, wie es z. B. Jacques Christoph Le Blond im frühen 18. Jahrhundert mit Schabkunstplatten praktizierte. Quantitativ spielte keines der beiden Verfahren im Rahmen der Buchillustration eine nennenswerte Rolle. (Zum Thema farbige Druckgraphik siehe auch S. 18 f.)

Als ältestes bislang bekanntes Beispiel für einen Druck *à la poupée* gilt der vermutlich in das zweite Viertel des 16. Jahrhunderts zu datierende zweifarbige Abzug eines Stiches von Agostino Veneziano (Madonna mit Dominikanerheiligen). Eine größere Produktion setzte im späten 17. Jahrhundert zunächst in den Niederlanden ein, wo z. B. Johannes Teyler in den Jahren 1688-1698 ca. 300 solcher Drucke anfertigte; im Augsburg des 18. Jahrhunderts war Gottfried Bernhard Göz der namhafteste Kupferstecher, der (ab den 1740er Jahren) in dieser Technik arbeitete.

André Defer de Maisonneuve, der Verleger von *Mort d'Abel*, bzw. seine Witwe veröffentlichten in den 1790er Jahren mehrere Bücher mit Illustrationen *à la poupée*, meist nach Vorlagen von Monsiau. Außer *Mort d'Abel* wären die folgenden Drucke zu nennen, von denen, wie den Katalogen des 19. Jahrhunderts zu entnehmen ist, früher drei auch in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek vorhanden waren: La Fontaines *Les amours de Psyché et de Cupidon* (1791, Vorlagen von Jean-Frédéric Schall),[219] die englisch-französische Milton-Ausgabe *Le paradis perdu* (1792, Vorlagen von Schall)[220], Jean-Pierre Claris de Florians Cervantes-Bearbeitung *Galatée* (1793, Vorlagen von Monsiau) und Jean-Joseph Vadés *Œuvres poissardes* (1796, Vorlagen von Monsiau).[221] Dass sich der zunächst schwerpunktmäßig als Historienmaler tätige Monsiau in den 1790er Jahren verstärkt der Buchillustration zuwandte, dürfte mit den beschränkten Absatzmöglichkeiten für großformatige Historienbilder in diesen Revolutionsjahren zu tun haben. Für den Verlag Defer de Maisonneuve fertigte er außer den Vorlagen für die Farbstiche in den genannten Werken auch Zeichnungen für auf Farbe verzichtende Stiche in den *Œuvres* von Jean-Jacques Rousseau (1793-1800).

Neben dem farbigen *Mort d'Abel* sind in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek zwei weitere bibliophile französische Gessner-Ausgaben vorhanden: eine dreibändige Sammlung *Œuvres complettes* im Taschenformat ohne Impressumsangaben, deren Kupferstiche nach Vorlagen von Marillier teilweise 1778 und 1779 datiert sind (02/III.8.8.45), sowie zwei der drei zwischen 1786 und 1793 erschienenen Bände der *Œuvres* (Paris: Le Barbier, Herissant, Barrois; 02/III.8.4.67). Letztere sind reich ausgestattet mit Kupferstichtafeln und Vignetten nach Vorlagen von Jean-Jacques-François Le Barbier l'aîné, der Gessner in den 1770er Jahren anlässlich eines längeren Schweizaufenthaltes persönlich kennen gelernt hatte und der ihm seither freundschaftlich verbunden war.

219 Ehemals Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek, III.11.2.11; vermutlich identisch mit Kat.-Nr. 395, S. 59, im Katalog der Karl & Faber-Auktion XIII (24.-26. November 1936).

220 Ehemals Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek III.9.2.7; vermutlich identisch mit Kat.-Nr. 286, S. 61, im Katalog der Karl & Faber-Auktion IX (11. Mai 1934). Jung 2018, Kat.-Nr. 33, S. 102 f.

221 Ehemals Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek, III.11.2.10; im systematischen Bandkatalog dazu die Anmerkung „Prachtausgabe mit Tafeln in Farbendruck"; vermutlich identisch mit Kat.-Nr. 410, S. 60, im Katalog der Karl & Faber-Auktion XIII (24.-26. November 1936). *La France* 2018, Kat.-Nr. 29, S. 142 ff.

Kat.-Nr. 30

Pietro Metastasio:
Opere
In Parigi, presso la vedova Hérissant, 1780-1782 [1783?] (12 Bände)
02/III.10.4.97

Illustration zu *Alcide al bivio* (Band 8, 1781, bei S. 209; 95 x 155 mm)
Jean Massard (M. le père; 1740 Bellême - 1822 Paris) nach einer Vorlage von
Jean-Michel Moreau (M. le jeune; 1741 Paris - 1814 ebd.)
bez.: *J. M. Moreau le jeune inv.*; *Massard sculp.*

Die dramatischen Dichtungen des seit 1730 als Poeta laureatus am kaiserlichen Hof in Wien lebenden Pietro Metastasio (1698 Rom - 1782 Wien) wurden im 18. Jahrhundert zwar auch als Sprechstücke aufgeführt; überragende kulturhistorische Bedeutung erlangten sie jedoch dadurch, dass sie bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein zahllose Male als Libretti genutzt wurden. Insbesondere mit der Gattung der Opera seria ist Metastasios Name aufs engste verknüpft.

Obwohl bereits mehrere Ausgaben seiner gesammelten Werke erschienen waren, setzte bei Metastasio in den 1770er Jahren zusehends Unbehagen darüber ein, dass er sich bislang nicht selbst um eine definitive Werkausgabe gekümmert hatte; den ihm diesbezüglich von Verlegern unterbreiteten Vorschlägen begegnete er allerdings mit Misstrauen. Empfänglich für ein solches Projekt zeigte er sich erst, als 1776 der u. a. als Dichter, Zeitschriftenherausgeber, Übersetzer und Bibliothekar tätige Giuseppe Pezzana (1735 Parma - 1802 ebd.) bei ihm vorstellig wurde.[222] Pezzana stammte aus dem von einer Seitenlinie der Bourbonen regierten Herzogtum Parma und war 1772 nach dem Sturz des Ministers Léon Guillaume du Tillot diesem seinem Gönner nach Paris gefolgt, wo er u. a. die Königin Marie Antoinette, die Tochter der Kaiserin Maria Theresia, im Italienischen unterrichtete; ein Amt, durch das der kaiserliche Hofdichter für den „mutigen Herausgeber" („corragioso editore"),[223] wie er ihn nannte, sicher eingenommen wurde. An die Königin wird sich später auch die versifizierte Widmung Pezzanas in Band 1 der Metastasio-Ausgabe richten.

Bereits im März 1777 sprach Metastasio von der Entstehung einer neuen Werkausgabe, die Korrekturen und bislang unveröffentlichte Texte berücksichtigende philologische Sorgfalt mit bester handwerklicher und künstlerischer Qualität im Hinblick auf Papier, Typographie und Illustration vereinen würde („[edizione] sommamente ornata e magnifica").[224] Der Subskriptionsaufruf erging dann freilich erst Mitte 1778; und im Mai 1780 vermeldete der *Mercure de France* schließlich, dass die ersten drei Bände der von Pezzana herausgegebenen Metastasio-Ausgabe soeben sowohl in Oktav- als auch in Quartformat erschienen seien. Im Quartformat, wie es auch in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek vorliegt,[225] handele es sich, so der *Mercure* weiter, um „eines der schönsten Bücher, das je aus einer Druckerpresse hervorgegangen sei" („un des plus beaux livres qui soient jamais sortis de la presse").[226] Im März 1781, so das *Journal politique de Bruxelles*, durfte Pezzana die Bände 4-6 seiner ehemaligen Schülerin Königin Marie Antoinette präsentieren,[227] im September desselben Jahres die Bände 7-9.[228]

Allerdings hatte sich Metastasio schon im September 1779, noch ehe die ersten Bände vorlagen, gegenüber dem berühmten Kastraten Farinelli über das langsame Fortschreiten des Unternehmens beklagt. Sein wachsender Unmut über das seiner Meinung nach zögerliche Erscheinen der Folgebände führte dazu, dass die Zusammenarbeit mit dem Herausgeber Pezzana zusehends an Intensität verlor; schließlich starb Metastasio im April 1782, ohne den Abschluss des Projekts erlebt zu haben. Zwar nennt das Impressum für die drei letzten Bände 9-12 durchweg das Jahr 1782, doch tragen sieben der acht Kupferstiche in diesen Bänden die Datierung 1783. Insgesamt ist die Werkausgabe nicht chronologisch angelegt; vielmehr kombiniert jeder Band Dramen (in der Regel drei) mit kleineren dramatischen und lyrischen Dichtungen.

Pezzana hatte mit seiner Metastasio-Ausgabe eine editionsgeschichtliche Meisterleistung vollbracht („monumento dell'editoria settecentesca"),[229] doch bedeutete sie aufgrund seines Strebens nach Perfektion, seiner hohen Qualitätsansprüche und seines unzureichenden Geschäftssinnes, nicht zuletzt auch aufgrund der sofort nach dem Erscheinen einsetzenden und dem Absatz abträglichen Nachdrucke, zugleich seinen finanziellen Ruin und hatte wohl wesentlichen Anteil an den psychischen und mentalen Problemen, mit denen er im weiteren Verlauf seines Lebens zu kämpfen hatte. Nach einem Selbstmordversuch kehrte Pezzana noch 1783 nach Parma zurück, wo er sich trotz langer depressiver Phasen noch verschiedenen literarischen Aktivitäten widmete, ehe er 1802 weitgehend vergessen starb.

---

222 Die Angaben zur folgenden Editionsgeschichte im Wesentlichen nach Spaggiari.

223 Zitiert nach Spaggiari, S. 180.

224 Zitiert nach Spaggiari, S. 180.

225 Die Quartausgabe war nach Spaggiari (S. 184) nur für Subskribenten erhältlich. In der Subskribentenliste am Ende von Band 12 („Catalogo de' Signori associati") findet sich der Name Oettingen-Wallerstein nicht, allerdings der des Mannheimer Buchhändlers Fontaine (S. 428), der den Fürsten nachweislich belieferte. Siehe S. 10, Anm. 19.

226 *Mercure de France*, Mai 1780, S. 122 ff., Zitat S. 124

227 *Journal politique de Bruxelles*, März 1781, S. 124 f. Während der *Mercure* im Mai 1780 als Impressum der Bände 1-3 „chez la veuve Hérissant" nennt (S. 122 ff.), wie es sich auch in allen zwölf Bänden des Exemplares der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek findet, gibt der *Mercure* im Februar 1781 (S. 190 f.) für die Bände 4-6 ein Verlegerkonsortium an („chez Molini … Durand neveu … Esprit"), nennt aber Hérissant im Zusammenhang mit dem Druck („cette magnifique Édition … qui fait tant d'honneur aux Presses de Madame Hérissant"). Der Subskriptionsaufruf von 1778 nennt als Verlag Hérissant und als Drucker Gian Claudio Molini (Spaggiari, S. 180).

228 *Journal politique de Bruxelles*, Oktober 1781, S. 27 f.

229 Spaggiari, S. 185.

An den insgesamt 38 Kupferstichen der Ausgabe (ein Frontispiz mit dem Porträt Metastasios zu Beginn von Band 1 sowie 37 Kupferstiche, die den wichtigeren Werken des Dichters vorangestellt sind) waren namhafte Künstler beteiligt, als Vorlagenzeichner u. a. Cochin, Cipriani, Martini und, wie im Fall des hier abgebildeten Kupferstiches, Moreau.[230] Der abgebildete Stich gehört zu der in Band 8 enthaltenen und als *festa teatrale* bezeichneten Dichtung *Alcide al bivio* (*Herkules am Scheideweg*), die für die Festlichkeiten der Hochzeit des habsburgischen Erzherzogs Joseph (des späteren Kaisers Joseph II.) mit Isabella von Bourbon-Parma verfasst und bei dieser Gelegenheit am 7. Oktober 1760 in einer Vertonung des Dresdener Oberkapellmeisters Johann Adolph Hasse aufgeführt wurde. Entsprechend dieser ursprünglichen Zweckbestimmung thematisiert die Dichtung, so eine Vorbemerkung, die Beweise einer edlen Wesensart, die Joseph bereits in jugendlichem Alter gegeben hat („festa teatrale, tutta allusiva ai sicuri segni d'indole generosa dati fin dalla prima sua adolescenza dal gran Principe per cui è scritta", S. [207]).

Der Stoff, anhand dessen dies demonstriert wird, ist den *Memorabilien* des Xenophon entnommen (Buch 2, Kapitel 1,21-34) und erfuhr von der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in den Künsten, insbesondere auch in der Malerei, zahllose Bearbeitungen. Der Erzählung Xenophons zufolge hat sich der Jüngling Herkules in die Einsamkeit zurückgezogen, um über seinen zukünftigen Lebensweg nachzudenken, als zwei Frauen auf ihn zutreten und um ihn werben: Die eine, je nach Blickwinkel die Glückseligkeit oder die Lasterhaftigkeit personifizierend und bei Metastasio als Edonide auftretend (altgriech. *hēdonḗ* ‚Vergnügen, Lust, Genuss') verspricht ihm ein von Sorglosigkeit, Genuss und Sinnenfreude geprägtes Leben fern von Krieg und Zwistigkeiten; die andere Frau, die Tugend verkörpernd und bei Metastasio Aretea genannt (altgriech. *aretḗ* ‚Tugend, Tüchtigkeit'),[231] verheißt ihm Ruhm und Bewunderung der Nachwelt, falls er Mühen und Anstrengungen nicht scheue, um edle Taten zu vollbringen.

Der Kupferstich illustriert den sich in Szene 5 ereignenden entscheidenden Moment des Psychodramas: Eben war Herkules noch im Gespräch mit der ihre körperlichen Reize zur Schau stellenden Edonide (links im Bild), da nähert sich ihm, so eine Regieanweisung (S. 225), „majestätisch" die züchtig gewandete Tugend in Gestalt der Aretea und bewirkt, dass sich Herkules auch durch die ihn am Arm fassende Hand der Edonide und die schlingenförmig nach ihm ausgreifende Draperie ihrer spärlichen Gewandung nicht davon abhalten lässt, sich von ihr abzuwenden, wobei die Stellung des rechten Beines noch die eben vollführte Körperdrehung andeutet. Herkules betrachtet dann, so die Regieanweisung weiter, Aretea zunächst voller Staunen und bricht schließlich freudig erregt in Worte aus, denen auch die Textbeigabe des Kupferstichs entnommen ist:

> Ach, Edonide, was sehe ich! Ich bin ganz außer mir. Meine Mutter ... Ich erkenne in diesem Antlitz ihre mir wohlbekannte Erhabenheit. Allein indem ich sie sehe, fühle ich schon die gewohnte Begierde nach Ehre, die dieses heitre Auge mit seinen Blicken in meinem Busen zu erregen pflegt.
>
> Edonide, ah che miro! / Son fuor di me. La madre mia … ravviso in quell volto / La nota maestà. Solo in mirarla / Già gli usati d'onore impeti io sento, / Che quell ciglio sereno / Suol con gli sguardi suoi destarmi in seno. (S. 225)

Um dieses Erkennen des mütterlichen Antlitzes möglichst einprägsam zu veranschaulichen, lässt Moreau seinen Herkules die Hand in Richtung dieses Antlitzes ausstrecken; durch die Geste der geöffneten Hand entsteht dabei fast der Eindruck, als wolle er das Antlitz berühren und abtasten, um sich der Identität seines Gegenübers zu vergewissern. Unterarm und Hand des Herkules überbrücken außerdem den Zwischenraum zwischen ihm und Aretea und machen zusammen mit seiner entschiedenen Körperwendung nach rechts unmissverständlich klar, dass er sich von Edonide, mit der er zumindest in der Bildfläche noch eng verbunden ist, vollständig lösen wird.

Der Kupferstich verdeutlicht durch porträthafte Züge der beiden Hauptfiguren sowohl den Umstand, dass Herkules mit Joseph gleichzusetzen ist, als auch die in der antiken Quelle nicht vorgegebene Identifikation der Tugendpersonifikation mit der Mutter des Protagonisten, wodurch Metastasio der Kaiserin Maria Theresia huldigt und den edlen Charakter Josephs zu einem Resultat mütterlichen Wirkens erklärt. Auf die Porträthaftigkeit weist explizit eine zu Beginn des Dramas unter der Inhaltsangabe abgedruckte Erläuterung des Kupferstichs hin, die Maria Theresia daneben dadurch Reverenz erweist, dass sie an den von ganz Europa betrauerten Tod der Kaiserin im Jahr 1780, also kurz vor Erscheinen von Band 8 der Werkausgabe, erinnert. („Per ... esprimer ... più al vivo le ideali sembianze della Virtù … si è tentato d'imitar fedelmente due bellissimi ritratti; quello cioè della Gran Principessa di cui l'Europa piange tuttavia la perdita dolorosa; e quello dell Augusto Figlio, erede del Trono." S. 209)

Während die Porträts durch Metastasios Text unmittelbar motiviert sind, erlaubt sich der Kupferstich an anderer Stelle größere Freiheit bei der Interpretation dieses Textes. Dass etwa Aretea in der erhobenen rechten Hand einen sich vor der dunklen Hintergrundfolie der Bäume markant abhebenden Lorbeerkranz hält, Symbol des am Ende des tugendhaften Lebensweges als Lohn winkenden Ruhms, wird zwar in der Erläuterung des Kupferstiches erklärt („gli mostra nella Civica corona il premio che lo aspetta al termine della difficil carriera", S. 209), ist aber im Drama selbst nicht vorgegeben, auch nicht in einer Regieanweisung. Auch die die Personifikationen begleitenden Putten haben keine direkte Entsprechung im Text, sondern bringen ergänzend durch bildliche Darstellung zum Ausdruck, welche Art von Leben die Personifikationen anzubieten haben. Auf den Pfad, auf den Edonide Herkules lenken will, streuen Putten verführerische Rosen (links außen); die um Aretea gescharten Putten

230 Zu Moreaus Beitrag siehe Mahérault, S. 203-205.

231 Siehe auch *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Band II,1 (1895), Sp. 678: „Ἀρετή, Personification der Mannestugend, litterarisch zuerst in dem anmutigen, von Prodikos in seiner Schrift Ὧραι vorgetragenen allegorischen Märchen von Herakles am Scheidewege bezeugt."

hingegen tragen Waffen herbei, um damit anzudeuten, dass der Weg der Tugend mit Mühsal und Kampf verbunden sein wird: einen Bogen (bei dem der Träger die Spannkraft der Sehne prüft), einen Köcher mit Pfeilen, ein Schwert (das Herkules mit besonderem Nachdruck entgegengehalten wird) sowie eine Keule (ein traditionelles Attribut des Herkules). Neben der Porträthaftigkeit zweier Hauptfiguren sind die Putten der deutlichste Hinweis darauf, dass die Illustration nicht versucht, eine Bühnenaufführung des Stückes abzubilden und sich damit auch nicht auf das beschränken muss, was im Rahmen einer Aufführung realisierbar wäre.

Während Herkules und die beiden Personifikationen für sich genommen eine übersichtliche Figurenkonstellation ergeben und Herkules und Aretea ein besonders klar strukturiertes, in dem von Aretea gehaltenen Kranz gipfelndes Dreieck bilden, bewirken die Putten etwas, was man je nach persönlichem Empfinden als willkommene Belebung oder unnötige Verunklärung der Bildanlage bezeichnen mag. Man mag sie daneben entweder als heiteren Kontrapunkt zur antikisierenden Strenge der Herkules-Aretea-Gruppe werten oder als rokokohafte Trivialisierung des ernsten Geschehens. Sie sorgen jedenfalls dafür, dass der Stich janusgesichtig nicht nur den sich zusehends dem Klassizismus zuwendenden Moreau dokumentiert (vgl. Kat.-Nr. 8), sondern auch den im Rokoko wurzelnden Moreau (vgl. Kat.-Nr. 42.1).



Kat.-Nr. 30

Kat.-Nr. 31

Luigi Subleyras:
Nella venuta in Roma di Madama Le Comte e dei Signori Watelet, e Copette. Componimenti poetici di Luigi Subleyras P. A. colle figure in rame di Stefano della Vallee Poussin pensionario di S. M. Cristianissima
1764
02/III.10.8.243

Kat.-Nr. 31.1:
Rahmen für Sonett VIII (S. 21; 87 x 125 mm)
Hubert Robert (1733 Paris - 1808 ebd.)
bez.: *H. Robert in. sculp. Romae*

Kat.-Nr. 31.2:
Illustration zu Sonett VIII (S. 22; 93 x 130 mm)
Étienne de Lavallée Poussin (1722 Rouen - 1793 Paris)
bez.: *De Lav. Poussin inv. et sculp. in Roma. 1764*

Laut dem Vorwort[232] handelt es sich bei dem vorliegenden Büchlein um ein „Zeichen der Freundschaft und der Wertschätzung" („testimonianza d'amicizia, e di stima"), überreicht den im Titel genannten „Madama Le Comte e ... Signori Watelet, e Copette" anlässlich ihres Aufenthaltes in Rom in den Monaten Januar bis April 1764. Alle drei gehörten zu den im kulturellen Leben Frankreichs im 18. Jahrhundert eine nicht zu unterschätzende Rolle spielenden Kunstliebhabern (*amateurs*): Angehörige gehobener Kreise, die sich - mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung - in geselliger Runde über Kunst austauschten, die Kunstwerke sammelten, die über Fragen der Kunst publizierten, und die auch selbst künstlerisch tätig waren; Letzteres häufig in Zusammenarbeit mit professionellen Künstlern bzw. unter deren Anleitung. Besonders häufig war der Typus des die Radierung pflegenden *amateur graveur*, da die Bearbeitung eines Ätzgrundes mit der Radiernadel dem Zeichnen verwandt war und im Gegensatz zur Kupferstichtechnik keine langwierige handwerkliche Schulung voraussetzte.

Der mit Abstand bedeutendste und produktivste der drei mit diesem Buch geehrten *amateurs* war Claude-Henri Watelet (1718 Paris - 1786 ebd.), als Inhaber des lukrativen Amts eines Generalsteuereinnehmers des Bezirks Orléans beruflich nur wenig beansprucht, seit 1760 Mitglied der Académie française, seit 1747 als *associé-libre* und seit 1760 als *amateur honoraire* Mitglied der königlichen Kunstakademie (Académie royale de peinture et de sculpture). An seiner Seite war seit den späten 1740er Jahren die im Buchtitel an erster Stelle genannte Marguerite Le Comte (1717 Paris - 1800 ebd.), Gattin eines Gerichtsprokurators. Ein derartiges Arrangement erregte in der damaligen Gesellschaft kein Aufsehen, doch verband Watelet und die Familie Le Comte ein durchaus bemerkenswertes Geflecht persönlicher Beziehungen und geschäftlicher Transaktionen: So bedachte Watelet etwa die Tochter Le Comte mit einer großzügigen Mitgift; und nicht einmal den Zeitgenossen war bekannt, dass es Monsieur Le Comte war, der 1750 jenes unweit von Paris an der Seine gelegene Areal gekauft hatte, auf dem Watelet seine „Fröhliche Mühle" (Moulin joli) errichtete, die englische Gartenkultur in Frankreich einführte und wo er an der Seite seiner „liebenswürdigen und anmutigen Müllerin" Marguérite kunstsinniges Publikum aus ganz Europa empfing.[233] Den dritten Romreisenden, den Abbé Ponce-François Copette (1711 Rethel - 1781 Paris), verband einem biographischen Lexikon des 19. Jahrhunderts zufolge mit seinem ehemaligen Schüler Watelet eine Freundschaft, die der des Orest und Pylades an Innigkeit glich; sein Hauptinteresse scheint derselben Quelle zufolge weniger seiner geistlichen Laufbahn als dem Ausbau seiner Kunstsammlung gegolten zu haben. Nach der Romreise erlaubte es ihm die finanzielle Unterstützung des Freundes Watelet, ein Kanonikat in Reims abzuschlagen und in Paris zu bleiben.[234]

Eine wichtige Anlaufstelle für gebildete französische Romreisende, und damit natürlich auch für Watelet, Le Comte und Copette, war damals die 1666 gegründete und seit 1725 im Palazzo Mancini in der Via del Corso residierende Académie de France. An ihr konnten sich angehende Künstler als Stipendiaten der französischen Krone durch unmittelbaren Kontakt mit den reichen Kunstschätzen Italiens fortbilden; in der Regel Künstler, denen man zuvor in Paris den Prix de Rome zuerkannt hatte. An dieser Académie bzw. in ihrem Umfeld entstand dann auch die hier vorliegende Freundschaftsgabe, ein ursprünglich nur für die Weitergabe im Freundes- und Bekanntenkreis vorgesehenes und heute relativ seltenes,[235] liebevoll gestaltetes Buch, in dem sowohl die italienischen Texte als auch die Illustrationen radiert sind. Lediglich zwei Seiten mit französischen Bilderläuterungen am Ende des Buches sind typographisch gesetzt.

Den Hauptteil des Textes bilden eine Canzonetta und 12 Sonette des Schriftstellers Luigi Subleyras (1743 Rom - 1814 ebd.), Sohn des Malers Pierre Subleyras, der nach seinem Studienaufenthalt an der Académie in Rom geblieben war und dort eine Familie gegründet hatte. Der Kern des Buchschmucks besteht aus ganzseitigen Illustrationen zu den Sonetten sowie Rahmen um die Gedichttexte, zusammengesetzt aus Ornamenten, Figuren, Gegenständen und architektonischen Elementen. Koordinator des Buchschmucks, möglicherweise des gan-

232 „L'Editore a Chi legge", fol 2r.

233 Jean-Claude-Richard de Saint-Non (Abbé de Saint Non) versah eine Radierungsfolge des Anwesens mit einer Widmung „al amabile e leggiadra Mulinaia". Grundlegende Informationen zu Watelet und Le Comte siehe Arquié-Bruley und Guichard 2008, S. 9 ff., 270 ff.

234 Bouillot, Band 1, S. 289-293.

235 Über elektronische Verbundkataloge lässt sich derzeit in Deutschland nur ein weiteres Exemplare in der Universitätsbibliothek Regensburg nachweisen. 1965 wurde ein Nachdruck anlässlich der 66. Jahreshauptversammlung der Gesellschaft der Bibliophilen in Stuttgart angefertigt; dieser enthält auch ein knappes Nachwort von Werner Deusch.

zen Projekts, war wohl Étienne de Lavallée Poussin,[236] der mit seinem Beinamen dem berühmten Nicolas Poussin seine Reverenz erwies und der früher bereits Vorzeichnungen für von Watelet ausgeführte Radierungen in einer 1762 erschienenen Ausgabe der Gessner'schen *Idyllen* angefertigt hatte.[237] Seine Jahre in der Villa Mancini (1762-1766) verliefen nicht unproblematisch, und seine ohne offizielle Erlaubnis angetretene Reise nach Neapel als Begleiter eines schwedischen Grafen hätte ihn 1764 beinahe seinen Platz als Stipendiat gekostet; doch bewegte sich seine Laufbahn nach seiner endgültigen Rückkehr nach Paris (1778) in geordneten akademischen Bahnen.

Die Formulierung auf der Titelseite („colle Figure in Rame di Stefano della Vallee Poussin") ist insofern irreführend, als sie suggeriert, Lavallée Poussin sei allein für den ganzen Buchschmuck verantwortlich. Tatsächlich gehen auf ihn ein Großteil der Bilderfindungen zurück und führte er einen Teil der Radierarbeiten aus (im Falle von Kat.-Nr. 31.2 übernahm er beide Funktionen), doch waren darüber hinaus, wie aus den Signaturen hervorgeht, mehrere weitere Künstler beteiligt, von denen Franz Edmund Weirotter und Hubert Robert die bedeutendsten sind.

Weirotter (1733 Innsbruck - 1771 Wien), der seinen Platz in der Kunstgeschichte vor allem seinen Landschaftsradierungen verdankt, hatte sich seit 1759 in Paris aufgehalten, kam in etwa gleichzeitig mit Watelets Gruppe in Rom an und wohnte nach seiner Rückkehr nach Paris (September 1764) in Watelets Haus.[238] Einem adligen Gönner, dem Comte de Stainville, französischer Gesandter beim Heiligen Stuhl, hatte es Hubert Robert zu verdanken, dass er 1754 in den Palazzo Mancini aufgenommen wurde, obwohl er kein Stipendiat war; 1759 wurde ihm dann in einer weiteren Ausnahmeregelung dieser Status zuerkannt, obwohl er am Wettbewerb für den Prix de Rome nicht einmal teilgenommen hatte. Zu der Zeit, als Watelets Gruppe Rom besuchte, hatte er seine Studien an der Académie allerdings bereits abgeschlossen und lebte im Palazzo di Malta bei einem anderen Förderer, Jacques-Laure Le Tonnelier, bailli de Bretueil, Gesandter des Malteserordens beim Heiligen Stuhl.[239] Entsprechend seiner Neigung zur Architekturmalerei, besonders zu dem Realität und Fantasie mischenden Architekturcapriccio, schuf Robert als Beitrag zu *Nella venuta in Roma* zwei mit Elementen der Vedute angereicherte Rahmen, darunter den zu Kat.-Nr. 31.1 gehörigen. Hier werden im unteren Bereich nach Art eines Capriccios römische Baudenkmäler nach rein dekorativen Gesichtspunkten und ohne Rücksicht auf reale räumliche Verhältnisse aneinandergereiht (von links nach rechts: lateranischer Obelisk, Aquädukt des Nero, Petersdom, Pantheon, Kolosseum, Septimius-Severus-Bogen, Trajanssäule). Mit Watelet und seinem Kreis eng verbunden ist auch Roberts wichtigster Beitrag zur Druckgraphik, die Marguerite Le Comte gewidmete Radierungsserie *Les soirées de Rome*, die teilweise während gemeinsam mit den Romreisenden verbrachten Abendstunden entstanden sein mag.[240]

An den Rahmen beteiligt waren des Weiteren der später in Paris als Historienmaler viel beschäftigte Louis-Jacques Durameau (u. a. Deckengemälde in der Oper von Versailles) sowie die wenig bekannten Étienne-Benjamin Detang und Louis-Charles-François Petit-Radel. Besonderer Erwähnung bedarf schließlich noch der Beitrag Watelets: Er selbst war es, der die ganzseitige Illustration zu Sonett II mit dem Porträt Marguerite Le Comtes nach einer Zeichnung von Lavallée Poussin anfertigte. Dies geht aus Abzügen hervor, die von der noch nicht wegen des Buchformats verkleinerten Platte gemacht wurden und die noch den Namenszug Watelets aufweisen. Watelet änderte die Zeichung auch dahingehend ab, dass er Le Comte als *amateur graveur* mit entsprechenden Arbeitswerkzeugen und einem Abzug ihres Porträts des Kardinals Albani darstellte.[241]

Die meisten Illustrationen zu den Sonetten zeigen innerhalb eines zeitlichen Bogens, der sich von der Ankunft der drei Romreisenden bis zu ihrer Abreise spannt, Stationen ihres Aufenthalts: eine Begegnung mit den Stipendiaten anlässlich eines gelehrten Vortrags Watelets, die Besichtigung antiker Kunstwerke und die damit verbundenen Zeichenübungen, ein zwischenzeitlicher Ortswechsel Richtung Neapel (der im Schatten des unmittelbar vorhergehenden Todes eines Freundes stand),[242] eine Papstaudienz, ein Besuch bei den Wasserfällen von Tivoli und die hier gezeigte Aufnahme der drei in die Accademia dell'Arcadia (Kat.-Nr. 31.2). Diese 1690 gegründete Institution, zu deren ausländischen Mitgliedern besonders viele Franzosen zählten, versammelte Literaten, bildende Künstler und Wissenschaftler unter ihrem Dach und hatte sich einem Programm verschrieben, das Rationalismus propagierte und sich barocker Extravaganz widersetzte.[243] Ihren Namen leitete die Akademie von jenem griechischen Landstrich her, der mit dem Mythos vom Goldenen Zeitalter und sorglos-idyllischem Hirtendasein assoziiert war. Auf das mythische Arkadien verweist auf der gegenüberliegenden Seite (Kat.-Nr. 31.1) auch der obere Bereich des Rahmens, der mit dem Wappen der Akademie (Kranz mit Panflöte), Hirtenstäben und weiteren pastoralen Instrumenten (u. a. Dudelsack) gefüllt ist.

Sowohl das Sonett als auch die zugehörige Illustration bedienen sich der Allegorie und kleiden die Aufnahme in die Akademie in das Sinnbild einer Bekränzungszeremonie, zu der sich Figuren der antiken Mythologie versammelt haben, vor allem Schutzgottheiten der Künste und Wissenschaften (Apollo, die Musen, Minerva). Links oben lagert auf Wolken Chronos, die Personifikation der Zeit, die häufig auf Verfall, Niedergang und Zerstörung verweist; doch ist, wie auch das Sonett betont, „der geflügelte Alte" hier nicht mehr „finster und grimmig" („il Veglio alato non più torvo, e truce"): Vielmehr muss sich der muskelbepackte, massige Mann nun, was nicht einer gewissen Komik entbehrt, auf eine Fingerspitzengefühl erfordernde kunsthandwerkliche Tätigkeit konzentrieren, nämlich das Winden von Kränzen aus Blütengirlanden, die Putten herbeitragen und auf einer Art Tablett vor ihm ablegen.

236 Zu Lavallée Poussin siehe Henry-Gobet und *Dictionnaire de biographie française*, Band 20, 2011, Sp. 8 (A. Roman d'Amat).

237 *Idylles et poèmes champêtres*, Lyon: Bruyset, 1762.

238 Winterberg, S. 14 ff.

239 Zur Biographie von Robert siehe „Biographical chronology" (Catherine Voiriot) in *Hubert Robert*, S. 57-81.

240 *Hubert Robert*, Kat.-Nr. 40, S. 220 f.

241 Guichard 2013, S. 145 f.

242 Marie-Michel-Joseph Savalette de Buchelay (1727-1764) war 1764 in Rom an den Pocken verstorben.

243 Barroero/Susinno, S. 47.

Die Frauengestalt rechts unterhalb ist durch Sonnensymbol und Waage als die häufig mit der Gerechtigkeit assoziierte Astraea gekennzeichnet, mit der der Mythos verbunden ist, dass sie eines Tages die Wiederkehr des Goldenen Zeitalters ankündigen wird. Auf der Radierung scheint es, als ob sie die von Chronos gefertigten Kränze vom Tablett nimmt, um sie an den an seiner Lyra zu erkennenden und die Musen anführenden Apollo weiterzureichen, der dann die eigentliche Bekränzung der neuen Arkadier vornimmt. (Die letzte Zeile des Sonetts allerdings bezeichnet das, was Apollo in Händen hält, nicht als Blüten-, sondern als Lorbeerkranz: „di verde lauro una ghirlanda".)[244]

Bekränzt wird auf der Radierung gerade Marguerite Le Comte. Dadurch rückt sie in den Mittelpunkt des Geschehens und wird besonders anschaulich zum Ausdruck gebracht, dass die Romreise mit ihren zahlreichen Ehrungen und Empfängen durch hochgestellte Personen eine Art „apothéose de Marguerite"[245] bedeutete: Krönung der gesellschaftlichen Ambitionen einer als Fleischerstochter geborenen Frau (die diese ihre Herkunft zeitlebens zu verheimlichen versuchte). Hinter Le Comte erwartet Watelet, geleitet von der am Helm erkennbaren Minerva, seine Bekränzung; für ihn ist wohl der Kranz bestimmt, den Astraea eben vom Tablett nimmt. Der Kranz, an dem Chronos noch arbeitet, könnte dann für Copette gedacht sein, der ganz links außen im Vergleich mit den hell erleuchteten Figuren Watelets und Le Comtes eine bescheidene Position im Schatten einnimmt.

Auf der Mappe, die Watelet unter dem rechten Arm trägt, ist bei näherem Hinsehen der Schriftzug *L'art de peindre* zu erkennen. Es ist dies der Titel seiner bedeutendsten Publikation neben seinen Beiträgen zur *Encyclopédie* (u. a. der Artikel „Gravure"), einer in Zusammenhang mit dem Anwesen Moulin joli entstandenen Abhandlung zur Gartenkunst (*Essai sur les jardins*, 1774) und einem unvollendet hinterlassenen Kunstwörterbuch (*Dictionnaire des arts de peinture, gravure et sculpture*). Bei *L'art de peindre*, erstmals 1760 erschienen, handelt es sich um ein Lehrgedicht, das analog zu Boileaus versifizierter Poetik (*L'art poétique*, 1674) ein Regelwerk für die Malerei bieten wollte.[246] Das Werk konnte einigen Erfolg verbuchen, rief allerdings auch prominente Kritiker auf den Plan, so etwa Diderot, der vorschlug, die Vignetten (radiert von Watelet nach Vorlagen von Jean-Baptiste-Marie Pierre) auszuschneiden und den Rest ins Feuer zu werfen;[247] oder Johann Joachim Winckelmann, der Watelet in der erstmals 1764 erschienenen *Geschichte der Kunst des Alterthums* attackierte. („Ist es möglich, sich so niedrige und falsche Begriffe von den Künstlern des Alterthums zu machen!", 1. Teil, S. 158)[248]

Als Winckelmann, der seit 1763 in Rom die Oberaufsicht über die Altertümer innehatte und daneben an der vatikanischen Bibliothek tätig war, Watelet bei dessen Romaufenthalt 1764 dann persönlich begegnete, zögerte er nicht, seine Kritik erneut vorzubringen, womit er ihn „in ein tiefes Nachdenken" gebracht haben will.[249] In einem Brief von 1766 allerdings äußert er sich dahingehend, dass er in einer Neuauflage seiner *Geschichte* sein Urteil über Watelets Schrift abmildern würde, „weil ich diesen liebenswürdigen Mann persönlich nachher kennen lernen [sic], mit welchem ich kleine Reisen um Rom gemacht, und verschiedene Tage die Landlust am Meere ... genossen habe." Auch räumt er bei dieser Gelegenheit ein, dass die freundliche Aufnahme der deutschen Übersetzung von *L'art de peindre* bei diesem Urteil eine Rolle gespielt habe: „Ich gestehe, daß mich die Tollheit der Deutschen, alles Französische Gemengsel brüh warm, wie es zu ihnen kommt, zu übersetzen, aufgebracht hat, mich in etwas harten Ausdrücken zu fassen."[250] In der 1776 posthum erschienenen zweiten Auflage der *Geschichte* wird die Kritik an Watelet tatsächlich in weniger drastischen Worten vorgebracht (Teil 1, S. 276).

244 Es handelt sich bei dieser Zeile um ein Zitat aus Francesco Petrarcas Canzone 119 („Una donna più bella assai che 'l sole").

245 Arquié-Bruley, S. 133.

246 Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek, 02/III.2.8.101. Ein Abgleich mit den Beschreibungen der Quart- und Oktavausgabe bei Cohen/Ricci, Sp. 1051 f., ergibt, dass es sich um die Oktavausgabe handelt.

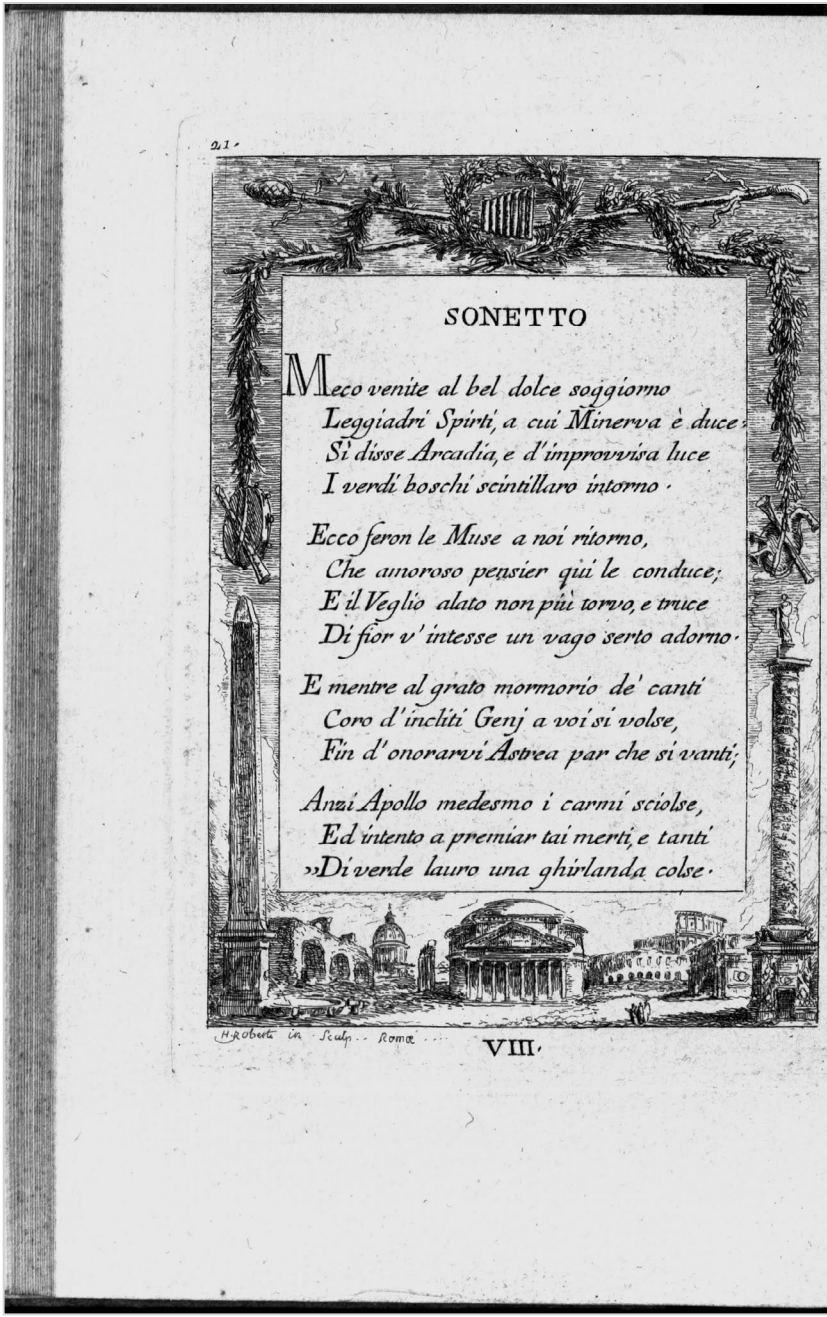
247 „Si ce poème m'appartenait, je couperais toutes les vignettes, je les mettrais sous des glaces, et je jetterais le reste au feu." Rezension von *L'art de peindre* in *Correspondance littéraire*, 15. März 1760, zitiert nach Diderot 1975 ff., Band 13: *Arts et lettres (1739-1766)*, hrsg. von Jean Varloot, Paris 1980, S. 128.

248 Winckelmann bezieht sich auf einen Passus in den auf das eigentliche Gedicht folgenden und eine Art Anmerkungsteil bilden-

den „Réflexions sur différentes parties de la peinture".

249 Brief vom 11. Januar 1764 an Johann Hermann von Riedesel, zitiert nach Winckelmann 1952 ff., Band 3, 1956, S. 7.

250 Brief vom 4. Januar 1766 an Christian Gottlob Heyne, zitiert nach Winckelmann 1952 ff., Band 3, 1956, S. 152.



21.

SONETTO

Meco venite al bel dolce soggiorno
Leggiadri Spirti, a cui Minerva è duce:
Sì disse Arcadia, e d'improvvisa luce
I verdi boschi scintillaro intorno.

Ecco feron le Muse a noi ritorno,
Che amoroso pensier qui le conduce;
E il Veglio alato non più torvo, e truce
Di fior v'intesse un vago serto adorno.

E mentre al grato mormorio de' canti
Coro d'incliti Genj a voi si volse,
Fin d'onorarvi Astrea par che si vanti;

Anzi Apollo medesmo i carmi sciolse,
Ed intento a premiar tai merti, e tanti
»Di verde lauro una ghirlanda colse.

H. Roberti in Sculp. Romæ

VIII.



22.

VIII.

Kat.-Nr. 31.1

Kat.-Nr. 31.2

Kat.-Nr. 32

Paul-Jérémie Bitaubé:
Joseph. - Quatrième édition
A Paris, de l'imprimerie de Didot l'aîné, 1786
02/III.11.8.1860

Kat.-Nr. 32.1
Illustration zu Buch 2 (bei S. 93; 73 x 117 mm)

Kat.-Nr. 32.2
Illustration zu Buch 3 (bei S. 125; 74 x 116 mm)

beide Illustrationen:
François-Denis Née (1732 Paris - 1817 ebd.) nach einer Vorlage von
Clément-Pierre Marillier (1740 Dijon - 1808 Beaulieu)
bez.: *C. P. Marillier del.*; *D. Née sculp.*

Der als Sohn hugenottischer Flüchtlinge im ostpreußischen Königsberg geborene Paul-Jérémie Bitaubé (1732-1808), auf Empfehlung d'Alemberts hin seit 1766 Mitglied der Preußischen Akademie der Wissenschaften, pendelte zwischen Preußen und Paris, ehe er 1786 den für einen Hugenotten eher ungewöhnlichen Entschluss fasste, sich endgültig in Paris niederzulassen. Bitaubé trat als Übersetzer der homerischen Epen hervor und lieferte daneben zwei eigenständige Beiträge zum Genre Epos: den offenbar auf geringes Publikumsinteresse stoßenden *Guillaume* (1773), der den Freiheitskampf der Niederlande unter Wilhelm I. von Oranien gegen die Spanier zum Thema hat, sowie den im Gegensatz dazu erfolgreichen, erstmals 1767 erschienenen, mehrfach aufgelegten und sogar ins Englische und Armenische übersetzten *Joseph*.[251]

Letzteres Epos, abgefasst in gehobener dichterischer Prosa („une prose soutenue, qui retrace quelques unes des couleurs de la poésie", S. 7) entnimmt seinen Stoff dem biblischen Buch Genesis und erzählt, wie der von seinen Brüdern an Händler verkaufte Josef, der Lieblingssohn Jakobs, in Ägypten am Hof des Pharaos vom Sklaven zum höchsten Würdenträger aufsteigt und wie Josef, als eine Hungersnot seine Brüder zum Getreidekauf nach Ägypten führt, schließlich mit seiner Familie wieder vereint wird. Obwohl Bitaubé bei der Gestaltung des Stoffes Konventionen des antiken Epos aufgreift, z. B. den Musenanruf in Form einer nun an Moses gerichteten Bitte um Inspiration durch „göttliches Feuer" („Que le feu divin qui t'embrasa passe dans mon esprit et dans mon cœur!", S. 23), präsentiert er letztlich einen Gegenentwurf zum antiken Epos und seinem Schwerpunkt auf kriegerischen Heldentaten: Mit Josef wählt Bitaubé einen friedliebenden Menschenfreund als Protagonisten, der seine höchste Erfüllung im Erweisen von Wohltaten findet.

„Lange Zeit", so schreibt Bitaubé gleich zu Beginn des ersten Buches seiner Dichtung mit Anspielung auf seine Tätigkeit als Übersetzer Homers,

> habe ich die kriegerischen Klänge jenes Dichters nachgeahmt, der von den Höhen des [Musenbergs] Helikon herab … sowohl den Krieger als auch den, der ihn besingt, mit Begeisterung entflammt: Heute, beseelt von neuartiger Kühnheit, […] ruft und inspiriert mich ein sanfterer, aber nicht weniger edler Gegenstand.
>
> Long-temps j'osai répéter les accords belliqueux du poëte qui, du haut de l'Hélicon … enflamme et le guerrier et celui qui le chante: aujourd'hui, animé d'une audace nouvelle … un sujet plus doux, mai non moins noble, m'appelle et m'inspire. (S. 21)

Dieser „edle Gegenstand" ist das Lob eines „tugendhaften Mannes" („cet homme vertueux", S. 21); ein Thema, das laut Bitaubé einen weit unmittelbareren Bezug zur Lebensrealität des lesenden Publikums aufweist als Heldentum in der Schlacht:

> Wenn ihr euch vom heroischen Schmettern der Trompeten begeistern lasst, das in euren Ohren den Lärm der Waffen und das Geschrei der Schlachten widerhallen lässt, zu denen die meisten von euch doch nie gerufen werden, sollten eure Herzen dann unempfänglich sein für die süße und rührende Harmonie friedfertiger Tugenden, die auch die euren sein können?
>
> Enflammés par la trompette héroïque, qui fait retentir à votre oreille le fracas des armes, les cris et les combats, où, pour la plupart, vous n'êtes point appellés, vos cœurs seroient-ils insensibles à l'harmonie douce et touchante des vertus pacifiques qui peuvent être votre partage? (S. 22)

Letzteres Zitat enthält mit „touchant" („rührend") einen Schlüsselbegriff für die Geisteshaltung, von der das Epos durchdrungen ist. Zu den zentralen Eigenschaften des tugendhaften Menschen, der hier dem Publikum vor Augen geführt und zur Nachahmung empfohlen wird, gehört nämlich die Empfindsamkeit, die Bereitschaft, sich durch Mitmenschen anrühren zu lassen, mit ihnen zu fühlen.

---

251 Grundlegende Informationen zu Autor und Epos siehe Logé sowie *Dictionnaire biographique des protestants français,* Band 1, 2015, S. 310 (Viviane Prest).


JOSEPH. Livre II. Page 93.
Je te recommande Selima . . . . .
C.P. Marillier, Del,
D. Née, Sculp.

Kat.-Nr. 32.1

Ein hervorragendes Beispiel dafür, wie Bitaubé seinen Stoff unter diesen Gesichtspunkten von Rührung und Empfindsamkeit formt, ist die Art und Weise, wie er mit folgendem Satz aus dem biblischen Bericht verfährt: „Da zogen sie [die Brüder] Josef aus der Zisterne heraus [in der sie ihn zuvor gefangen gehalten hatten] und verkauften ihn für zwanzig Silberstücke an die Ismaeliter [die Kaufleute, die Josef nach Ägypten bringen werden].“ (Genesis 37,11) Diesen lakonischen Satz, mit dem in der Bibel der gesamte Vorgang des Verkaufs nüchtern und knapp abgehandelt wird, entfaltet Bitaubé zu einer an Gefühlen überbordenden und alle Sinne in das Gefühlserleben einbeziehenden Szene, Bestandteil des Berichts über sein bisheriges Schicksal, den der Sklave Josef in Ägypten der Frau seines Herrn Potifar gibt.

Kaum wird Josef bei Bitaubé aus der Zisterne ans Tageslicht geholt und erfährt den Plan seiner Brüder, appelliert er ihnen gegenüber an die „süßen und heiligen Bande der brüderlichen Freundschaft“ („les doux et sacrés liens de l’amitié fraternelle“, S. 89), beschwört die „zarte Freundschaft“, mit denen er selbst ihnen immer begegnet sei („la tendre amitié que je vous ai vouée depuis mon enfance“, S. 89) und fleht sie an, sie mögen sich von „den Blicken, den Seufzern und Tränen“ eines Bruders erweichen lassen („Si les regards, les soupirs, et les pleurs d’un frere, pouvoient vous attendrir …“, S. 89). Insbesondere den Bruder Simeon versucht er mit Umarmung und zärtlich flehenden Blicken zu gewinnen. („Je lui tendois les bras; et mes regards, en l’implorant, l’assuroient de ma tendresse.“ S. 91) Als sich die Mehrzahl der Brüder und sogar die Kaufleute gerührt („touchés“ bzw. „attendris“, S. 91) zeigen und der Bruder Nephthali sogar Partei für Josef ergreift, ist es gerade Simeon, der unnachgiebig daran festhält, Josef in die Sklaverei zu verkaufen. Dies hindert freilich den von seinen Gefühlen überwältigten Nephthali nicht daran, in die Arme Josefs zu stürzen, so dass sich beider Tränen und Schluchzen mischen. („Nephthali se précipite alors dans mes bras: nous confondons nos pleurs et nos sanglots.“ 92 f.)

Der diese Episode illustrierende Kupferstich (Kat.-Nr. 32.1) zeigt genau den Moment, in dem diesem Triumph der Bruderliebe dadurch ein Ende bereitet wird, dass Simeon Nephthali gewaltsam aus der Umarmung zu lösen versucht, indem er ihn an den Hüften fasst und nach rechts zieht, während links außen einer der Kaufleute bereits Josefs Arm ergriffen hat und ihn mit sich zieht. Nicht ganz ungerührt scheinen zwei weitere auf dem Kupferstich abgebildete Brüder: der zweite von rechts, der sich an den Oberarm des Bruders rechts außen klammert (der selbst keinerlei Regung zeigt) und den Eindruck erweckt, als könne er den Anblick des Abschieds von Josef kaum ertragen, sowie ein Bruder im Hintergrund, der in einer heftigen Gefühlsaufwallung beide Arme emporgerissen hat. Über die Bildunterschrift „Je te recommende Selima“ („Ich empfehle Sélima deinem Schutz“) wird ein weiterer anrührender Inhalt der Szene zumindest verbal in den Kupferstich einbezogen: Diese Worte Josefs, gerichtet an seinen mitfühlenden Bruder Nephthali und Zeugnis dafür, wie der Tugendhafte auch im eigenen Unglück an seine Mitmenschen denkt, beziehen sich auf Josefs (im Bibeltext nicht vorgegebene) Verlobte.

In Anbetracht dessen, wie Bitaubé den Verkauf Josefs an die Ismaeliter mit Gefühlsüberschwang anreichert, überrascht es nicht, dass auch bei der Verführung Josefs durch die (hier Zaluca genannte) Frau des Potifar (Kat.-Nr. 32.2) der trockene biblische Wortlaut nur das Rohmaterial für eine weitere empfindsame Aufwallung darstellt:

> An einem solchen Tag kam er [Josef] ins Haus, um seiner Arbeit nachzugehen. Niemand vom Hausgesinde war anwesend. Da packte sie ihn an seinem Gewande und sagte: Schlaf mit mir! Er ließ sein Gewand in ihrer Hand und lief hinaus. (Genesis 38, 11 f.)

Bitaubé verlegt die Szene in Potifars Garten, wo Zaluca sich vor Sehnsucht verzehrend („languissament“)[252] im Dämmer einer Myrtenlaube („une lumière plus tendre que celle de la lune“) auf weichem Rasen hingebettet liegt („un lit d’un gazon tendre … tapissoit la terre“), umgeben von Zephirslüften („l’haleine caressante des zéphyrs“) und sanftem Vogelgezwitscher („les oiseaux … y adoucissoient leurs ramages“). Über ihr erhebt sich, was man in einem Garten des alten Ägypten kaum erwarten würde und eher einem französischen Garten des 18. Jahrhunderts gemäß ist, eine Marmorgruppe, die Mars und Venus in einer Umarmung voll Liebesglut und -trunkenheit darstellt („le marbre peignoit toute l’ardeur et l’ivresse de leurs transports“) und die auch Zaluca inspiriert: Sie bittet zunächst in einem Gebet an die Liebesgöttin um Erfüllung ihrer Sehnsucht, und als Josef auf der Suche nach einem schattigen Platz sich der Laube nähert, fordert sie ihn dazu auf, gemeinsam den Göttern nachzueifern. Josef zeigt sich zwar zunächst durchaus empfänglich für die an diesem Ort übermächtig auf ihn eindringende „Sprache der Wolllust“ („le langage de la volupté se faisoit seul entendre“, S. 124 f.), doch erweist sich wenig später, dass dieser friedliebende, tugendhafte Jüngling nicht geneigt ist, dem Beispiel eines ehebrecherischen Kriegsgottes (Venus ist die Gattin des Feuergottes Vulkan) zu folgen: Die Erinnerung an die Verlobte Sélima bewegt ihn zur Flucht, bei der lediglich sein Mantel in den Händen der verschmähten Zaluca zurückbleibt.

Der Gegensatz zwischen den beiden ungleichen Paaren dominiert auch den Aufbau des die Episode illustrierenden Kupferstichs.[253] Rechterhand, in einer nach rechts oben gerichteten Diagonale, das nackte Götterpaar, die Körper aneinanderpressend in enger Umarmung, die freilich eher gymnastisch-spielerisch als leidenschaftlich erscheint; linkerhand, in einer entgegengesetzten Diagonale, das Menschenpaar, bei dem der Mann von der Frau heftig wegstrebt und den linken Arm nach oben reißt, um Körperkontakt zu vermeiden, und bei dem auch der Akt der Entkleidung über Ansätze nicht hinauskommt: Josef ist im Begriff, seinen schärpenartigen Mantel zu verlieren; bei Zaluca ist eine Brust entblößt, entweder nunmehr funktionsloser strategischer Bestandteil ihres gescheiterten Verführungsversuchs oder zufällig entstandene Unordnung beim Bemühen, Josef zurückzuhalten. Mit ihrer Ansiedlung des Liebesdramas in einem Ambiente aus üppiger, fontänenartig emporschießender Vegetation mit skulpturaler

252 Dieses Zitat und die folgenden S. 121 f.

253 In der Bildunterschrift wird das Textzitat versehentlich gekürzt, so dass die liegende Figur jetzt fälschlicherweise als „Potifar“ („Putiphar“) bezeichnet wird und nicht, wie im Text vorgegeben, als „Gattin des Potifar“ („l’épouse de Putiphar“, S. 125).

Anreicherung wirkt die Szene wie ein fernes und auch etwas mattes Echo galanter Parkszenen, wie sie etwa Jean-Honoré Fragonard in seiner Folge *Les progrès de l'amour* (*Fortschritte der Liebe*, 1771/72)[254] geschaffen hat, in der Liebe freilich Erfüllung findet.

Insgesamt enthält die hier vorliegende Ausgabe neun Illustrationen von Née nach Marillier, die bereits in der Ausgabe Genève 1777 enthalten waren;[255] dazu ein Frontispiz mit dem Porträt des Autors (Charles-Nicolas Cochin nach Augustin de St. Aubin). Bei einem Vergleich mit den Kupferstichen nach Vorlagen von Johann Wilhelm Meil, die erstmals in der Berliner Erstausgabe des *Joseph* von 1767 enthalten waren, ergeben sich insbesondere zu Beginn der beiden Serien einige Übereinstimmungen, was die Auswahl der illustrierten Szenen und die Figurendisposition betrifft. Die Rahmen auf den Marillier-Née-Illustrationen wirken fast etwas zu massiv für die kleinteiligen figuralen Szenen, doch fügen sich die Rechtecke des Kupferstichs und die Rechtecke des Satzspiegels auf den Textseiten zu einem harmonischen Gegenüber. Ästhetisch von Vorteil ist im Exemplar der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek der breite Rand um Text und Bild, vermutlich dem Umstand zu verdanken, dass das Buch bis ins 20. Jahrhundert hinein nur mit einem Interimseinband versehen war. Ebenfalls in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek vorhanden ist eine im selben Jahr 1786 von Didot l'aîné gedruckte und als fünfte Auflage bezeichnete Ausgabe, in der auf den Kupferstichen aufgrund des kleineren Buchformats die äußersten, mit vertikaler Parallelschraffur gefüllten Rahmenleisten getilgt wurden (02/III.11.8.232).



Kat.-Nr. 32.2

254 Ursprünglich gemalt für Madame du Barry (Marie-Jeanne Bécu, comtesse du Barry) und von ihr zurückgewiesen; heute New York, The Frick Collection.

255 Cohen/Ricci, Sp. 153.

Kat.-Nr. 33

Claude-Joseph Dorat:
Lettres en vers, et œuvres mêlées … Tome premier
A Paris, chez Sebastian Jorry, 1767
02/III.11.8.1467-3

Kupfertitel (80 x 121 mm)
Joseph de Longueil (1730 Givet oder Lille - 1792 Paris [?]) nach einer Vorlage von Charles-Dominique-Joseph Eisen (1720 Valenciennes - 1778 Brüssel)
bez.: *Ch. Eisen inv. et del.*; *de Longueil sculp. 1766*

Kat.-Nr. 34

Claude-Joseph Dorat:
Fables nouvelles
A La Haye, et se trouve à Paris, chez Delalain, 1773 [1775/76][256] (2 Bände)
02/III.11.8.1467-1 und -2

Kupfertitel zu Band 2 (84 x 139 mm)
Emmanuel-Jean-Népomucène de Ghendt (1738 Sint-Niklaas - 1815 Paris) nach einer Vorlage von Clément-Pierre Marillier (1740 Dijon - 1808 Beaulieu)
bez.: *C. P. Marillier inv.*; *E. De Ghendt sculp.*

Claude-Joseph Dorat (1734 Paris - 1780 ebd.) sollte ursprünglich die juristische Laufbahn einschlagen, trat dann aber in Kriegsdienste (worauf die Titelseiten seiner Werke gelegentlich mit der Angabe „ci-devant Mousquetaire“ hinweisen) und widmete sich schließlich ganz seinen literarischen Neigungen. In erster Linie wollte er sich einen Namen als Dramatiker machen und konnte auf diesem Gebiet auch gewisse Erfolge verbuchen, z. B. 1773, als an der Comédie Française an einem einzigen Tag seine Tragödie *Régulus* und seine Komödie *La feinte par amour* aufgeführt wurden. Daneben machen Versdichtungen unterschiedlicher Länge einen Großteil seines Schaffens aus.[257]

Die Leichtigkeit, mit der Dorat seine häufig nicht gerade tiefgründigen Verse aus der Feder flossen und mit der er unermüdlich ein Buch nach dem anderen veröffentlichte, riefen zahlreiche zeitgenössische Kritiker auf den Plan, so dass die Schmähung Dorats, wie es Griffiths einmal ausdrückte, zu einem „beliebten Zeitvertreib unter Literaten“ wurde.[258] Wenn Dorat in einer seiner Fabeln (Buch 1, Fabel 18) den vergebens zum Flug ansetzenden Strauß mit dem von der Inspiration im Stich gelassenen Dichter vergleicht, so kann man sich gut vorstellen, dass boshafte Zungen dies als ein unfreiwilliges Selbstporträt des Verfassers deuteten. Über mangelnden Absatz seiner Schriften konnte sich Dorat freilich nicht beklagen, und dass er den Geschmack bestimmter Leserkreise traf, dokumentiert sich auch in Nachdrucken außerhalb Frankreichs und Übersetzungen; zum Bestand der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek etwa gehören auch zwei derartige in den 1760er Jahren in Augsburg gedruckte Bändchen.[259]

Was die in Paris gedruckten Originalausgaben Dorat'scher Werke in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek angeht, so ist in erster Linie eine unter der Signatur 02/III.11.8.1467 aufgestellte Sammlung zu nennen, deren siebzehn (den Katalogen des 19. Jahrhunderts zufolge ursprünglich achtzehn) Bände aus den Jahren 1767-1779 datieren und keine fortlaufende Zählung im Sinne einer von Anfang an als zusammengehörig konzipierten Werkausgabe aufweisen, die aber im Hinblick auf das Einbandleder, die Gestaltung des Buchrückens mit goldgeprägter Beschriftung und Ornamentik, den Goldschnitt und das als Vorsatz verwendete Buntpapier einheitlich gestaltet sind. Wahrscheinlich handelt es sich um eine jener Verlegerserien von Dorats Werken, die über seinen Tod hinaus in großer Variationsbreite auf den Markt gebracht wurden und in denen die Illustrationen zuletzt auf stark abgenutzte Druckplatten schließen lassen. Auch in der Serie der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek macht sich diesbezüglich teilweise Qualitätsverlust bemerkbar.

Dass alle siebzehn Bände dieser Sammlung in unterschiedlichem Umfang mit ganzseitigen Illustrationen und Vignetten namhafter Künstler ausgestattet sind, überrascht nicht weiter, gehören Illustrationen ab dem Jahr 1763 doch zur Standardausstattung von Dorats Publikationen; angefertigt in den ersten Jahren nach Vorlagen von Eisen, nach 1770 dann, vermutlich wegen Eisens Säumigkeit im Zusammenhang mit *Les baisers*, vorwiegend nach Vorlagen von Marillier. Auch diese Vorliebe Dorats für Bilderschmuck rief seine Kritiker auf den Plan: Bald wurden die Illustrationen als unangemessener Aufwand verurteilt; bald argwöhnte man, dass seine Werke ohne diese Beigabe kaum verkäuflich wären. Dieser Dichter, so der Abbé Ferdinando Galiani in einem gern zitierten Bonmot, „rettet sich von einem Kupferstich zum nächsten davor, Schiffbruch zu erleiden.“ („Ce poète se sauve de naufrage de planche en planche“; genutzt wird hier die Doppelbedeutung von frz. *planche*: ‚Bildtafel‘ oder ‚Planke‘).[260]

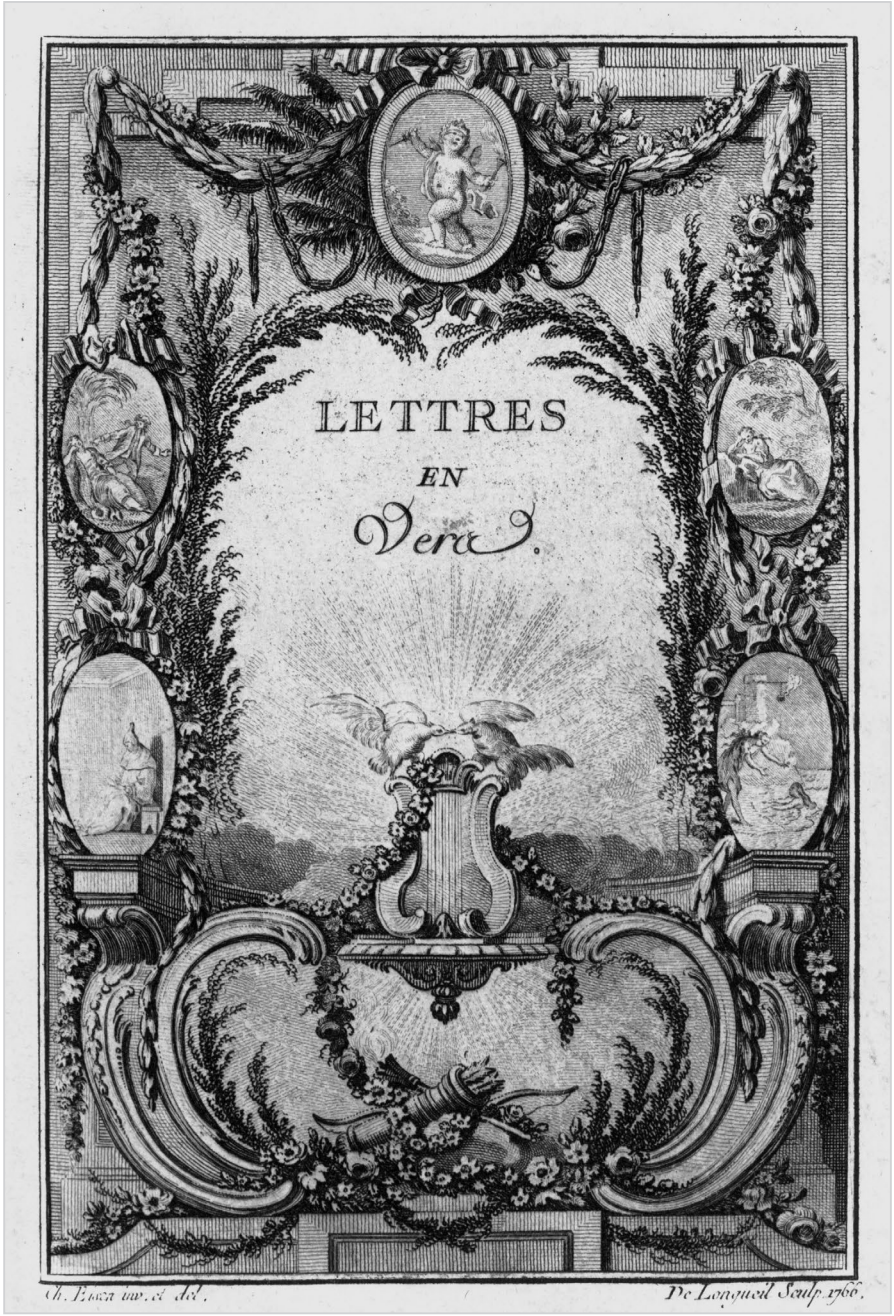
256 Zur Datierung siehe Griffiths 2008, S. 266.

257 Grundlegende Informationen zu Dorat bei Hallowell.

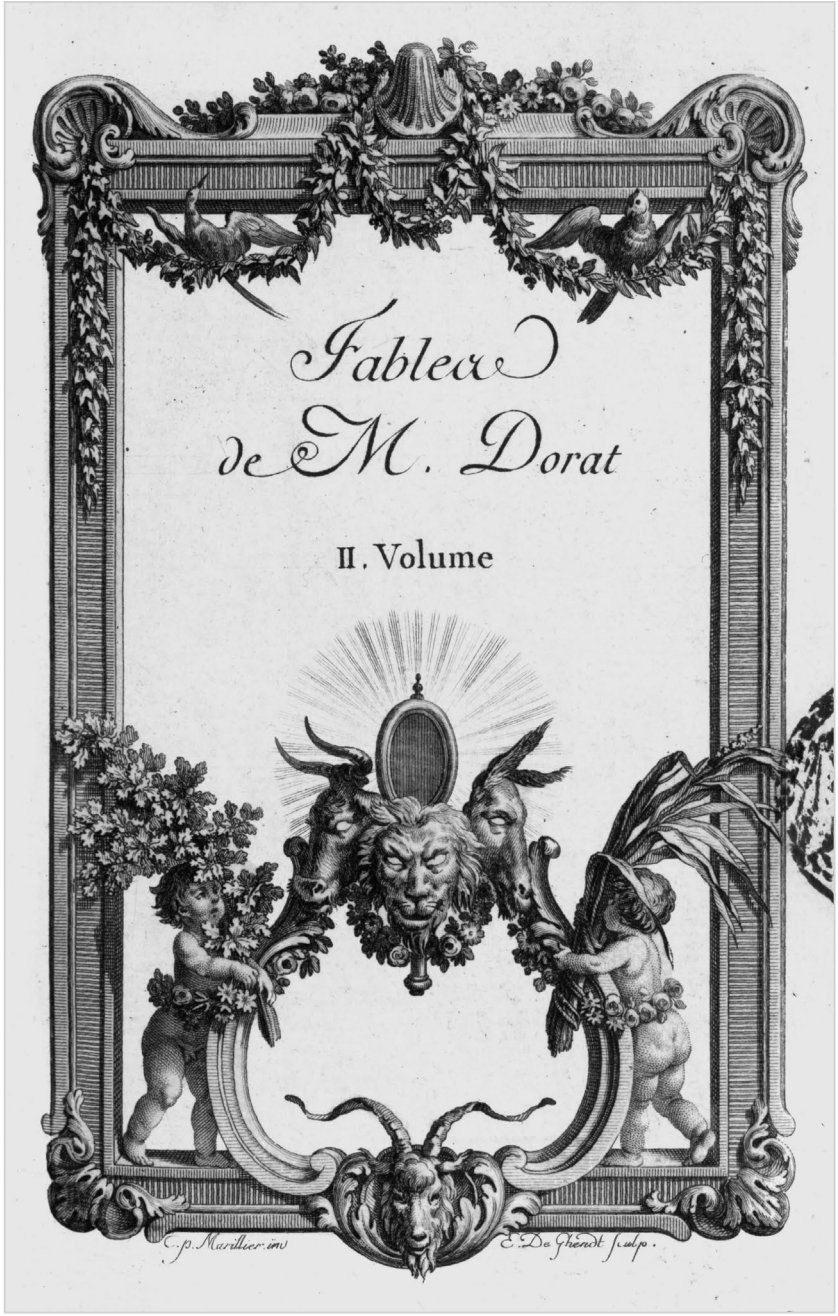
258 Griffiths 2008, S. 265: „Being rude about Dorat became one of the favoured literary pastimes of the day.”

259 *Recueil de lettres héroiques*, Auguste: Stagé, 1767 (02/III.11.8.1375; ohne Nennung des Verfassers); *Heroische Briefe des Barnevelts an den Truman, und der Zeila an den Valcour*, Augsburg: Stage, 1766 (02/III.11.8.1376; übersetzt vermutlich von Paul von Stetten). Zu dem eine französische Vorlage kopierenden Kupferstich in letzterem Druck siehe Stoll 2002, Kat.-Nr. 23, S. 90-93.

260 *Correspondance*, Band 6, 1878, S. 469 (15. Januar 1766).



Kat.-Nr. 33



Kat.-Nr. 34

Die bedeutendsten von Werken Dorats inspirierten Serien, zugleich Hauptwerke der französischen Illustrationskunst des 18. Jahrhunderts, sind die 45 Vignetten Eisens und Marilliers für *Les baisers* (1770) sowie die knapp 200 Vignetten Marilliers für die zweibändigen *Fables*. Während die *Fables* in der Werkzusammenstellung der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek unter der Signatur 02/III.11.8.1467 nach wie vor vorhanden sind (Kat.-Nr. 34), dürfte es sich bei dem dort heute fehlenden achtzehnten Band um das Exemplar von *Les baisers* handeln, das bei der Karl & Faber-Auktion XIII (24.-26. November 1936) als Nr. 390 zum Aufruf kam; der Einband dieses Exemplars entsprach der Beschreibung im Katalog zufolge jedenfalls den Einbänden der anderen unter dieser Signatur aufgestellten Bücher.[261]

Neben den Vignetten fesselt beim Blättern in den Dorat-Bänden der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek noch ein anderer Bildtyp, für den Dorat eine gewisse Vorliebe gehegt haben muss, da er häufig wiederkehrt und dabei fantasievoll variiert wird. Dieser Bildtyp ist zwischen Frontispiz und Kupfertitel angesiedelt: Er benennt, häufig verkürzt, den Titel des Buches, vielleicht noch den Autor, verzichtet ansonsten aber auf bibliographische Angaben, namentlich das Impressum; erfüllt damit also die Funktion einer Titelseite nur unzureichend und wird dementsprechend oft auch von einer typographischen Titelseite begleitet. Wesentlich mehr Raum als die Angaben zum Buch nimmt die bildliche Darstellung ein, die zwar stets einen Bezug zum Buch aufweist, bei der mitunter aber der dekorativ-ornamentale Charakter überwiegt.

Kat.-Nr. 33 und 34 zeigen zwei Varianten dieses Bildtyps. Kat.-Nr. 33 gehört zu einem Buch mit einer Reihe der damals sehr beliebten, sich an Ovids *Heroides* orientierenden Versbriefe, für die der Autor in die Rolle einer mythologischen, einer historischen oder einer der zeitgenössischen Literatur entnommenen Figur schlüpfte, mit besonders häufigem Rückgriff auf berühmte Liebespaare (im vorliegenden Fall z. B. Hero und Leander oder Abaelard und Héloise). Auf dem Kupfertitel enthalten die fünf Ovalfelder teilweise an Vignetten im Buchinneren angelehnte Darstellungen zu einzelnen Briefen, so dass sich eine Art bildliches Teilinhaltsverzeichnis ergibt. Doch wird das Gesamterscheinungsbild wesentlich stärker geprägt von dem die fünf Ovale zusammenbindenden, aus künstlichen und pflanzlichen Elementen bestehenden dekorativen Gebilde, das, je länger man es betrachtet, als ein zu Ehren der Liebe errichteter Altar anmutet: ein mensaartiger, dynamisch gekurvter Unterbau, der reichen Gebrauch macht von den für das Rokoko charakteristischen C-Spangen und mit den Attributen Amors geschmückt ist (Fackel, Köcher mit Pfeilen, Bogen); auf diesem ein tabernakelähnlicher, die Liebesdichtung symbolisierender Aufbau, bestehend aus einer Lyra und einem Paar schnäbelnder Tauben, ein profanes Äquivalent zu dem häufig auf Tabernakeln platzierten Christussymbol des Pelikans, der mit seinem Blut seine Jungen tränkt; das Ganze überwölbt von einem aus Zweigen, Festons und Girlanden gebildeten Bogen, an dem die Ovale befestigt sind und der seinerseits wegen seiner Labilität der Stütze bedarf und an der Hintergrundwand befestigt ist.

Da der Altaraufbau in der Randzone konsequent die Illusion eines dreidimensionalen Artefakts anstrebt, würde man zunächst erwarten, dass der von dem Bogen umschlossene mittlere Bereich, der Platz des Altarbildes gewissermaßen, so gefüllt wird, dass sich diese Illusion fortsetzt; dass hier also Trägermaterial für den Schriftzug des Titels suggeriert wird. Doch unterbleibt eine solche Füllung; vielmehr ergibt sich hier eine eigentümliche ‚Leerstelle', die zunächst einmal dafür sorgt, dass der von einem Glorienschein mit quasi-sakraler Aura umgebene Liebestabernakel umso besser zur Geltung kommt. Es könnte sich bei dieser ‚Leerstelle' um einen innerhalb der Welt des Bildes angesiedelten, lichtdurchfluteten Raum handeln, vielleicht der Ausgangspunkt des den Tabernakel umstrahlenden Lichts und der Wolkenbank auf der Mensa; ein transzendenter Raum, in dem die Gesetze der Physik nicht gelten und damit auch Schrift in der Luft hängen kann. Die ‚Leerstelle' könnte aber auch gedeutet werden als Durchblick auf den Papieruntergrund, womit der Schriftzug dann als das zu verstehen wäre, was er tatsächlich ist, nämlich etwas auf das Papier Gedrucktes. Bei einer solchen Sicht erscheint auch das rechteckig gerahmte Bild des gesamten Altaraufbaus mit der Aussparung in der Mitte, obwohl es Räumlichkeit vortäuscht, als etwas Flächenhaftes: eine rechteckige Fläche, die auf das Papier appliziert wurde, nachdem in der Mitte ein Stück herausgeschnitten wurde.

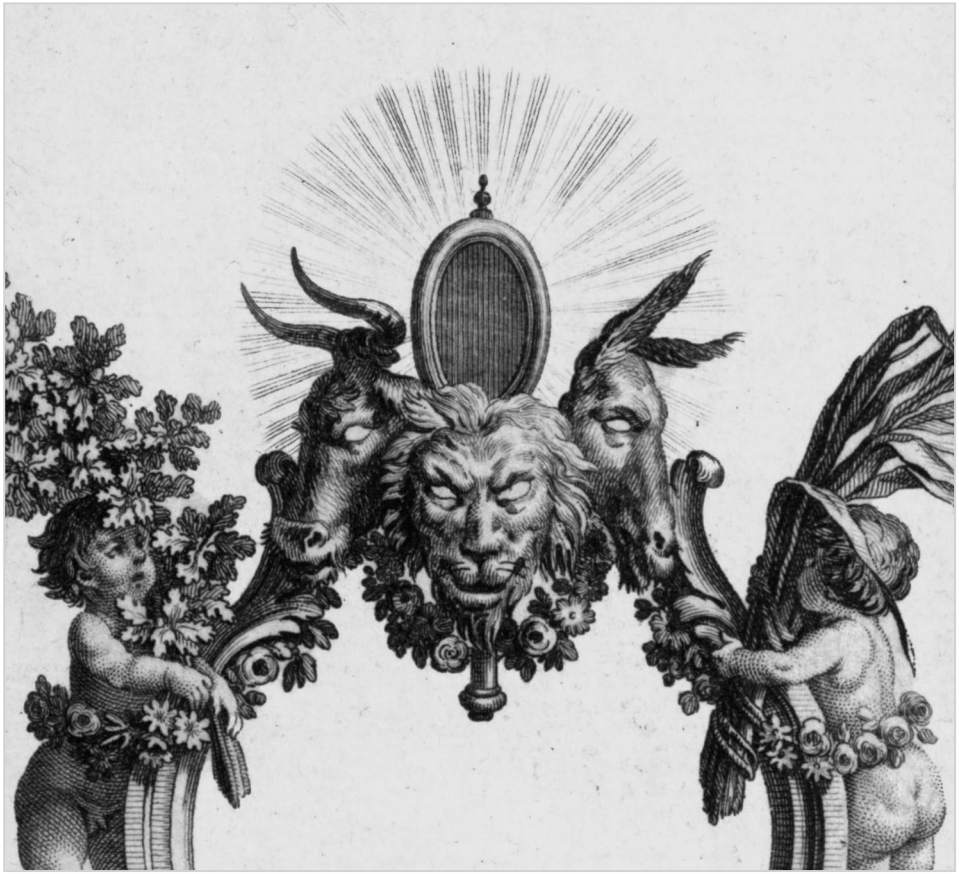
Zweifellos als Papieruntergrund zu deuten ist das, was auf dem Kupfertitel zu Band 2 der *Fables* (Kat.-Nr. 34) durch den sehr plastisch gestalteten Rahmen hindurch sichtbar ist. Der Reiz dieser Darstellung beruht damit in besonderem Maß auf der Spannung zwischen der in ihrer Flächenhaftigkeit zu Bewusstsein gebrachten Buchseite und der Suggestion eines dreidimensionalen Objekts. Bezüge zum Buchinhalt werden durch die Vögel hergestellt, die auf den an der oberen Rahmenleiste befestigten Festons sitzen, sowie durch die Tierköpfe (darunter ein Schafbock mit dekorativ gewellten Hörnern) und den Spiegel, die an dem kartuschenartigen Gebilde unten angebracht sind. Indem die drei oberen Tierköpfe mit ihren leeren Augenhöhlen als Masken wiedergegeben sind, verbildlichen sie zusammen mit dem von einem Strahlenkranz umgebenen Spiegel die Aussage, dass die Fabel Wahrheiten nicht unmittelbar, sondern maskiert ausspricht. In diesem Sinn äußert sich auch in der Fabel 1 in Buch 1 („La Fable et la Verité" - „Die Fabel und die Wahrheit") die Personifikation der Fabel, wenn sie sich mit folgenden Worten an die Personifikation der Wahrheit wendet:

Dein Spiegel zum Beispiel ist ein ganz fürchterliches Utensil,
Die Schwäche fürchtet ihn, die Eigenliebe zerbricht ihn;
Ich hingegen, ich bewirke Besserung, indem ich zerstreue;
Du gibst die zu lernende Lektion vor, und ich verkleide sie.

Ton miroir, par exemple, est un meuble effrayant;
La foiblesse le craint, l'amour-propre le brise;
Moi, je corrige en égaïant;
Tu montres la leçon, & moi, je la déguise. (S. 2)

261 „Marmoriertes Kalbsleder der Zeit mit vergoldeten Linien, Stehkanten- und Rückenvergoldung" (S. 58; Abkürzungen aufgelöst).

Bei den beiden Knaben mit den voluminösen Gebinden aus Eichengeäst (links) bzw. Schilf (rechts) denkt man zunächst an die auch in La Fontaines berühmter Sammlung enthaltene Fabel, in der ein Sturm eine Eiche fällt, wohingegen er dem sich neigenden Schilfrohr nichts anhaben kann. Doch kehrt diese bekannte Fabel bei Dorat nicht wieder; und während die Eiche in zwei seiner Fabeln eine Rolle spielt (Buch 3, Fabel 16; Buch 4, Fabel 6), taucht Schilf bei ihm nirgends auf, so dass der Grund für die Wahl dieses Motivs auf dem Kupfertitel unklar bleibt.



Kat.-Nr. 34

Kat.-Nr. 35

Edme-Louis Billardon de Sauvigny:
L'innocence du premier âge en France, ou Histoire amoureuse de Pierre le long et de Blanche Bazu; suivi de La rose ou La fête de Salency. Nouvelle édition considérablement augmentée
A Paris, chez Ruault, 1778
02/III.11.8.1748

Illustration zu *La rose ou La fête de Salency* (bei S. 133; 98 x 132 mm)
Jean-Michel Moreau (M. le jeune; 1741 Paris - 1814 ebd.) nach einer Vorlage von Jean-Baptiste Greuze (1725 Tournus - 1805 Paris)
bez.: *J. B. Greuze inv. 1768*; *J. M. Moreau le J^e sculp*.

Das im Titel der hier illustrierten Erzählung genannte „Fest von Salency" wurde angeblich von dem um die Mitte des 5. Jahrhunderts in diesem nordfranzösischen Ort geborenen heiligen Bischof Medardus begründet und bestand darin, dass jährlich ein sich durch besondere Tugend auszeichnendes Mädchen mit Rosen bekrönt wurde. Dass dieses „Rosenmädchen" („rosière") von Salency in den 1760er Jahren zu literarischen Ehren gelangte und im Oktober 1769 sogar ein aus der Musik mehrerer Komponisten zusammengesetztes Pasticcio *La rosière de Salenci* in Fontainebleau aufgeführt wurde (weitere dramatische Bearbeitungen sollten folgen), kommentierte der in Paris lebende Literat und Diplomat Friedrich Melchior von Grimm in der *Correspondance littéraire, philosophique et critique* am 1. November 1769 mit beißendem Spott:

> Das Rosenmädchen von Salency ist eine von den Personen, die mir seit einigen Jahren größten Verdruss bereiten. Ich weiß nicht, wie sie es geschafft hat, sich mit einem Male und mit solchem Aufsehen der Vergessenheit zu entreißen, in die sie ungefähr 1200 Jahre lang gehüllt war; aber seit drei oder vier Jahren rächt sie sich gründlich dafür, und man kann nicht leugnen, [dass] … das Rosenmädchen dieses Dorfes eine der berühmtesten Persönlichkeiten unserer Tage ist.
>
> La rosière de Salency est une des personnes à laquelle je dois le plus d'ennui depuis quelques années. Je ne sais comment elle a fait pour se tirer d'un coup et avec tant d'éclat de l'obscurité dans laquelle elle est restée ensevelie pendant environs douze cent ans; mais depuis trois ou quatre ans elle a bien pris sa revanche, et l'on ne peut se dissimuler [que] … la rosière de ce village est un des plus illustres personnages de nos jours.[262]

262 *Correspondance*, Band 8, 1879 [1968], S. 355.

Élie-Catherine Fréron behauptet 1774 in einem Beitrag der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *L'année littéraire*, er sei es gewesen, der dafür gesorgt habe, dass das Rosenmädchen seit einiger Zeit „in Versen, in Prosa, auf unseren Theatern, in unseren Liedern, in unseren Romanen etc." gefeiert werde, und zwar durch seinen 1766 in derselben Zeitschrift erschienenen Bericht über den Brauch. („Cette institution ... a été, depuis que je l'ai fait connoître, célébrée en vers, en prose, sur nos Théâtres, dans nos chansons, dans nos Romans, &c." S. 339) [263]

Einen Beitrag zu dieser unvermittelt einsetzenden Popularität leistete im selben Jahr 1766 auch die heute vor allem noch wegen ihres pädagogischen Schrifttums bekannte Stéphanie-Félicité de Genlis.[264] Als sie von der Krönungszeremonie in dem unweit von Genlis, dem Anwesen ihres Gatten, gelegenen Salency erfuhr, war ihr Interesse geweckt und sie beschloss, daran teilzunehmen, obwohl der ihr Bericht erstattende Beamte den Brauch als kindisch und eines aufgeklärten Jahrhunderts unwürdig abtat. („Il est étonnant que dans un siècle aussi éclairé que le nôtre, on n'ait pas aboli une [telle] puérilité").[265] Sowohl Madame de Genlis als auch die, die mit ihr den Ausflug nach Salency unternahmen, fanden freilich großes Gefallen an dem Fest; und einige von ihnen verarbeiteten das Erlebnis auch literarisch: Monsieur de Genlis verfasste Couplets, die im *Mercure de France* abgedruckt wurden, Madame ein für die Jugend gedachtes Theaterstück, das später in ihre Sammlung *Théâtre à l'usage des jeunes personnes* (Band 4, 1780) aufgenommen wurde; der ebenfalls zu den Ausflüglern gehörende Billardon de Sauvigny (gestorben 1812 Paris)[266] schließlich schrieb *La rose ou La fête de Salency*, den hier vorliegenden „kleinen pastoralen Roman" („un petit Roman pastoral", S. 132), den er Madame de Genlis widmete.

Er veröffentlichte ihn erstmals 1768 zusammen mit *L'isle Ouessant*, 1770 separat, 1778 dann zusammen mit *Histoire amoureuse de Pierre Le Long* (erstmals erschienen 1765);[267] alles Erzählungen, die in einer Mischung aus Rousseau-Verehrung und präromantischer Attitüde dem Ideal ursprünglich-natürlichen Empfindens in vergangenen Jahrhunderten und abgelegenen Landstrichen nachspüren und die Sauvigny deswegen unter dem Titel *L'innocence du premier âge en France* (*Die Unschuld des ersten Zeitalters in Frankreich*) zusammenfasste. Bezeichnend für die hier zu Tage tretende Geisteshaltung ist die einem Musenanruf vergleichbare Beschwörung der Empfindsamkeit ganz zu Beginn von *La fête de Salency*:

263 *L'année littéraire*, 1774, Band 8, S. 339-353: „Lettre XV. Plaidoyer en faveur de la Rosière"; 1766, Band 4, S. 217-224: „Lettre X. La Fête de la Rose". Zu Fréron siehe auch Kat.-Nr. 50.1; zu seiner Zeitschrift Kat.-Nr. 50.3.

264 In *L'année littéraire*, 1766, Band 4, folgt auf „Lettre X. La Fête de la Rose" ein Brief (S. 224-229), dessen anonymer Schreiber angibt, in „diesem Jahr" („cette année", S. 225) der Zeremonie beigewohnt zu haben; unter den Anwesenden erwähnt er auch Madame de Genlis und ihre Begleitung.

265 Genlis 1825, S. 247 ff.

266 Die Angaben zum Geburtsjahr variieren: um 1730, 1734, 1736, 1738. Grundlegende Informationen zu Billardon bei Brenner und im Artikel von Michel Gilot in: *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)*, http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/076-edme-billardon-de-sauvigny (letzter Abruf 30.01.2018).

267 Die Existenz dieser letzteren Kombination mit dem Impressum 1774 bedürfte einer näheren Überprüfung.

> Du, deren unverbildete Stimme weniger zwischen vergoldeten Wandtäfelungen als unter mit Stroh bedeckten Dächern zu vernehmen ist! Du, die du mich oft dazu gebracht hast, mit zärtlicher Anteilnahme die Mühen und Freuden des Landvolks zu betrachten! O du rührende Empfindsamkeit … komm, du bist es, die ich flehentlich herbeibitte! Komm, verleihe dem von mir Geschriebenen deine Aufrichtigkeit und deinen Zauber.
>
> Toi, dont la voix ingénue se fait moins entendre sous les lambris dorés que sous les toîts couverts de chaume! Toi, qui m'as fait contempler souvent avec un si tendre intérêt, les travaux, & les plaisirs des habitans des campagnes! O touchante sensibilité … viens, c'est toi que j'implore! viens, prête à mes écrits ta candeur & tes charmes. (S.133 f.)

Die abgebildete Illustration (Kat.-Nr. 35; siehe auch die Abb. S. 2) zeigt den Kulminationspunkt der in der Regierungszeit Ludwigs XIII. (1610-1643) angesiedelten Handlung, zu der sich Sauvigny durch den Brauch des Rosenfestes anregen ließ. Es kommt dabei zu der nicht unbedingt den Rollenklischees der damaligen Zeit entsprechenden Konstellation, dass, als ein Liebespaar in krisenhaft zugespitzter Situation in höchste Bedrängnis gerät, der Mann in Ohnmacht fällt und die Frau sich heldenhaft zu ihrer Liebe bekennt. Herbeigeführt wird die Krise dadurch, dass ein Rosenmädchen seinen Gatten laut Gesetz nur aus der Dorfgemeinschaft wählen darf, dass die tugendhafte Émée aber, die von den Dorfältesten (einige von ihnen links außen im Bild erkennbar) dieses Mal für die Ehrung vorgesehen ist, den aus dem Nachbardorf stammenden Bazile liebt. Kaum hat nun der Dorfgeistliche von seinem Podest aus (ebenfalls links im Bild) Émée den Kranz gereicht und sie nochmals an das damit verbundene Gebot erinnert, als der sich unter den Zuschauern befindende Bazile, der Émée nun für sich verloren glaubt, leblos zusammenbricht.

Den Mittelpunkt der Figurengruppe rechts bilden der ohnmächtige Bazile sowie Émée, die bestürzt an seine Seite geeilt ist und, als sie vermeint, seinen Herzschlag nicht mehr ertasten zu können, sich die Krone vom Kopf reißt und die Ehrung zurückweist, die, wie sie glaubt, für den Tod des Geliebten verantwortlich ist. „Das ist nicht mehr die so milde und schüchterne Émee", kommentiert der Erzähler diesen für die Umstehenden überraschenden Gefühlsausbruch: „Das ist eine Liebende, hingerissen vom Schrecken und von ihren Gefühlen." („Ce n'est plus cette Émée si modérée, si timide. C'est une amante effrayée, transportée." S. 226) Freilich stellt sich schnell heraus, dass Bazile nur ohnmächtig war, und die von rechts ins Bild dringenden Reiter mit der Fahne kündigen bereits die Ankunft des Marquis de Gordes an, der auf königlichen Befehl an der Krönungszeremonie teilnehmen soll und das Geschick des Liebespaares zum Guten wenden wird: Er fordert die Einwohner dazu auf, einen tugendhaften Menschen wie Bazile, auch wenn er nicht aus Salency stammt, in ihre Gemeinschaft aufzunehmen. („S'il n'est pas de Salency, il a merité d'en être. Un homme vertueux doit-il être étranger parmi vous?" S. 228)



Kat.-Nr. 35

Jean-Michel Moreau, einer der wichtigsten Vorlagenzeichner für Buchillustrationen seiner Zeit, beschränkte sich bei diesem Blatt auf die Rolle des Kupferstechers. Die Vorzeichnung stammt von dem zeitweise sehr erfolgreichen Maler Jean-Baptiste Greuze, der zwar großen Wert darauf legte, dass seine Gemälde über druckgraphische Vervielfältigung verbreitet wurden, der sich aber nur in einigen wenigen Fällen an Buchillustrationen beteiligte.[268] Im Rahmen seiner Unmutsäußerung über das Rosenmädchen, aus der bereits oben zitiert wurde, befand Grimm, Greuze hätte sich auch anlässlich von Sauvignys *La fête de Salency* nicht auf das seiner Meinung nach minderwertige Genre der Buchillustration einlassen sollen. Er legt seine Worte einem „armen Ahnungslosen" in den Mund; doch besteht kein Zweifel, dass er sich dieser Figur als Sprachrohr bedient:

> Mein armer Ahnungsloser antwortet … dass er sehr verärgert darüber ist, dass sein Freund Greuze seine Zeit damit verliert, den Gravelot oder den Charles Eisen[269] zu spielen und nicht den Greuze; dass er diese dürftigen Sachen sicher besser machen wird als die anderen Bildermacher für Bücher; aber dass die Angewohnheit, solche Kleinigkeiten zu machen, sehr schnell den Stil eines Künstlers verdirbt; dass diese Kleinigkeiten und die Verbissenheit, mit der Bücher bebildert werden, den Künsten in Frankreich schaden, eben weil die Künstler auf diese Weise viel Geld in kurzer Zeit verdienen können.
>
> Mon malheureux ignorant répond … qu'il est assez fâché que son ami Greuze perde son temps à faire le Gravelot ou le Charles Eisen au lieu de faire le Greuze; qu'il fera sans doute ces pauvretés mieux que les autres faiseurs de dessin pour livres; mais que l'habitude de faire de pareilles minuties gâte bien vite le style d'un artiste; que ces minuties et la fureur de mettre des images dans les livres perdront les arts en France, précisément parce qu'elles font gagner aux artistes beaucoup d'argent en peu de temps.[270]

Was die dargestellte Situation angeht, fügt sich die Illustration zu *La Fête de Salency* freilich bestens in Greuzes Schaffen, und wenn Sauvigny im Rahmen seiner überschwänglichen Danksagung an Greuze („Je me félicite d'avoir echauffé son genie") betont, wie würdig das Thema des Rosenfestes seines Zeichenstifts sei („si digne de son Crayon", S. 122),[271] so ist das nicht nur eine Floskel. Greuze verdankt nämlich einen wesentlichen Teil seines zeitgenössischen Ruhmes eben solchen hochgradig emotional aufgeladenen Sittenbildern, häufig in ländlichem Ambiente angesiedelt, die das Publikum sowohl berühren als auch zu moralischer Reflexion anregen sollen, indem sie Exempel tugendhaften oder verwerflichen Verhaltens vor Augen führen. Ein bezeichnendes Beispiel hierfür ist etwa das 1763 im Salon, der Ausstellung der königlichen Kunstakademie, gezeigte Gemälde mit dem von seiner Familie liebevoll umsorgten bettlägerigen Mann (*La piété filiale*),[272] angesichts dessen Diderot eine Lobeshymne auf die „moralische Malkunst" („la peinture morale")[273] anstimmt und diejenigen verwünscht, die ein solches Bild kaltblütig und ungerührt betrachten können. („Malheur à celui qui peut le [tableau] considérer un moment de sang-froid.")[274]

Mit diesem Bild und anderen moralischen Sujets Greuzes teilt die Illustration zu *La fête de Salency* auch die Art und Weise, wie Greuze sich nicht auf ein zentrales Moment mit wenigen Protagonisten beschränkt, sondern seine Kompositionen durch den Einbezug zahlreicher Personen stark in die Breite entwickelt, so dass gewissermaßen Bilderfriese entstehen, die vom Auge des Betrachters geduldig erwandert werden wollen. Einbezogen werden dabei auch eher peripher Beteiligte, die mitunter als anekdotische Zutat einen heiteren Kontrapunkt in eine an sich ernste Situation einbringen, wie z. B. die beiden Kinder mit dem Hündchen im Vordergrund der *Salency*-Illustration. Die Beibehaltung dieser Kompositionsweise trotz des durch das Buch vorgegebenen Hochformats hat allerdings zur Folge, dass nur etwa die Hälfte der zur Verfügung stehenden Bildfläche für die Darstellung des Geschehens genutzt werden kann, was eine ausgesprochene Kleinteiligkeit bewirkt und auf Kosten der Lesbarkeit der Abbildung geht. Der Zugewinn an Atmosphäre, den die üppige Baumkrone und der weite Himmel in der figural nicht nutzbaren oberen Bildhälfte mit sich bringen, kann diesen Nachteil nicht ganz kompensieren.

Dass Greuze seine moralische Kunst nicht häufiger im Rahmen der Buchillustration praktizierte, ist insofern geradezu erstaunlich, als er des öfteren mehrteilige Bilderzählungen schuf bzw. plante. So zeigte er etwa im Salon von 1765 zwei Zeichnungen zum Thema des undankbaren Sohns, der zunächst in den Krieg zieht und seinen alten Vater im Stich lässt (*Le fils ingrat*), später dann als Invalide zurückkehrt und den Vater auf dem Totenbett vorfindet (*Le fils puni*);[275] Zeichnungen, die Diderot damit kommentiert, dass man aus solchen Begebenheiten leicht einen Roman machen könnte („des événements d'après lesquels il seroit facile de faire un roman").[276] Das nachdrücklichste Dokument für derartige narrative Ambitionen Greuzes ist ein an William Hogarths Serie *Industry and Idleness* erinnerndes Manuskript *Bazile et Thibault*, das 26 Stationen zweier konträrer, einmal durch Tugend, das andere Mal durch Laster geprägter Lebensläufe skizziert, die freilich nur zu einem geringen Teil in Bilder umgesetzt wurden.[277] Ob es etwas besagt, dass sowohl Greuzes Tugendheld als auch Sauvignys männliche Hauptfigur den Namen Bazile erhalten haben, mag an anderer Stelle geklärt werden.

268 Zu Greuze siehe insbesondere Barker.

269 Zwei der wichtigsten auf Buchillustration spezialisierten Künstler der Zeit.

270 *Correspondance*, Band 8, 1879 [1968], S. 356.

271 Es handelt sich bei diesem Dank um eine Anmerkung im Widmungsbrief an Madame de Genlis.

272 St. Petersburg, Eremitage.

273 Diderot 1967 ff., Band 1, 2. Aufl., 1975, S. 233.

274 Diderot 1967 ff., Band 1, 2. Aufl., 1975, S. 236.

275 Lille, Musée des Beaux-Arts.

276 Diderot 1967 ff., Band 2, 2. Aufl., 1979, S. 144.

277 Kavanagh, S. 259 ff.

Baccon vermutet, Greuze habe 1768 die Illustration zu *La fête de Salency* und ebenso ein Jahr später das Frontispiz zur Erzählung *Sophronie* von Françoise-Albine Benoist nicht zuletzt angefertigt, um „öffentlich präsent zu bleiben", nachdem ihm die Académie 1767 nicht erlaubt hatte, im Salon auszustellen.[278] (Einen weiteren Beitrag zur Buchillustration lieferte Greuze mit einer Vorzeichnung zu der 1773 erschienenen Ausgabe des *Orlando furioso*; vgl. Kat.-Nr. 7.) Grund für die Verbannung aus dem Salon war, dass Greuze es bisher versäumt hatte, sein Aufnahmestück für die Académie einzureichen; und so beschäftigte er sich in den Jahren, in die sein ländliches Sittenbild des Rosenfestes fällt, auch besonders intensiv mit der Historienmalerei, mit der er die Académie zu beeindrucken gedachte. 1769 schließlich reichte er ein Gemälde zu einer eher obskuren Begebenheit der antiken Geschichte ein: Kaiser Septimius Severus macht seinem Sohn Caracalla Vorwürfe, nachdem dieser seine Ermordung plante.[279] Das Gemälde erntete allerdings vernichtende Kritik, u. a. auch von Diderot, und hatte zur Folge, dass Greuze nur als Genremaler in die Académie aufgenommen wurde, was er als schwere Demütigung empfand.

278 *Allgemeines Künstlerlexikon* 61 (2009), S. 508.

279 Paris, Musée du Louvre.

Kat.-Nr. 36

François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud:
Adelson et Salvini. Anecdote anglaise [*Nouvelle édition*]
A Paris, chez Le Jay, 1772
(aus der Serie *Les épreuves du sentiment*)
02/III.11.8.1644-2,4

Kat.-Nr. 36.1:
Illustration zu Beginn des Textes (bei S. 3; 91 x 144 mm)
Nach einer Vorlage von Charles-Dominique-Joseph Eisen (1720 Valenciennes - 1778 Brüssel)

Kat.-Nr. 36.2:
Schlussvignette (S. 120; 77 x 74 mm)
Jean Massard (M. le père, 1740 Bellême - 1822 Paris) nach einer Vorlage von Charles-Dominique-Joseph Eisen (1720 Valenciennes - 1778 Brüssel)
bez.: *Ch. Eisen inv.*; *Massard sculp.*

Ab 1764 entwickelte François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud (1718 Paris - 1805 ebd.), einer der meist gelesenen Autoren seiner Zeit, ein Konzept für eine neuartige Serie, für die er dann etwa ab 1768 als Gesamttitel *Les épreuves du sentiment* verwendete (*Bewährungsproben für die Empfindsamkeit*; spätere Titelfassung *Suite des épreuves du sentiment*).[280] Die Serie besteht aus einzeln veröffentlichten kürzeren und längeren Erzählungen, die in der Regel zuvor nicht in Zeitschriften erschienen waren; alle in sich abgeschlossen, aber durch Zugehörigkeit zu einer Serie sowie ähnliche Aufmachung und Ausstattung das Publikum doch dazu animierend, die jeweils neu erschienenen Erzählungen zu erwerben und zu lesen. Ab den 1770er Jahren waren die teilweise mehrfach aufgelegten Erzählungen auch als Bände erhältlich, zu denen die Verleger die daneben weiterhin separat verkauften Texte zusammenfassten; ein Umstand, der dazu beiträgt, dass eine vollständige bibliographische Dokumentation der *Épreuves* ein aufwändiges Unterfangen ist. 1780 erschien mit *Amélie* die 25. und letzte Erzählung. In der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek sind die *Épreuves* in einer fünfbändigen Ausgabe vorhanden, von denen Band 5 aufgrund des Fehlens von *Amélie* allerdings unvollständig ist.

Illustrationen waren in dieser Serie nicht von Anfang an vorgesehen, doch als der *Mercure de France* im April 1766 bei der Rezension einer Erzählung der Serie (*Sidnei et Silli*) anmerkte, Arnaud möge doch, dem Zeitgeschmack folgend, sein schriftstellerisches Talent mit dem künstlerischen Talent eines Eisen oder de Longueil kombinieren („qu'il [Arnaud] eût bien voulu suivre la mode et associer à ses talens ceux des Eisen et des Longueil"),[281] wurde diese Anregung unter Hinzuziehung renommierter Künstler umgehend aufgegriffen: In der Folge wurden jeder Erzählung eine ganzseitige, dem Text vorangestellte Illustration sowie je eine Vignette zu Beginn und zu Ende des Textes beigegeben; die bereits erschienenen Erzählungen wurden in Neuauflagen illustriert angeboten.[282] Die Vorlagen lieferte zunächst Eisen; später übernahmen diese Aufgabe Marillier und (im Falle von *Amélie*) Le Barbier. Man ist versucht, das Ausscheiden Eisens aus diesem Projekt mit seinem Ortswechsel nach Brüssel (Flucht vor Gläubigern?) in Verbindung zu bringen; allerdings ist er dort erst ab 1776 dokumentiert und taucht Marilliers Name bereits 1775 auf Illustrationen zu den *Épreuves* auf.[283] Vielleicht beruht der Wechsel der Zeichner auch auf Eisens notorischer Säumigkeit, seinen Verpflichtungen nachzukommen.[284]

Es kommt nicht von ungefähr, dass sich unter dem ersten Dutzend Erzählungen der Serie mehrere mit englischen Protagonisten und Schauplätzen befinden, die dann im Untertitel als „histoire angloise", „nouvelle angloise" oder wie im hier in erster Linie interessierenden Fall von *Adelson et Salvini*, als „anecdote anglaise" bezeichnet werden. Nicht zuletzt unter dem Einfluss von Samuel Richardsons empfindsamen Romanen hatte sich nämlich in Frankreich eine Ansicht herausgebildet, zu der sich auch Arnaud im Vorwort zu den *Épreuves* bekennt:[285] Engländer seien zu unmittelbareren, unverfälschteren Gefühlsäußerungen in der Lage als die Franzosen; ihr natürliches Empfinden habe weniger unter den Zwängen von Gesellschaft und Schöngeisterei gelitten. („La nature en Angleterre parait être plus énergique, plus vraie que parmi nous [les Français]; la contagion de la société et du bel-esprit y est moins répandue." S. 19) Freilich ergänzt Arnaud, dass er sich hierbei nicht auf die den verderblichen Einflüssen der Großstadt ausgesetzte Einwohnerschaft Londons beziehe, sondern auf die ländliche Bevölkerung; insbesondere von der ländlich sozialisierten jungen Engländerin schwärmt er in den höchsten Tönen als einem „himmlischen Wesen". („Une jeune fille Anglaise élévée au village est une espèce de créature céleste." S. 20)

Diese besonders eng mit dem englischen Naturell assoziierte Empfindsamkeit ist für den Verfasser der *Épreuves* insofern von zentraler Bedeutung, als es sich hierbei um einen von der göttlichen Weisheit dem Menschen eingepflanzten Keim handle („ce germe précieux qu'a mis en nous la Sagesse suprême", S. 7), der den Menschen noch mehr als die Verstandeskraft („raisonnement") über die anderen Geschöpfe erhebe („cette sensibilité qui élève l'homme

280 Ausführlich zu dieser Serie siehe Astbury, Dawson, A. Martin 1973.

281 *Mercure de France*, April 1766, S. 87; zitiert nach Dawson 1976, S. 270 f.

282 Die ganzseitige Illustration konnte der Titelseite gegenüber eingebunden und damit als Frontispiz genutzt werden. Sie konnte aber auch, wie es beim Exemplar von *Adelson et Salvini* der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek der Fall ist, gegenüber der ersten Textseite eingebunden werden, womit sie im strengen Wortsinn nicht mehr als Frontispiz fungiert.

283 Carlier zufolge war Eisen „mindestens" seit Anfang 1776 in Brüssel („pour le moins au début de 1776", S. 101).

284 Dies bewog offenbar auch Claude-Joseph Dorat, seit 1770 Marillier anstelle von Eisen zu bevorzugen (siehe Kat.-Nr. 33-34). 1761 hatte die Säumigkeit Eisens in Zusammenhang mit der von den Steuerpächtern (*fermiers généraux*; siehe S. 11, Anm. 21) initiierten Ausgabe der *Contes* von La Fontaine zu einem Eklat geführt (siehe den Hinweis bei Kat.-Nr. 6, S. 44).

285 Das Vorwort im Folgenden zitiert nach *Épreuves du sentiment*, Band 1, Paris: Moutard 1781.



Kat.-Nr. 36.1

au-dessus des autres créatures“, S. 10). Dieser „himmlische Strahl“ („rayon céleste“, S. 11) eines Gemüts, das sich durch Empfindungen anrühren und bewegen lässt, sei es auch, der die Menschen tugendhaft handeln lässt. („Un cœur remué par des impressions attendrissantes est disposé à recevoir les semences de la vertu.“ S. 8) Die didaktische Zielsetzung der Erzählungen der *Épreuves* definiert Arnaud deshalb dahingehend, der Empfindsamkeit seiner Leserschaft Nahrung zu geben und sie in dieser Eigenschaft zu bestärken („de nourrir & de fortifier cette sensibilité“, S. 10).

Im Rahmen dieses Programms erzählt Arnaud dann auch eine so drastische, Motive der Schauerliteratur aufgreifende Geschichte wie *Adelson et Salvini*, in der „der himmlische Strahl“ tugendhafter Empfindsamkeit keineswegs den Sieg davonträgt, sondern in der vielmehr die Übersteigerung der Empfindsamkeit zu verderblicher Leidenschaft diejenigen zugrunde richtet, die von diesem Strahl beseelt werden. Der Schluss der Erzählung lässt sogar den Eindruck entstehen, dass die so hoch gepriesene englische Empfindsamkeit selbstzerstörerische Züge annehmen kann.

Einander gegenübergestellt werden in dieser Erzählung der Engländer Adelson, eine „gleichermaßen edle und empfindsame Seele“ („une ame aussi élevée que sensible“, S. 7) und der italienische Maler Salvini, einerseits eine zu heftigen Gefühlsausbrüchen neigende Natur („un naturel susceptible de l’effervescence des passions“, S. 4), andererseits jemand, der sich tagelang finster brütend in die Einsamkeit zurückzieht. Die beiden freunden sich in Rom an; doch als Salvini später Adelson in dessen Heimat besucht, schürzt sich ein unseliger dramatischer Knoten: Salvini entbrennt in Leidenschaft zu Adelsons Braut Nelly, einem „himmlischen Geschöpf“ („une créature céleste“, S. 17), ganz dem Ideal der ländlichen Engländerin entsprechend, das Arnaud im Vorwort zu den *Épreuves* beschwört.

Es kommt, ohne dass Adelson zunächst etwas davon mitbekommt, zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen Salvini und Nelly, die sich beherzt zur Wehr setzt. Salvini bezeichnet sich bald ungeniert als undankbares, tückisches Ungeheuer, das auch vor einer Ermordung des Freundes nicht zurückschrecken würde („je veux être un monstre d’ingratitude, de perfidie“, S. 88); bald schwört er, er werde seiner Leidenschaft entsagen. Als freilich die Hochzeit unmittelbar bevorsteht und sich Nelly Salvini gegenüber nochmals standhaft zu Adelson bekennt, zieht Salvini sein Schwert und durchbohrt sie, woraufhin sie mit den Worten „Adelson! Ô mon Dieu“ (S. 94) sterbend zu Boden sinkt. Auf der Illustration (Kat.-Nr. 36.1)[286] ist der Moment dargestellt, in dem die von dem Lärm des Disputs aufgeschreckten entsetzten Bediensteten ins Zimmer stürmen und ihnen Salvini, wie von Furien besessen, die Worte entgegenschleudert, dass er soeben das, was ihm am Teuersten war, hingeopfert habe. („Salvini, comme possedé des furies, leur dit: oui, je viens d’immoler ce que j’avois de plus cher.“ S. 94)

Dieser Moment ist eine mit Vor- und Nachteilen verbundene Motivwahl: Sie bewirkt zwar einerseits, dass der Leser, der das Bild bereits beim ersten Aufschlagen des Textes zur Kenntnis genommen hat, lange vor Abschluss der Lektüre über den tödlichen Ausgang des Eifersuchtsdramas informiert ist; andererseits ist sie durchaus geeignet, ein für Nervenkitzel empfängliches Publikum in ihren Bann zu schlagen und Neugier auf die Erzählung zu wecken. Unbestreitbar ist, dass Eisen den Moment sehr effektvoll in Szene gesetzt hat, indem er der von erregtem Gestikulieren begleiteten Konfrontation zwischen Salvini und den Bediensteten die statische Horizontale der leblos hingestreckten, totenblassen Nelly entgegenstellt und indem letztere Figur wohlkalkuliert an die Emotionen des Betrachters appelliert. In erster Linie soll diese Figur natürlich anrühren, und zwar gerade dadurch, dass auf eine den Tod verklärende Pose verzichtet wird: Der Körper lässt in seiner ungelenken Starre jede Eleganz vermissen; der Kopf ist unnatürlich weit zurückgebogen; beim Sturz hat ein Fuß den Schuh verloren. Auch das betont dem Betrachter dargebotene Dekolletee mit der tödlichen Schwertwunde, ein Ansatz in Richtung morbider Ästhetisierung des Todes, dient natürlich diesem rührenden Zweck, dürfte daneben aber auf einen gewissen erotischen Frisson abzielen.

Der weitere Verlauf der Erzählung nach der Ermordung Nellys kommt nicht ohne Klischees aus, doch immerhin werden die beiden Protagonisten nicht ausschließlich als Vehikel moralisch erbaulicher Lehren genutzt. Zwar wandelt sich Salvini im Gefängnis (dargestellt auf der Vignette zu Beginn des Textes) zum Inbegriff des reuigen Sünders, doch die Vergebung, um die er Adelson immer dringlicher anfleht, kann selbst eine so edle Natur wie der Engländer nur gegen heftigste innere Widerstände gewähren, und dann auf merkwürdig ambivalente Weise kurz vor der Hinrichtung des Mörders: Er reißt den ihm zu Füßen liegenden Salvini wütend empor („avec une espèce de fureur“, S. 117), um nach den Worten „Geh … Gott vergibt … auch ich werde sterben“ („Va … Dieu pardonne … je vais mourir aussi“, S. 117) in Ohnmacht zu fallen. In der Folgezeit vergräbt sich Adelson förmlich in dem Zimmer, in dem der Mord geschah und das er in eine düstere Gedenkstätte für Nelly verwandelt hat; wenige Monate später stirbt er aus Gram als Opfer einer zu Leidenssucht übersteigerten Empfindsamkeit und findet, seinem Wunsch entsprechend, seine letzte Ruhestätte zusammen mit Nelly in einem gemeinsamen Sarg.

Die Schlussvignette (Kat.-Nr. 36.2) wechselt in den allegorischen Modus, um die zu dem Mord führende Gemütsverfassung Salvinis zu veranschaulichen. Eine abstoßende Frau mit Fledermausflügeln, Fackel und Schlangenhaar, Personifikation der Raserei oder allgemein der verderblichen Leidenschaft, säugt ein Kind, das einen Dolch in der Hand hält; d. h., diese Leidenschaft nährt eine Liebe, die in einem Gewaltausbruch endet. Das Kind lässt umso mehr an einen pervertierten Liebesgott Amor denken, als rechts im Vordergrund zwei schlangenhaarige Gestalten mit einem der traditionellen Attribute Amors hantieren, einem Köcher, der hier freilich anstatt mit Pfeilen mit Schlangen gefüllt ist. Die Rahmenzone kombiniert das Liebessymbol der Rose mit weiteren Fackeln und Schlangen sowie einer dekorativ die Flügel spreizenden Fledermaus, als Nachttier ein Verweis auf finstere seelische Abgründe.

286 Die Illustration ist nicht signiert, doch nennen sowohl die Vignetten von *Adelson et Salvini* als auch die meisten Illustrationen der vorhergehenden Erzählungen Eisen als Vorlagenzeichner. Auch aus stilistischen Gründen kann die ganzseitige Illustration zu *Adelson et Salvini* Eisen zugewiesen werden.

Arnauds Erzählung fand über die Zwischenstufe eines auf ihr basierenden Dramas von Prospère Delamare auch den Weg auf die Opernbühne: Andrea Leone Tottola nutzte das Drama als Grundlage eines Librettos, das von Vincenzo Bellini vertont wurde. *Adelson e Salvini*, 1825 uraufgeführt, war seine erste Oper und damit Auftakt zu einer glanzvollen, mit *Norma* und *I Puritani* ihre Höhepunkte erreichenden Laufbahn.



Kat.-Nr. 36.2

Kat.-Nr. 37

Jacques Cazotte:
Le diable amoureux. Nouvelle espagnole
A Naples, 1772 [Paris: Edme-Jean Le Jay][287]
02/III.11.8.824

Kat.-Nr. 37.1
Frontispiz (85 x 130 mm)[288]

Kat.-Nr. 37.2
Illustration bei S. 14 (85 x 131 mm)

Kat.-Nr. 37.3
Illustration bei S. 43 (83 x 127 mm)

Kat.-Nr. 37.4
Illustration bei S. 78 (86 x 131 mm)

Kat.-Nr. 37.5
Illustration bei S. 102 (83 x 127 mm)

Kat.-Nr. 37.6
Illustration bei S. 138 (83 x 128 mm)

Zu den bekanntesten phantastischen Erzählungen der französischen Literatur zählt *Le Diable amoureux* (*Der verliebte Teufel*) von Jacques Cazotte (1719 Dijon - 1792 Paris). Die eigentümlich androgyne dämonische Titelfigur dieser Erzählung wird von dem in Diensten des Königs von Neapel stehenden spanischen Offizier Don Alvare de Maravilla heraufbeschworen und verfolgt diesen dann mit stürmischer Leidenschaft.[289] Die 1772 erschienene Erstausgabe ist mit sechs anonymen Radierungen ausgestattet; eine äußerst bemerkenswerte Serie, die hier in ihrer Gesamtheit vorgestellt werden soll.

Auf der ersten Illustration (Kat.-Nr. 37.1), die zugleich als Frontispiz dient, gibt sich Alvares Kamerad Soberano (links) als Adept geheimer Wissenschaften zu erkennen und verblüfft Alvare (rechts) insbesondere damit, dass ein Dämon namens Calderon auf seinen Befehl hin seine Pfeife entgegennimmt und entzündet. Dieser Vorgang ist, was noch näher zu kommentieren sein wird, auf der Illustration in das an der Wand befestigte Gemälde ausgelagert. Dort ragt die Hand des Dämonen aus den Wolkenballungen und reicht eine entzündete Pfeife nach unten, wo gleichzeitig Soberano gezeigt wird, wie er, bereits Pfeife rauchend, das Staunen seines Gegenübers genießt.

Von dem Wunsch beseelt, ebenfalls derartige Fertigkeiten zu erwerben, folgt Alvare in einer der folgenden Nächte seinem Mentor in das Ruinenareal der nahe bei Neapel gelegenen Stadt Portici. Dort vollführt er, unter einem Kuppelgewölbe in einem Zauberkreis positioniert, ein von Soberano vorgegebenes Beschwörungsritual, das aus einem Zauberspruch und dem dreimaligen lauten Ruf „Béelzébuth“ besteht. In der Kuppel öffnet sich daraufhin ein Fenster, durch das hindurch ein Kamel seinen mit unförmigen Ohren versehenen Kopf in das Gewölbe streckt und Alvare mit donnernder Stimme „Che vuoi?“ („Was willst du?“) fragt (Kat.-Nr. 37.2). Alvare befiehlt dem Dämon zunächst, sich in der gefälligeren Form eines Spaniels zu zeigen, woraufhin der Kamelkopf ein Hündchen ausspeit. Später verwandelt sich der von Alvare Biondetta genannte Dämon auf sein Geheiß in einen Pagen, der ihm und seinen Kameraden bei einem Mahl in den Ruinen aufwartet.

Der Page folgt Alvare zurück in sein Quartier, wo er ihn inständig um ein Nachtlager in seinem Zimmer bittet, was ihm Alvare, obwohl er sich seines Begleiters inzwischen gerne entledigen möchte, auch gewährt. Als Alvare am nächsten Morgen erwacht, sitzt der Page, dessen anfängliches androgynes Oszillieren sich zusehends zu weiblicher Geschlechtsidentität hin verfestigt, mit aufgelösten langen blonden Haaren neben seinem Bett und gesteht ihm seine leidenschaftliche Liebe (Kat.-Nr. 37.3; rechts unten das kollabierte Gestell von Alvares Bett, Folge des aufgewühlten Gemütszustandes, in dem er die Nacht zugebracht hat). Gemeinsam brechen beide nach Venedig auf, wo sich Alvare in einen Strudel aus Vergnügungen stürzt und sein Verhältnis zu Biondetta, die nach außen weiterhin als sein Bediensteter auftritt, äußerst ambivalent bleibt: Bald fühlt er sich zu ihr hingezogen, bald erscheint sie ihm als phantastisches, gefährliches Truggebilde. Die vierte Illustration (Kat.-Nr. 37.4) zeigt, wie er von einer Kleiderkammer aus Biondetta im Nebenzimmer beobachtet, die am Clavecin melancholisch darüber meditiert, wie ihre verzehrende Leidenschaft von Alvare kaum erwidert werde.

Als Biondetta freilich bei einem Mordversuch schwer verletzt wird, entflammt er nun auch seinerseits in Liebe zu ihr und zieht sich mit ihr in ein Haus an der Brenta zurück. Dort offenbart ihm Biondetta, sie sei zwar übernatürlicher Herkunft, aber keineswegs ein verderblicher Dämon, sondern vielmehr ein Elementargeist, eine Sylphe, die die Gestalt einer Menschenfrau angenommen habe. Die Radierung Kat.-Nr. 37.5 illustriert eine nicht ganz störungsfrei verlaufende Episode dieses Liebesidylls an der Brenta: Biondetta hat von Alvare eben absolute Hingabe und Treue eingefordert, und dieser, vor ihr kniend, ist im Begriff, auf einen Handkuss einen Kuss auf die Lippen folgen zu lassen, als sein Hund ihn zum Spielen auffordert und

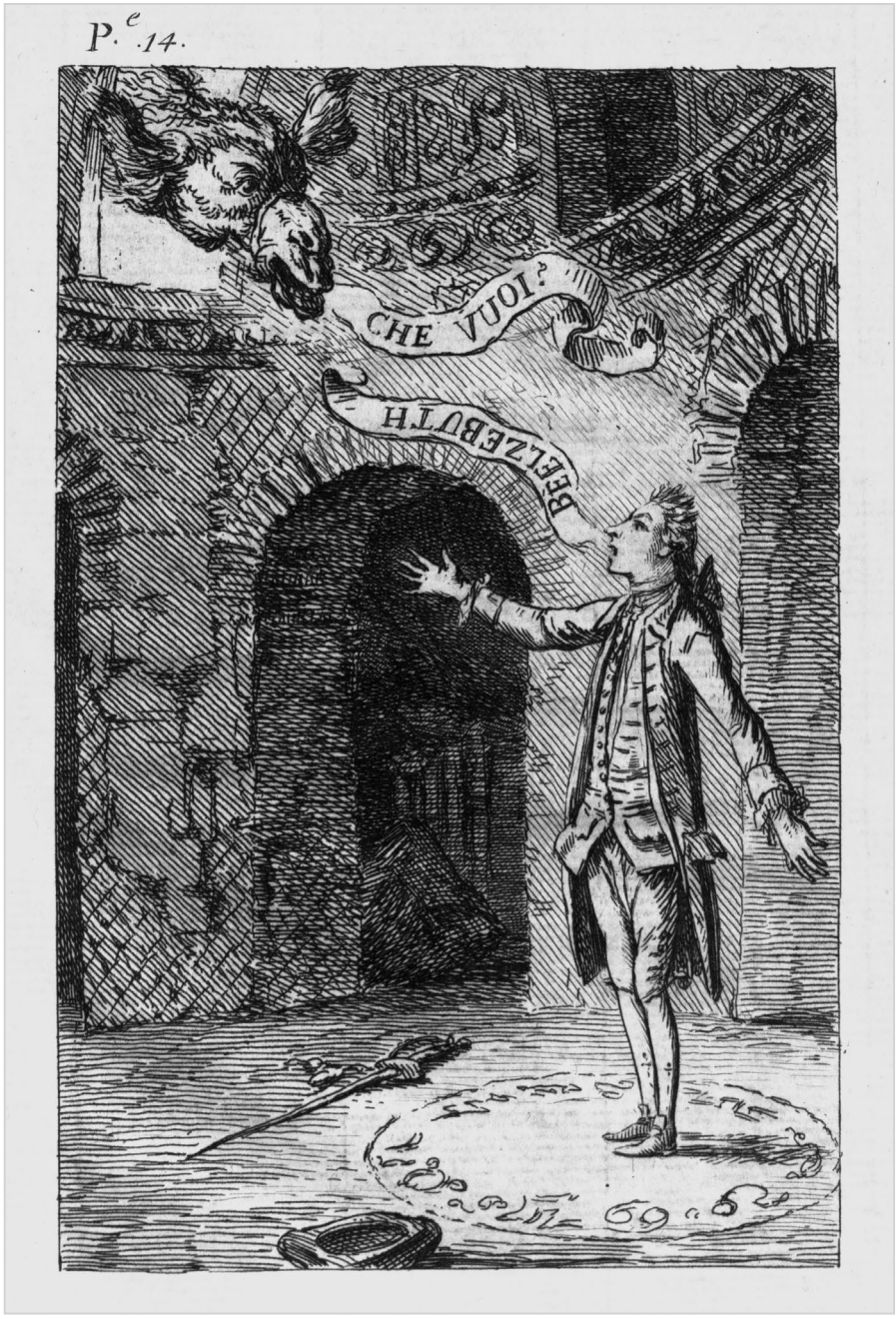
287 Cazotte 2003, S. VII.

288 Im Exemplar der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek größere Fehlstelle am Oberkörper der rechten Figur.

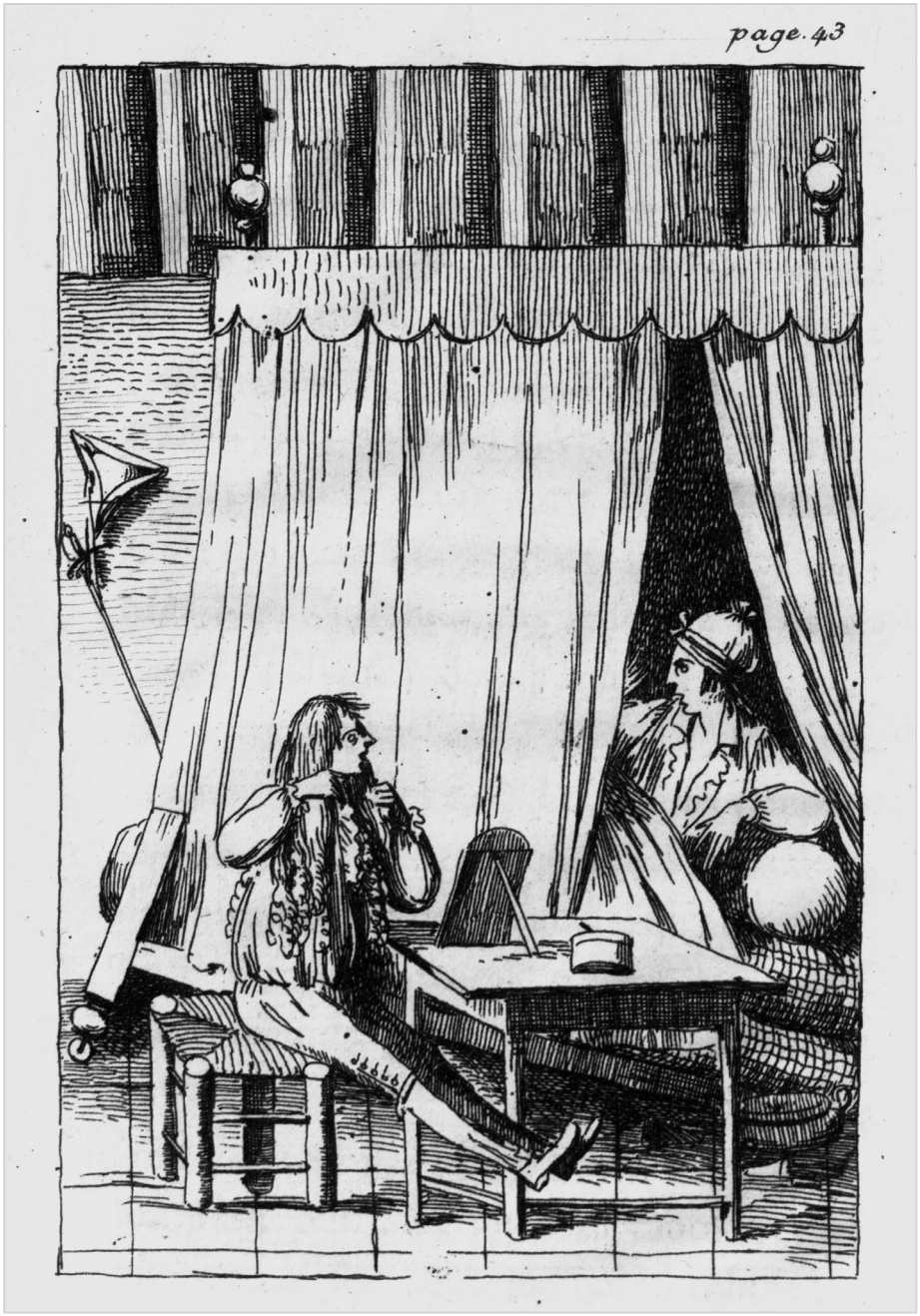
289 Zu Cazotte und *Le diable amoureux* siehe das einleitende Material bei Cazotte 1983 und Cazotte 2003; speziell zur Illustrationsgeschichte siehe Haquette.



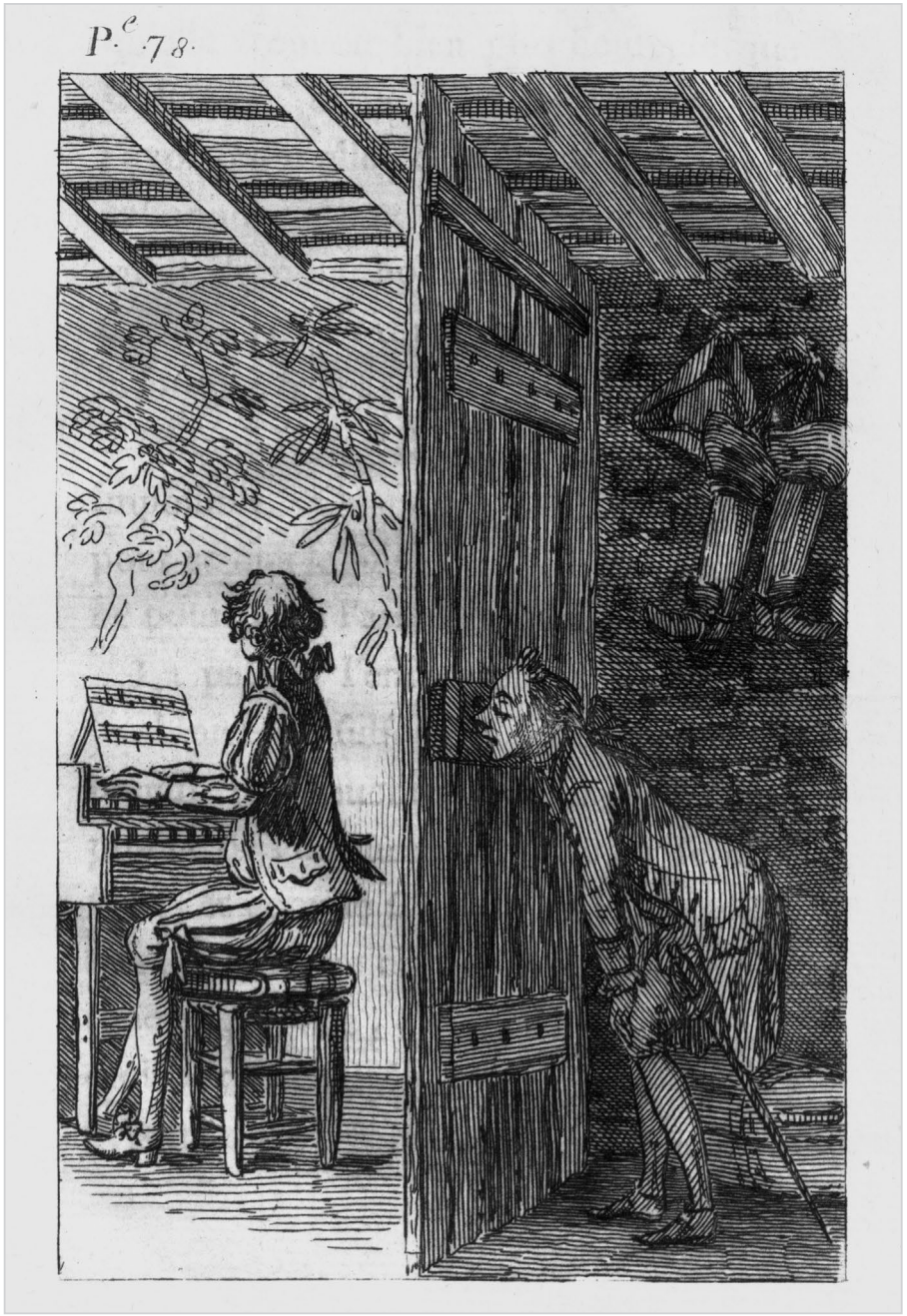
Kat.-Nr. 37.1



Kat.-Nr. 37.2



Kat.-Nr. 37.3



Kat.-Nr. 37.4



Kat.-Nr. 37.5

sich nicht abweisen lässt. Alvare muss daraufhin seine Herzensergießungen vorläufig beenden und den Hund ins Haus zurückbringen.

Schließlich macht sich Alvare in Begleitung Biondettas auf den Weg nach Spanien zu seiner Mutter, um deren Segen für eine Eheschließung einzuholen. Dass vielfältige Umstände die Ankunft immer wieder hinauszögern, weckt erneut Alvares Misstrauen gegenüber Biondetta, und als sie die letzte Wegstrecke in einer Kalesche zurücklegen, ringt er sich dazu durch, Biondetta einen bösen Geist zu nennen, der für immer von seiner Seite weichen möge. Daraufhin sind mit einem Schlag sowohl Biondetta als auch die vor die Kalesche gespannten Maultiere verschwunden und der durch dieses plötzliche Fehlen der Zugtiere aus seinem Sitz geworfene Alvare sieht nur noch, wie eine teilweise als Kamelkopf geformte Wolke zum Himmel aufsteigt und sich dort auflöst (Kat.-Nr. 37.6). Als Alvare die Erlebnisse mit Biondetta seiner Mutter erzählt, rät ihm diese, sich die Lektion zu Herzen zu nehmen und dem Feind das nächste Mal, wenn er sich unter einer anderen Maske nähern wird, sofort entschieden die Tür zu weisen. („Quand votre ennemi se reproduira, car il n'est pas à son dernier masque, congédiez-le brusquement." S. 144) Dem Vorwort („Avis de l'éditeur") zufolge ist die Geschichte Alvares allegorisch zu deuten und besteht die vom Leser zu beherzigende Lektion darin, sich nicht der Dienste der Zuhälterei zu bedienen und sich nicht von kaum dem Kindesalter entwachsenen Prostituierten den Kopf verdrehen zu lassen:

> Viele Franzosen ... waren in den Grotten, um dort ein Beschwörungsritual durchzuführen, haben dort üble Kreaturen vorgefunden, die ihnen „Was willst du?" zugerufen haben, und die ihnen auf ihre Antwort hin ein Tierchen von dreizehn oder vierzehn Jahren präsentiert haben. Es ist hübsch, man nimmt es mit ... das Tier wird zum Herrn, der Herr zum Tier.
>
> Beaucoup de François ... ont éte dans des grottes faire des évocations, y ont trouvé de vilaines bêtes qui leur crioient, che vuoi? & qui, sur leur réponse leur présentoient un petit animal de treize à quatorze ans. Il est joli, on l'emmene; ... l'animal devient maître, le maître devient animal. (S. VIII)

Das Vorwort äußert sich auch zu den Illustrationen; und nach seiner Lektüre kann man nicht umhin, die von karikaturistischer Übertreibung und teilweise auch von zeichnerischer Unbeholfenheit geprägten Radierungen in *Le diable amoureux* als parodistischen Seitenhieb auf die Sucht des zeitgenössischen Publikums nach illustrierten Büchern zu interpretieren. Der fiktive, als von Cazotte erfundene Person zu verstehende Herausgeber schreibt hier nämlich, die „absolute Notwendigkeit" („nécessité indispensable", S. [III]), ein auf Zuspruch des Publikums hoffendes Werk zu bebildern, habe im Fall des vorliegenden Werkes den Autor fast zur Verzweiflung gebracht: Alle verfügbaren Künstler und Kupferstecher waren bereits mit Aufträgen überhäuft, und nur mit viel Mühe sei es schließlich gelungen, einen Illustrator zu finden.

Die Betrachtung der Illustrationen im Licht dieser Hinweise zu ihrer Genese impliziert, dass dem durch Publikumserwartungen vorgegebenen Diktat der Illustration im vorliegenden Fall nur entsprochen werden konnte, weil deutliche künstlerische Einbußen in Kauf genommen wurden. Auch der Umstand, dass der noch über freie Kapazitäten verfügende Künstler zumeist in Herbergen zwischen Straßburg und Paris anzutreffen sei und auch jetzt in einer dieser Herbergen aufgespürt worden sei, deutet an, dass dieser Künstler für die Illustration eines literarischen Werkes nicht gerade prädestiniert ist. (Man mag ihn sich aufgrund dieser Hinweise als einen Maler von Herbergsschildern vorstellen oder, wie Griffiths vorschlägt,[290] als Verfertiger schlichter Wandgemälde in Herbergsbetrieben.)

Doch tritt der Herausgeber derartigen nahe liegenden Schlussfolgerungen mit großem rhetorischem Aufwand entgegen und macht das Vorwort damit zugleich zu einer Satire auf eine sich ungeniert in den Dienst des Marketings stellende Kunstkritik: Es handle sich bei diesem Mann vielmehr um ein von der Natur geformtes Genie, dessen Vorstellungskraft sich nie dem frostigen Regelkanon akademischer Kunst unterworfen habe („un de ces hommes de génie que la Nature se plaît à former, & dont l'art n'a jamais, par ses régles asservissantes, refroidi l'imagination", S. [III]). Und während, so der Herausgeber weiter, gefühlskalte so genannte Kunstkenner („connaisseurs") an den Illustrationen das Fehlen einer mechanisch-sorgfältigen Ausarbeitung mit dem Grabstichel bemängeln mögen, werden diejenigen mit wahrem Geschmack zweifellos tief ergriffen sein von der Wahrheit des Ausdrucks. („Les Gens de goût seront, a coup sûr, saisis de la verité de l'expression." S. IV) Wenn der Herausgeber dann die Vorzüge jeder einzelnen Radierung en detail rühmt, versteigt er sich sogar dazu, das Clair-obscur der Illustration Kat.-Nr. 37.4 als beinahe eines Rembrandt für würdig zu erachten. (Der zu „Rembrun" entstellte Name ist dabei möglicherweise als Hinweis auf die mangelnde Qualifikation des als Kunstkritiker posierenden Herausgebers zu verstehen.)

Aber trotz aller Diskrepanz zwischen diesen Lobeshymnen und dem Erscheinungsbild der Illustrationen und trotz mehrerer Anzeichen eklatanten zeichnerischen Versagens (man beachte etwa in Kat.-Nr. 37.3 den Fliesenboden und die Balkendecke, beide ohne Rücksicht auf die Perspektive in die Bildebene geklappt) sollte man nicht übersehen, dass es sich bei den Radierungen keineswegs um künstlerisch völlig belanglose Machwerke handelt bzw. um bloße parodistische Imitationen solcher Machwerke. So wird man es zwar als Parodie werten, wenn der Herausgeber den Pfeifenraucher des Frontispizes hochtrabend als eine Figur beschreibt, die man sofort als einen von großem Ernst durchdrungenen und mit den tiefsten okkulten Geheimnissen vertrauten Philosophen erkennt („le sérieux imposant d'un Philosophe instruit des secrets les plus impénetrables de la cabale", S. IV); doch ist andererseits nicht zu verkennen, dass eine andere Pose hier sehr gut getroffen ist, nämlich die eines Menschen, der selbstbewusst und lässig entspannt das Staunen seines Gesprächspartner genießt, und dass der zwischen die Hände gepresste Kopf und die weitest möglich ausgestreckten Beine dieses Gegenübers dessen Ungläubigkeit und Anspannung bestens zum Ausdruck bringen. Und, um ein weiteres Beispiel zu geben, auch der Liebesschwur an der Brenta vermittelt weniger den Eindruck des Dilettantismus als vielmehr den des gezielten Einsatzes einer ökonomischen karikaturistischen Strichführung und vergegenwärtigt äußerst amüsant, wie die Dame durch sorgsam kalkuliertes Zweifeln an der Ergebenheit ihres Kavaliers diesen zu noch intensiverer Demonstration seiner Hingabe anspornt. Auch verraten die Vegetation rechts außen und insbesondere der grazile Hund rechts unten eine routiniert zeichnende Hand.

Nach solchen Beobachtungen wird man es zumindest nicht mehr für völlig abwegig erachten, wenn der *Mercure de France* im April 1772 behauptet, freilich ohne konkrete Namensnennung, dass die Radierungen auf „unsere besten Künstler" zurückgehen („nos meilleurs maîtres"), und hinzufügt, dass nur ein künstlerisch wenig geschulter Blick sie als „Karikaturen in schlechtestem Geschmack" beurteile („figures qui, quoique de nos meilleurs maîtres, peuvent paraître à des yeux peu connaisseurs, des caricatures du plus mauvais goût", S. 101). Freilich ist nicht auszuschließen, dass auch der Rezensent des *Mercure* sich hier der Ironie bedient. Zu vermuten, wie es verschiedentlich geschehen ist, dass es tatsächlich Moreau, Marillier oder Cochin waren, die hier zu parodistischen Zwecken stilistische Mimikry betrieben,[291] mag nach wie vor zu hoch gegriffen sein; wenn Griffiths aber dem parodistischen Spiel jeden künstlerischen Eigenwert abspricht, die Radiertechnik als ‚barbarisch' bezeichnet und es als Verunglimpfung großer Künstler empfindet, wenn man hier Namen wie Moreau oder Marillier ins Spiel bringt, so geht er mit den Illustrationen zu hart ins Gericht und zeigt zu wenig Bereitschaft, ihre spezifischen Reize anzuerkennen.[292]

Während es vorläufig noch nicht möglich ist, die Radierungen aus der Anonymität zu holen, ist der im *Mercure de France* gebrauchte Plural „nos meilleurs maîtres" insofern interessant, als bereits das Vorwort des Herausgebers andeutet, wenn auch auf etwas konfuse Weise, dass sich mehrere Künstler an der Illustrationsserie beteiligt hätten (was durchaus dem Usus der Zeit entspräche, bei Bedarf die Illustration eines Werkes auf mehrere Hände zu verteilen). Gemeint sind mit „nos meilleurs maîtres" offenbar die für die Bilderfindungen zuständigen Vorlagenzeichner; ob diese mit den Radierern gleichzusetzen sind oder die letzteren einfach unerwähnt bleiben, lässt sich dem Text nicht entnehmen. Etwas verwirrend ist das Vorwort deswegen, weil es zunächst den Eindruck erweckt, dass der nach langer Suche in einer Herberge aufgespürte Künstler für die gesamte Illustrationsserie verantwortlich sei, dass später dann aber die Rede ist von den „Meisterwerken der beiden anderen Genies, die die anziehende Kunst ihres Zeichenstifts zur Verfügung gestellt haben" („les chefs-d'œuvre des deux autres génies qui ont prêté leurs crayons séduisans", S. V). Dem Vorwort zufolge waren also insgesamt drei Künstler beteiligt.

290 Griffiths 2004, S. 100.

291 Mahérault (S. 153) weist drei Vorlagen Moreau zu, zwei Marillier und eine Cochin. Cohen/Ricci (Sp. 212) gibt an, die Vorlagen seien von Marillier, da Portalis diese Zeichnungen innerhalb eines eindeutig von Marillier stammenden Konvoluts gesehen habe; gestochen worden seien sie von Moreau, da die Stiche in einer von diesem selbst zusammengestellten Werksammlung im Cabinet des estampes der Bibliothèque nationale de France enthalten seien.

292 Griffiths 2004, S. 99.



Kat.-Nr. 37.6

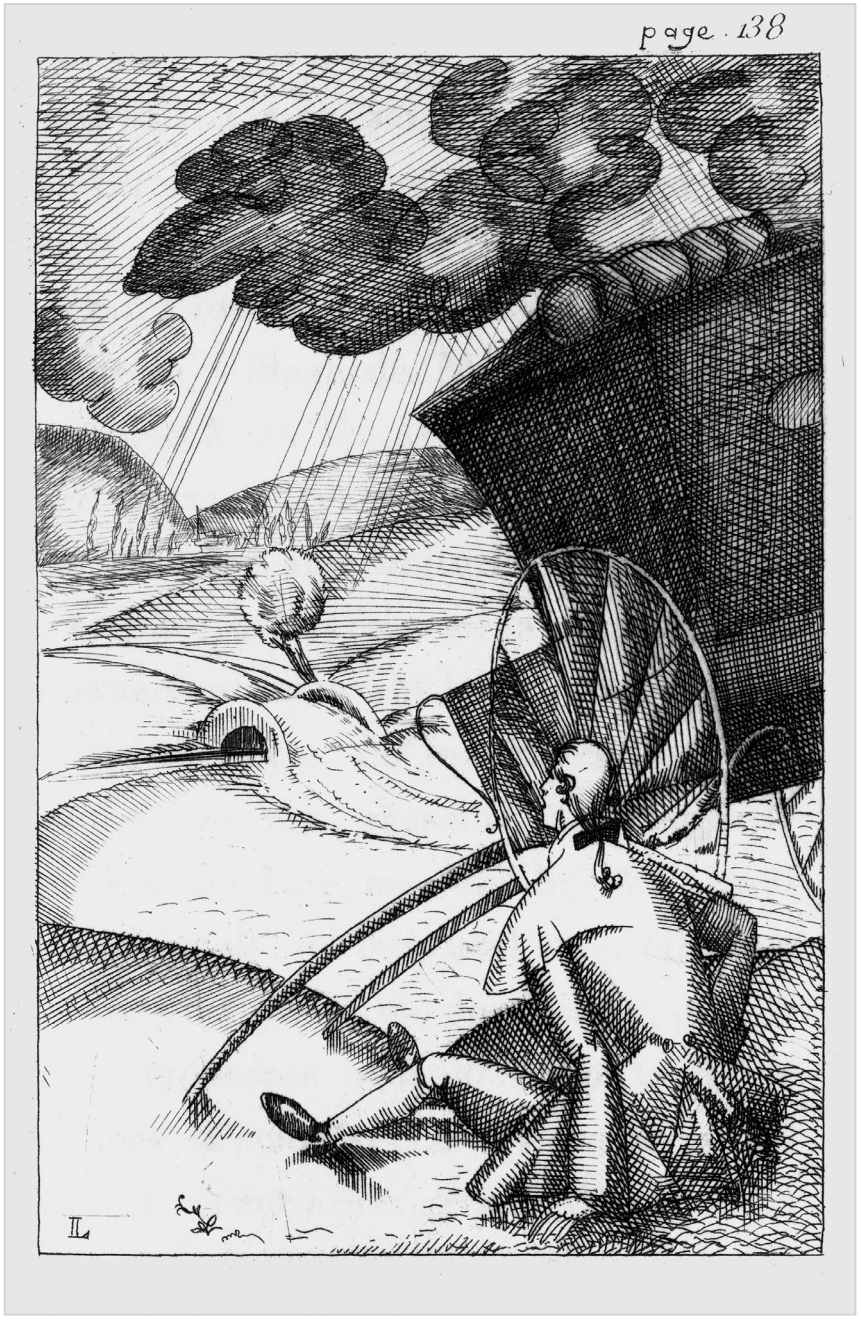


Illustration von Jean-Émile Laboureur in der Ausgabe Paris 1921

Tatsächlich lassen die sechs Tafeln bei näherer stilistischer Analyse drei unterschiedliche Handschriften erkennen. Die Handschrift von Kat.-Nr. 37.2 und 37.4 kennzeichnet kleinteiliges, teils unsicher tastendes Gestrichel; die Figuren haben etwas Gummiartig-Weiches; ein gewisses perspektivisches Geschick ist vorhanden und es gelingen, auch wenn sie mit „Rembrun" kaum konkurrieren können, zumindest ansatzweise malerische Hell-Dunkel-Effekte. Von den verbleibenden vier Radierungen, die durchweg mehr mit linear-zeichnerischen Mitteln arbeiten, schließen sich Kat.-Nr. 37.3, 37.5 und 37.6 zu einer stilistisch verwandten Gruppe zusammen: Charakteristisch für diese Gruppe sind die hölzern-steifen Figuren mit den kleinen, in Profilansicht gegebenen Köpfen, bei denen Stirn und Nase eine durchgehende Gerade bilden; daneben das Vermeiden perspektivischer Probleme (vgl. die Frontalansicht der Gartenlaube in Kat.-Nr. 37.5) oder das geradezu genüssliche parodistische Demonstrieren perspektivischen Scheiterns: Abgesehen von Decke und Fußboden in Kat.-Nr. 37.3, beide bereits erwähnt, gehören dazu der Tisch auf derselben Radierung oder auch die kuriose Kirche im Hintergrund von Kat.-Nr. 37.6, die halbkreisförmig gebaut sein müsste. Das Frontispiz Kat.-Nr. 37.1 schließlich zeichnet sich gegenüber allen anderen Illustrationen durch eine gröbere Faktur aus, die freilich einhergeht mit ausgesprochen flotter, dynamischer Strichführung sowie mit treffsicherer Darstellung von Gestik und Körperhaltung. Bei den fünf Illustrationen innerhalb des Textes lässt sich als zusätzliches Indiz für die hier vorgenommene Händescheidung anführen, dass die Hinweise darauf, an welcher Stelle im Buch die Blätter einzubinden sind, unterschiedlich gestaltet sind: Bei Kat.-Nr. 37.2 und 37.4 sind sie links oberhalb des Bildes in der Form „P.^{c} [x]" angebracht, bei Kat.-Nr. 37.3, 37.5 und 37.6 rechts oberhalb des Bildes in der Form „page. [x]". (Das Frontispiz weist keine derartige Angabe auf.)

Unabhängig davon, ob man die Illustrationen nun als ‚barbarisch' oder als auf eine erfrischende Art attraktiv empfindet, dürfte es unbestreitbar sein, dass der Charakter dieser Illustrationen auch die Wahrnehmung des Textes beeinflusst. Grundsätzlich kann ein Autor das Thema einer erotischen Verstrickung von Mensch und Satan in verschiedenen Tonlagen und mit verschiedenen Wirkungsabsichten behandeln: Er kann die grotesken Elemente in den Vordergrund stellen, kann sich an einer echtes Grauen erzeugenden Schauergeschichte versuchen oder auch auf moralischen Appell und Belehrung abzielen. Auch wenn bereits Cazottes Text für sich genommen hinreichend klar erkennen lässt, dass die Groteske überwiegt, so unterstreichen die Illustrationen doch diesen Aspekt; mitunter kommt es darüber hinaus auch dazu, dass eine Illustration zu einer Textpassage voll emotionalen Überschwangs einen komischen Kontrapunkt setzt und damit den potenziellen Ernst der Passage untergräbt. So vergleicht etwa der Erzähler, als er am Morgen nach der Beschwörung in seinem Zimmer den mädchenhaften Knaben erblickt, wie er mit den Fingern durch seine langen blonden Haare streicht, diese Finger mit einem wunderschönen Elfenbeinkamm und gerät, als der Page seine an Feinheit nicht zu übertreffenden Haare („leur finesse étoit égale à toutes leurs autres perfections", S. 43) seitlich zurückstreift, beim vollständigen Sichtbarwerden seiner Züge in höchste Verzückung: „Stellen Sie sich", fordert er den Leser auf, „die Morgendämmerung im Frühling vor, wie sie mit ihrem Tau, ihrer Frische und mit all ihren Düften aus den Morgennebeln hervorbricht!" („Figurez-vous l'Aurore, au Printems, sortant d'entre les vapeurs du matin avec sa rosée, ses fraîcheurs & tous les parfums." S. 43) Der Leser freilich, der seiner Vorstellungskraft durch einen Blick auf die begleitende Illustration Kat.-Nr. 37.3 auf die Sprünge hilft, stößt dort auf puppenhafte, spitznasige Figuren und ein perspektivisch katastrophales räumliches Ambiente; kurz, ein Bild, das ihn an einer erfolgreichen Identifikation mit der Verzückung des Erzählers nachhaltig hindert.

Schließlich wird das Frontispiz Kat.-Nr. 37.1 in Zusammenwirken mit den Erläuterungen des Vorworts zur Genese der Bildserie auch dazu genutzt, um die Fiktionalität der mit der teuflischen Biondetta verbundenen Geschehnisse zu betonen und damit zusätzlich deren Potenzial zu schwächen, den Leser ernsthaft zu beunruhigen. Wie bereits erwähnt, wird auf dem Frontispiz das Entzünden der Pfeife durch den Dämon Calderon, das der Erzähler ja als reales Geschehen erlebt haben will, als Bestandteil eines Gemäldes dargestellt; eines Gemäldes, dessen Wolken aus dem Pfeifenrauch des Okkultisten Soberano hervorzuwachsen scheinen, so dass dieses Gemälde bis zu einem gewissen Grad als von Soberano kreiert und damit das Pfeifenwunder als bloße Fiktion erscheint. Wenn nun weiterhin im Vorwort behauptet wird, dass der in der Herberge aufgespürte Illustrationskünstler an vielen Orten Spuren „des Feuers seiner Bildkompositionen, des wogenden Rauches seiner Pfeifen und der philosophischen Absonderungen seiner Launen" hinterlassen habe („l'empreinte du feu de ses compositions, de la fumée ondoyante de ses pipes & du flegme philosophique de ses fumeurs [= humeurs?]"),[293] so nähern sich dieser Illustrationskünstler und der Okkultist Soberano, so wie er auf dem Frontispiz dargestellt ist, weiter an, verschwimmen fast miteinander. Nicht nur der Künstler, sondern auch der Okkultist, so könnte dies implizieren, erzeugen Fiktionen; und obwohl die erste Begegnung zwischen Alvare und Soberano in erster Linie wohl deswegen als Gegenstand des Frontispizes dient, weil es sich um die chronologisch erste illustrierte Episode handelt, könnte die Darstellung vielleicht doch als Leitlinie für die Rezeption des gesamten Erzähltextes gedacht sein: Ähnlich wie es sich beim Pfeifenwunder des Frontispizes um eine Fiktion handelt (in Form von Malerei), sind auch die dämonischen Vorgänge, die auf den auf das Frontispiz folgenden Seiten ausgebreitet werden, letztlich nur Fiktionen (nun in Form eines Textes).

Als Cazotte 1776 in Band 2 seiner *Œuvres badines et morales* eine überarbeitete Fassung von *Le diable amoureux* vorlegt,[294] bleibt der Charakter einer Groteske zwar weitgehend erhalten, doch hat der Autor nun Elemente eingefügt, die die Groteske nicht mehr als ganz so leichtgewichtig erscheinen lassen. Möglicherweise spielte es dabei eine Rolle, dass sich Cazotte in den späten 1770er Jahren selbst in verstärktem Maße mystischen und esoterischen Strömungen öffnete, sich z. B. für einige Jahre dem sog. Martinismus anschloss. So wird im *Diable amoureux* von 1776 gegen Ende, als Alvare und Biondetta auf dem Weg zu Alvares Mutter bereits Spanien erreicht haben, eine Episode eingefügt, die den Text ganz entschieden in Richtung einer veritablen Schauergeschichte hin entwickelt und deren morbide, sexuell aufgeladene Phantastik auch im 19. Jahrhundert hätte erdacht werden können. Alvare berichtet, wie er und Biondetta sich eines

293 Cazotte 2003, S. 2, Anm. 3, schlägt die Lesart „humeurs" anstelle von „fumeurs" vor.

294 *Œuvres badines et morales*, Band 2, Amsterdam 1776, S. 301-475.

Nachts näher kommen und er sich in „Bande“ verstrickt, „aus denen mich zu lösen mir nicht mehr möglich war“ („des liens dont il me devient impossible de me dégager“, S. 449). Damit ist, wie die unmittelbar auf diese Worte folgende, nur mit Punkten gefüllte Zeile und Biondettas Aufschrei „Ich habe gesiegt!“ („j’ai triomphé!“, S. 449) klar machen, der sich einer Verbalisierung widersetzende Geschlechtsverkehr mit dem Teufel gemeint, der in der ersten Fassung noch nirgends angedeutet wird. Im Anschluss daran gibt sich Biondetta explizit als Teufel zu erkennen („Je suis le diable, mon cher Alvare“, S. 451) und fordert Alvare auf, auf möglichst zärtliche Weise das Geständnis „Geliebter Beelzebub, ich bete dich an“ abzulegen. („Dis-moi, enfin, s’il t’est possible, mais aussi tendrement que je l’éprouve pour toi, mon cher Beelzébuth, je t’adore.” S. 453) Als Nächstes erlebt der nun von panischem Schrecken erfasste Alvare, wie sich die Fühler riesiger Schnecken in Fontänen phosphoreszierenden Lichts verwandeln und er anstelle Biondettas plötzlich das Kamel aus den Ruinen von Portici an seiner Seite hat. Ganz am Ende der Erzählung, als die Zudringlichkeiten der teuflischen Biondetta ein Ende gefunden haben (die eben geschilderte Liebesnacht war Alvares letzte Begegnung mit ihr), ersetzt Cazotte die eher kursorischen mütterlichen Belehrungen, mit denen die Fassung von 1772 schloss, durch eine wesentlich längere Moralpredigt; eine Predigt, die zwar von einem Gelehrten mit dem skurrilen Namen Dom Quebracuernos (‚Hörnerbrecher‘) gehalten wird, in ihrem Kern freilich durchaus ernst gemeint sein dürfte: Alvare möge, um weiterer Gefährdung zu entgehen, umgehend eine Frau ehelichen, deren Auswahl unter der Ägide seiner Mutter erfolgt. Schließlich gibt Cazotte im 1776 hinzugefügten Epilog einen warnenden Hinwes, der tiefer schürft als die 1772 ausgesprochene Warnung, sich erotischer Abenteuer zu enthalten: Er bezeichnet die menschliche Seele nun als ein Schlachtfeld und die Neugier als diejenige Eigenschaft, die den Feldzug eröffne. („L’âme est le champ de bataille; la curiosité engage l’action.“ S. 474) Dies hat u. a. zu der Deutung angeregt, dass Cazotte in seiner Erzählung die Gefahren der Aufklärung thematisiere.[295]

Erweiterungen und Akzentverschiebungen wie die genannten mögen dazu beigetragen haben, dass man die laut dem Vorwort von 1776 „mehr als grotesken“ Illustrationen der Erstausgabe, auch wenn sie von den „besten Meistern“ herrührten („gravures plus que grotesques, qui partoient toutes de la main de nos meilleurs Maîtres“, S. 301), nun nicht mehr als angemessen empfand. Man verzichtete jedenfalls auf ihre Wiederverwendung und auch auf den Abdruck des vor allem mit ihnen befassten Vorworts von 1772. („On n’a pas jugé à propre de faire tirer de nouvelles épreuves.“) Eine Rolle gespielt haben mögen auch die Senkung der Produktionskosten oder der Umstand, dass die letzte Radierung ohnehin nicht mehr der neuen Fassung entsprach: Dort verschwindet Biondetta nach der Liebesnacht und löst sich nicht wie 1772 anlässlich der Kaleschenfahrt in Luft auf. Als man sich dann ca. 40 Jahre später dazu entschloss, die Illustrationen in Form getreuer Kopien in eine Neuausgabe der *Œuvres badines et morales* aufzunehmen,[296] weil, so das Vorwort dieser Ausgabe, der illustrierte Erstdruck des *Diable amoureux* inzwischen eine Rarität war, konnte auch die sechste Radierung berücksichtigt werden, da ergänzend zur Fassung von 1776 auch der ursprüngliche Schluss von 1772 abgedruckt wurde.

Le diable amoureux inspirierte in der Folgezeit mehrere weitere Illustrationsserien; reproduziert wurde daneben weiterhin die Serie von 1772, auch in Kombination mit stilistisch stark von ihr abweichenden neuen Illustrationen (Paris: Ganivet 1845, mit Holzstichen von Édouard de Beaumont; Paris: Quantin 1878, mit Radierungen von Félix Buhot). Ein frei paraphrasierender Rückgriff auf die Radierungen von 1772 begegnet dann in der 1921 bei Camille Bloch verlegten Neuausgabe der Erstfassung des *Diable amoureux*. Diese Ausgabe versteht sich zwar nicht als Faksimile im engeren Sinn, lehnt sich aber doch an das äußere Erscheinungsbild der Erstausgabe an. Dazu gehören nicht nur ähnliches Format, ähnlicher Satzspiegel und ähnliche Schrifttype, sondern auch der Umstand, dass an denselben Stellen innerhalb der Seitenzählung sechs größenmäßig in etwa den Vorgängern entsprechende Radierungen eingebunden sind; Werke von Jean-Émile Laboureur (1877-1943), zu dessen Schaffensschwerpunkten seit 1919 die Buchillustration zählte und zu dem das Nachwort von 1921 in launiger Anspielung auf das Vorwort von 1772 anmerkt, er würde wohl den Beifall Cazottes finden:

> Einmal angenommen, er [Cazotte] träfe Monsieur Laboureur, nicht in einer Herberge, sondern bei einem rechtschaffenen Weinhändler, so würde der Verfasser des *Verliebten Teufels* seinem neuesten Illustrator sicher ein gewisses Maß an künstlerischem Ingenium zugestehen.
>
> Supposé qu’il rencontrât M. Laboureur non dans une auberge, mais chez quelque sincère marchand de vin, l’auteur du *Diable Amoureux*, ne refuserait pas quelque genie à son plus recent illustrateur. (S. 150 f.)

Laboureurs Radierungen greifen zum einen den linearen Stil der Illustrationen von 1772 auf, ohne deswegen ihre Entstehung im 20. Jahrhundert zu verleugnen; zum anderen bebildern sie dieselben Stellen wie die älteren Radierungen in teilweiser Anlehnung an deren Komposition, gehen freilich auch sehr frei mit den Vorlagen um. Die letzte Radierung bei S. 138 (Abb. S. 147) etwa übernimmt das Motiv der von rechts schräg ins Bild ragenden, gekippten Kalesche und zeigt wie das ältere Bild links oberhalb davon, allerdings weniger naturalistisch, die Wolke mit dem Auswuchs in Form eines Kamelkopfes. Abweichend von der Vorlage wurde Alvare aber bereits aus der Kalesche geschleudert und führt die Landschaft links tief in den Bildraum.

Es entbehrt nicht einer gewissen (beabsichtigten?) Ironie, dass das äußerlich eher anspruchslose Buch von 1772, das damals wohl nur geringes Interesse bei bibliophilen Sammlern weckte, sich anlässlich seiner Neuausgabe von 1921 in ein Kabinettstück mit einer Kleinauflage von 575 nummerierten Exemplaren wandelt, darunter 30 Vorzugsexemplare für Kenner, die ganz in der Tradition des 18. Jahrhunderts verschiedene Zustände einer Druckgraphik zu schätzen wissen: Die Exemplare 1-30 enthalten außer den Radierungen in ihrem endgültigen Zustand die Radierungen auf Papier des 18. Jahrhunderts ohne Seitenzahlangabe (also *avant la lettre*) und vor Verstählung der Platte; die Exemplare 1-10 zusätzlich eine weitere Serie mit einem Erstzustand der Radierungen auf Chinapapier.

---

295 Cazotte 1983, S. 25.

296 *Œuvres badines et morales*, Band 1, Paris 1816; die Illustrationen signiert „C. R. fils“.

Kat.-Nr. 38

Voyages imaginaires, songes, visions, et romans cabalistiques. Ornés de figures
[hrsg. von Charles-Georges-Thomas Garnier] (39 Bände)
A Amsterdam, et se trouve à Paris, 1787-1789
02/III.11.8.1865

Illustration zu *Le diable amoureux, nouvelle espagnole* von Jacques Cazotte
(Band 35, 1789, bei S. 36; 81 x 138 mm)
Thomas-François Vignet (geb. 1754 Paris) nach einer Vorlage von
Clément-Pierre Marillier (1740 Dijon - 1808 Beaulieu)
bez.: *C. P. Marillier del.*; *T. F. Vignet sculp.*

Während es nach wie vor äußerst spekulativ ist, den Namen Marillier mit der Illustrationsserie der 1772 erschienenen Erstausgabe von Cazottes *Le diable amoureux* in Verbindung zu bringen (siehe Kat.-Nr. 37), ist er auf dem einzigen Kupferstich, der dem erneuten Abdruck der Erzählung im Rahmen der Serie *Voyages imaginaires* beigegeben ist, als Vorlagenzeichner genannt.[297] Ein Vergleich dieses Kupferstichs (Kat.-Nr. 38) mit der als Frontispiz genutzten Radierung von 1772 (Kat.-Nr. 37.1) drängt sich geradezu auf, nicht nur weil Marillier hier dieselbe Episode darstellt, die erste Begegnung Alvares mit Soberano, sondern auch weil seine Figurendisposition und einzelne Haltungsmotive (die - allerdings durch den Wortlaut des Textes vorgegebenen - aufgestützten Arme Alvares, das Zurücklehnen Soberanos) mit der älteren Illustration übereinstimmen. Selbst das Motiv des an der Wand befestigten Bildes teilen beide Graphiken.

Der Kupferstich von 1789 wartet einerseits mit anatomischer und perspektivischer Korrektheit auf (man vergleiche auch die Balkendecke hier mit der in Kat.-Nr. 37.3), des Weiteren mit handwerklich sorgfältiger Ausarbeitung und mit der atmosphärisch gelungenen Suggestion eines nur von einer Kerze erleuchteten, im Vergleich mit Kat.-Nr. 37.1 wesentlich gepflegteren Raumes; bewältigt wird in diesem Rahmen sogar die Herausforderung, eine im Dämmer nur schwach erkennbare ornamentierte Tapete oder Wandbespannung überzeugend wiederzugeben. Andererseits erscheint der Kupferstich auf den ersten Blick als nur mäßig fesselnd im Vergleich mit der Spontaneität und Frische der Radierung von 1772, auf der die beiden Protagonisten wesentlich schärfer, lebendiger und individueller charakterisiert sind: Marilliers Soberano wirkt im Vergleich mit dem süffisant-verschlagenen Okkultisten von 1772 bieder; und Alvares Züge sind bei Marillier vergleichsweise ausdruckslos und träge.

Allerdings ist zu berücksichtigen, dass Marillier eine frühere Station des Geschehens abbildet als die Radierung von 1772: Eben haben die anderen Gäste den Raum verlassen und Soberano und Alvare, die sich beide nicht am vorherigen lebhaften Gespräch beteiligt haben, alleine zurückgelassen; Soberano raucht zunächst weiterhin scheinbar gleichgültig und zerstreut seine Pfeife, richtet aber dann an den ihn seit Längerem mit auf dem Tisch aufgestützten Armen anstarrenden Alvare die auf dem Kupferstich zitierten Worte: „Junger Mann, Sie haben sich eben einen lautstarken Wortwechsel anhören müssen; warum haben Sie sich aus dem Gefecht herausgehalten?“

Dieser Moment einer eher beiläufigen, noch keinerlei besondere Vorkommnisse in Aussicht stellenden Gesprächseröffnung, einer ersten Kontaktaufnahme sich bisher eher phlegmatisch gerierender Menschen, ist auf dem Stich nach Marillier durchaus angemessen und stimmig wiedergegeben, während sich die wesentlich lebhaftere und pointiertere Interaktion zwischen den beiden Protagonisten auf der Radierung von 1772 daraus ergibt, dass Alvare durch das Pfeifenwunder bereits völlig aus der Fassung gebracht ist und Soberano dies sichtlich genießt, wie der Text explizit angibt: „Er fuhr noch eine Weile mit dem Rauchen fort, weniger um den Tabak zu genießen, als vielmehr um die Überraschung auszukosten, die er mir bereitet hatte.“ („Il la continua quelque temps, moins pour savourer le Tabac, que pour jouir de la surprise qu’il m’occasionnoit.“ S. 6 [1772]) Als psychologische Feinheit bei Marillier könnte man es noch werten, dass das breitbeinige Sitzen Soberanos und die Art und Weise, wie er mit ausgreifender Geste links neben sich einen zweiten Stuhl in Beschlag nimmt, ihn als sehr selbstbewusst kennzeichnen und bereits anklingen lassen, dass er versuchen wird, sein Gegenüber mit seinen okkulten Kenntnissen zu beeindrucken.

Es lässt sich also durchaus rechtfertigen, dass der Kupferstich von 1789 wesentlich weniger expressiv ausgefallen ist als die Radierung von 1772; doch wird man dem Künstler von 1772 ein besseres Gespür für die Wahl eines wirkungsvoll in bildliche Darstellung umsetzbaren psychologischen Moments bescheinigen. Seine Wahl erlaubte es dem Künstler auch, das übernatürliche Element einzubeziehen, zum einen durch die aus den Wolken ragende Hand des Dämons Calderon, zum anderen durch die großflächige, aus eigenwilligen Schnörkeln zusammengesetzte Wolke dämonischen Ursprungs, die aus Soberanos Pfeife aufsteigt. Dass das Übernatürliche auf dem Kupferstich nach Marillier überhaupt nicht in Erscheinung tritt, ist umso bedauerlicher, als es sich, wie erwähnt, um die einzige Illustration im Rahmen der *Voyages imaginaires* handelt und dieser für die Erzählung so zentrale Aspekt also auch nicht an anderer Stelle im Buch visualisiert wird. Es wäre sicher interessant gewesen zu sehen, welche Ergebnisse ein Herangehen an das Dämonische in der realistischen Darstellungsweise eines Marillier gezeitigt hätte, wie er z. B. die nächtliche Schreckensvision der phosphoreszierenden Schnecken gestaltet hätte.

297 Vorzeichnung erhalten in Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes, Reserve 4-EF-79.



Kat.-Nr. 37.1



Kat.-Nr. 38

Kat.-Nr. 39

Louis-Sébastien Mercier:
Œuvres dramatiques
A Amsterdam, chez Changuion & E. van Harrevelt … Paris, chez Le Jay, 1776 (2 Bände)
02/III.11.8.1524

Illustration zu *L'indigent* (Band 2, bei S. 3; 89 x 132 mm)
Kupferstich von Nicolas-Joseph Voyez (1742 Abbéville - 1806 Paris) nach einer Vorlage von Clément-Pierre Marillier (1740 Dijon - 1808 Beaulieu)
bez.: *Voïez l'aîné*

Von den späten 1760er bis in die späten 1780er Jahre standen Dramen im Mittelpunkt des literarischen Schaffens des aus kleinbürgerlichem Handwerkermilieu stammenden Louis-Sébastien Mercier (1740 Paris - 1814 ebd.).[298] Ganz besonders am Herzen lagen ihm Prosadramen, die sich unter Einbezug von Personen aus verschiedenen gesellschaftlichen Schichten mit sozialen Problemen seiner Zeit befassten. Merciers Absicht war dabei, seinem Publikum Wertmaßstäbe zu vermitteln und es dazu zu animieren, das eigene Verhalten an diesen Wertmaßstäben auszurichten. Diese didaktische Zielsetzung verfolgte er weniger durch einen Appell an die Vernunft als vielmehr an das Gefühl und an die Bereitschaft, sich empfänglich zu zeigen für Rührung und Empfindsamkeit.

Zu den Prosadramen dieser Ausrichtung gehört auch das 1772 erstmals veröffentlichte Stück *L'indigent* (*Der Bedürftige*), das, wie viele andere Stücke Merciers auch, zunächst in den Theatern der französischen Provinz und des Auslandes gespielt wurde. So wurde *L'indigent* 1773 in Dijon uraufgeführt und war bereits 1775 im Grand Théâtre de la Monnaie in Brüssel zu sehen, eroberte Paris erst in den 1780er Jahren, verzeichnete dann allerdings während der Revolutionsjahre beachtliche Erfolge. Typisch für die dramatischen Konstellationen bei Mercier ist es auch, dass Armut mit Tugend und Reichtum mit Lasterhaftigkeit in Zusammenhang gebracht werden. Zu dem durch letztere Merkmale gekennzeichneten Personenkreis gehört auch der im Titel genannte ‚Bedürftige', der Neuadlige de Lys: Ihm mangelt es nämlich nicht im geringsten an materiellen Gütern, sondern, zumindest während eines Großteil des Stückes, an Menschlichkeit und Empathie.

Zu Beginn des Stückes bedient sich Mercier eines besonders beliebten Stereotyps empfindsamer Dramen: De Lys möchte die Notlage der Arbeiterin Charlotte ausnutzen, um sie zu seiner Mätresse zu machen. Charlotte ist eine der drei im wörtlichen Sinn Bedürftigen, an die de Lys ein armseliges Zimmer vermietet hat; die beiden anderen sind der Landarbeiter Rémi, der zu Beginn des Stückes wegen Steuerschulden im Gefängnis sitzt, sowie dessen Sohn Joseph, ein Weber. Charlotte gilt in der Öffentlichkeit als Tochter Rémis und Schwester Josephs; tatsächlich handelt es sich um die Tochter von Rémis Bruder, die dieser in die Obhut Rémis gab, ehe er in die Kolonien auswanderte. Außer dieser Tochter hatte Rémis Bruder noch einen Sohn; beide Kinder bedachte er in seinem Testament zu gleichen Teilen. Dieser Sohn ist niemand anderer als de Lys, doch ist zu Beginn des Stückes Charlotte noch nicht als die Schwester von de Lys identifiziert. Diesem ist lediglich bewusst, dass die im Testament genannte, derzeit verschollene Schwester eine Bedrohung für sein Vermögen darstellt. Der rechtschaffene Notar, der mit der Vollstreckung des Testaments betraut ist, erkennt schließlich die Zusammenhänge und führt am Ende des Stückes die auf dem abgebildeten Kupferstich gezeigte, emotional hoch aufgeladene Situation herbei, mit der er ein ehrgeiziges Ziel verfolgt: „Ich möchte", so sein Plan „dieses verhärtete Herz [das Herz de Lys'] bedrängen, ich möchte es wie durch einen Donnerschlag rühren, ich möchte es verändern." („Je veux presser, frapper, changer ce cœur endurci." S. 98)

Zu diesem Zweck versteckt er Rémi, Charlotte und Joseph, sämtliche inzwischen eingeweiht, in einem Kabinett neben seinem Arbeitszimmer und empfängt anschließend de Lys selbst in diesem Arbeitszimmer, dessen Türsturz auf dem Kupferstich eine Allegorie der Gerechtigkeit schmückt, eine mit dem Beruf des Notars eng verbundene Tugend, die dieser auch tatsächlich praktiziert (Frau mit verbundenen Augen und Waage).[299] Als der Notar nun de Lys dessen verwandtschaftliche Beziehung zu Charlotte eröffnet, ist dieser zunächst außer sich vor Verzweiflung, dass er die Hälfte seines Vermögens abtreten soll, doch der Notar appelliert unbeirrt weiterhin an das Gewissen des ‚Bedürftigen' und öffnet schließlich die Türe zum Kabinett. Rémi, Charlotte und Joseph stürzen nun heraus, wie auf dem Kupferstich zu sehen ist, und danken überschwänglich dem Notar, ihrem Wohltäter (links außen); die Regieanweisung, dass sie sich ihm zu Füßen werfen und seine Knie umarmen wollen, wird von Charlotte ausgeführt. Die Verblüffung über diesen überraschenden Auftritt ist de Lys förmlich ins Gesicht geschrieben, der vorläufig noch rechts außen im Schatten steht: im Abseits gewissermaßen und abgesondert von der mit Licht gefluteten Gruppe um den Notar; außerdem ein spiegelverkehrtes formales Pendant zum Notar, doch noch ohne Teilnahme an den Umarmungen und anderen Gesten emphatischer Zuwendung, in die der Notar eingebunden ist.

Im unmittelbaren Anschluss an diesen Coup de théâtre ergreift der Notar de Lys' Hand, stellt ihn seinen neuen Verwandten gegenüber und setzt seine Appelle an de Lys fort, in seinem Gefühlsüberschwang von der Anrede mit Sie zur Anrede mit Du wechselnd:

---

298 Grundlegende Informationen zum Autor und zum Stück bei Buthmann und bei Mercier 2014, Band 1, S. 429-448: „Présentation" [zu *L'indigent*] von Martial Poirson.

299 Das Tier links von der Personifikation dürfte als Hund zu identifizieren sein, wie ihn bereits Cesare Ripa in seiner *Iconologia* als Attribut der weder durch Freundschaft noch durch Hass beeinflussten Gerechtigkeit benennt. Dem Hund als Sinnbild der Freundschaft stellt er dabei die Schlange als Sinnbild des Hasses gegenüber („Giustizia retta, che non si phiegi per amicitia, né per odio … un cane significativo dell'amicitia & … una serpe posta per l'odio", zitiert nach *Iconologia overo Descrittione di diverse imagini*, Roma 1603, S. 198). Ob es sich auf dem Kupferstich bei dem gekrümmten Gebilde in der linken Hand der Personifikation um Schlangen handelt, ist unklar. Möglicherweise ging es Marillier in erster Linie darum, mit dem Hund ein Sinnbild von Freundschaft und Treue einzubringen.

> Die Empfindungsfähigkeit ist in Ihrer Seele noch nicht ganz erloschen und Sie werden bewegt sein ... Sehen Sie die Tränen dieser tugendhaften Familie ... Sei einer der unseren ... Sei ein Mensch, sei gerecht; sei beherzt, weine und lerne deine Natur kennen.
>
> Toute sensibilité n'est pas éteinte dans votre ame, & vous serez ému … voyez les larmes de cette vertueuse famille … sois des nôtres … sois homme; sois juste; prends un cœur, pleure & connois la nature. (S. 113)

De Lys lässt sich schließlich von seiner Rührung überwältigen und erkennt, dass tugendhaftes Verhalten und zwischenmenschliche Bindungen weit intensivere Gefühlserlebnisse vermitteln als sein Reichtum, den er nun auch zu teilen bereit ist:

> Ja, ich habe ein Herz ... Ich war ungerecht, barbarisch, widernatürlich ... Jetzt erlebe ich ein Gefühl, das mir bisher unbekannt war. Dies ist die erste wahre Freude in meinem Leben; ich habe sie in euren Umarmungen empfunden.
>
> Oui, j'ai un cœur … J'ai été injuste, barbare, denaturé … J'éprouve un sentiment qui m'étoit inconnu. Voilà le premier vrai plaisir de ma vie; je l'ai senti dans vos embrassemens. (S. 114 f.)

Herausgeholt aus ihrem Elend werden Rémi, Charlotte und Joseph hier also durch erfolgreiche Appelle an de Lys' Herz, worin sich Merciers Optimismus hinsichtlich der menschlichen Natur spiegelt; in einem weiteren gesellschaftlichen Kontext wird das Thema der ungleichen Verteilung materieller Güter nicht diskutiert. Der soziale Sprengstoff, den dieses Thema bergen könnte, wird außerdem dadurch entschärft, dass die Bedeutung materieller Güter für ein würdiges Leben abschließend noch ein weiteres Mal relativiert wird: Charlotte besteht nicht auf einer genauen Teilung des väterlichen Erbes, da sie, ihr Onkel Rémi und Joseph aufgrund ihres bisherigen Lebens weniger Bedürfnisse haben als ihr an hohen Komfort gewohnter Bruder.

Die zweibändige Ausgabe, der dieser Kupferstich entnommen ist, enthält insgesamt sechs Dramen Merciers, denen jeweils ein Kupferstich vorangestellt ist. Bis auf den „C. Baquoy sculpsit 1776" signierten Kupferstich zu *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux* waren alle diese Kupferstiche bereits früheren Ausgaben dieser Dramen beigegeben; der Kupferstich zu *L'indigent* z. B. der Pariser Erstausgabe aus dem Jahr 1772. Der Name des Vorlagenzeichners ist auf diesem Blatt nicht angegeben; dass es sich dabei um Marillier handelt, der auf vier anderen Kupferstichen in den beiden Bänden genannt wird, ist durch Marilliers signierte und 1771 datierte Zeichnung im Fitzwilliam Museum in Cambridge (PD.84-1961) belegt.



Kat.-Nr. 39

Kat.-Nr. 40

Nicolas-Louis Bourgeois:
Christophe Colomb, ou L'Amérique découverte, poëme
A Paris, chez Moutard, 1773 (2 Bände)
02/III.11.8.1747

Frontispiz in Band 1 (87 x 138 mm)
Jean-Baptiste Tilliard (1740 Paris [?] - 1813 ebd.) nach einer Vorlage von
Noël Challe (um 1721/22 Paris - um 1775 Amerika)
bez.: *Noél Challe inv.*; *J. B. Tilliard sculp.*

In der französischen Literatur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begegnen mehrere, heute im Wesentlichen nur noch von der Literaturwissenschaft zur Kenntnis genommene Versuche, das Leben und die Reisen des Christoph Kolumbus in epischer Form zu verarbeiten und ihn dabei in der Regel als fast übermenschliche Leistungen vollbringenden Helden zu feiern. Neben *La Colombiade, ou La foi portée au nouveau monde* von Anne-Marie Du Boccage (erschienen erstmals 1756, also im Umfeld des 250. Todestages des Kolumbus) könnte man nennen *Le nouveau monde* von Robert-Martin Lesuire (1781), *L'Amérique découverte* von Pierre Laureau de Saint-André (1782) oder auch das hier vorgestellte Werk von Nicolas-Louis Bourgeois (ca. 1710/15 -1776/80).[300]

Die 24 Gesänge dieser Dichtung befassen sich schwerpunktmäßig mit der ersten Reise des Kolumbus in den Jahren 1492/93, insbesondere mit seinem Aufenthalt auf der von ihm Isla Española benannten Insel (späterer latinisierter Name Hispaniola, heute politisch aufgeteilt in die Dominikanische Republik und die Republik Haiti) und mit seiner triumphalen Rückkehr nach Spanien. Als seine wichtigste historische Quelle nennt Bourgeois in seinem Vorwort *Histoire de l'Isle espagnole ou de S. Domingue* des Jesuiten Pierre-François-Xavier de Charlevoix (Paris 1730/31), doch erlaubt er sich zahlreiche dichterische Freiheiten. So baut er etwa mit der Liebe des Kolumbus zu einer Eingeborenenprinzessin ein bewährtes Handlungsmuster der Erzählliteratur ein oder berücksichtigt er das für das Epos bis zu einem gewissen Grad konstitutive Element des Wunderbaren: Den durch Charlevoix vorgegebenen Seelotsen, der Kolumbus zu seinen Entdeckungsreisen inspiriert, formt er zu einem in Menschengestalt auftretenden Engel um, „geschickt durch den Allerhöchsten, um Kolumbus in Kenntnis zu setzen von dem durch die [göttliche] Weisheit gefassten Plan" („envoyé par le Très-Haut pour instruire Colomb du dessin conçu par la Sagesse"; Band 1, S. IX).

300 Carocci 1998.

Obwohl zu Bourgeois bislang nur wenige biographische Informationen vorliegen,[301] lässt sich aus zeitgeschichtlichen Anspielungen des Textes schließen, dass er zwischen 1758 und 1762 entstanden sein muss[302] und geht aus dem Vorwort in Band 1 hervor, dass sich der Autor während seiner Abfassung auf Hispaniola aufhielt. Bourgeois gibt an, dass er diesen längeren Aufenthalt angetreten habe, um Buße zu tun für nicht näher genannte Verfehlungen („pour expier mes péchés", S. IV), und dass er in diesen Jahren von „grausamstem Unglück" und „tausend Schrecken" heimgesucht worden sei, auf die er ebenfalls nicht im Einzelnen eingehen wolle. („Je m'y suis trouvé accablé de la plus cruelle infortune, en butte à mille horreurs qu'il seroit inutile de détailler ici." S. IV) Zur Wahl seines Themas hätten ihn nicht nur der Genius loci (Kolumbus als „Héros du pays", S. IV) angeregt, sondern auch die biographischen Parallelen zwischen ihm und Kolumbus: Sowohl er als auch der Seefahrer mussten, so räsonniert er, mit Geduld und Ausdauer größte Schwierigkeiten überwinden und konnten sich in ihren Heimsuchungen oft nur auf Gott als Beistand verlassen.

Es zeugt von einem gut entwickelten Selbstwertgefühl, dass Bourgeois, der bislang keine bedeutenden historischen Spuren hinterlassen hatte und solche auch in Zukunft nicht hinterlassen wird, sich nicht scheut, sein Leben zu dem des Kolumbus, einer Persönlichkeit von welthistorischer Bedeutung, in Beziehung zu setzen. Man fragt sich sogar, ob er vielleicht die Kolumbus bei der Rückkehr nach Spanien zuteil gewordenen „einzigartigen Ehren" („honneurs singuliers" Band 2, S. 218), die er im letzten Gesang seines Epos schildert, in abgewandelter Form auch für sich bei seiner Rückkehr nach Frankreich erwartete.

Selbstbewusst gibt er sich im Vorwort auch, wenn er seine schriftstellerische Tätigkeit zwar mit dem ein oder anderen Bescheidenheitstopos belegt, sich etwa als wenig erfahren in der Gattung des Epos bezeichnet („genre d'écrire auquel je suis peu accoutumé", S. XII), andererseits aber darauf hinweist, dass sein Epos aus ebenso viel Gesängen wie die *Ilias* bestehe und dass man Homer eine Neigung zu von der Hauptaktion ablenkenden Episoden vorhalten müsse („défaut dont ne sont point exempts [les poëmes] du divin Homere", S. VIII); ein Fehler, den er in seinem eigenen Werk sorgsam vermieden habe.

Aufschluss gibt das Vorwort auch über die Illustrationen des Epos bzw. über die diesbezüglichen Pläne des Autors. Diesen Angaben zufolge lernte Bourgeois kurz vor seiner Abreise von Hispaniola dort den bisher biographisch ebenfalls nur ansatzweise fassbaren französischen Maler Noël Challe[303] kennen und beauftragte ihn in Anbetracht der Vorliebe des Publikums für illustrierte Bücher mit Zeichnungen für Kupferstiche. („Je sais combien l'on aime aujourd'hui les Livres embellis par la gravure." S. XIV) Diese Zeichnungen hätten durchaus seinen Erwartungen entsprochen und auch die lokalen Gegebenheiten, wie z. B. die Vegeta-

301 Carocci 1987, S. 4, stellt biographische Informationen aus verschiedenen Quellen zusammen.

302 Carocci 1987, S. 7.

303 *Allgemeines Künstlerlexikon* 18, 1998, S. 99 (Georges Brunel, Gerhard Fries).

tion, mit großer Naturtreue wiedergegeben („Les arbres & les fruits étoient d'àprès nature", S. XV), doch hätten terminliche und finanzielle Probleme die Ausstattung der Erstauflage des Buches mit Kupferstichen im vorgesehenen Umfang verhindert. Ausgeführt wurden schließlich nur ein mit den Namen Challe und Tilliard bezeichnetes Frontispiz zu Band 1 sowie ein unbezeichnetes Frontispiz zu Band 2. Zu einer im Vorwort zumindest implizit in Aussicht gestellten weiteren Auflage des Buches mit reichhaltigerer Bebilderung kam es nicht.

Während es sich beim Frontispiz zu Band 2, auf dem Kolumbus nach seiner Rückkehr durch das Königspaar Ferdinand und Isabella ein ehrenvoller Empfang bereitet wird, um ein wenig fesselndes, stilistisch merkwürdig altertümliches und wohl auf einer älteren Vorlage beruhendes Historienbild handelt, kann das hier abgebildete Frontispiz zu Band 1, das auf allegorische Weise die Entstehung von Bourgeois' Epos veranschaulicht, wesentlich mehr Interesse beanspruchen. Der mit der Niederschrift seines Epos befasste Autor, platziert in einer gleichzeitig den Ort der Niederschrift und den Schauplatz des Epos evozierenden Landschaft, wird hier von einem geflügelten Jüngling mit einer Flamme über der Stirn, einer Personifikation der dichterischen Inspiration, auf den Protagonisten des Epos hingewiesen, Christoph Kolumbus, der ihm in Form eines Porträtreliefs durch einen Eingeborenen vor Augen gehalten wird.

Einmal mehr manifestiert sich in diesem Frontispiz Bourgeois' Selbstwertgefühl: Zwar stellen autorenzentrierte Frontispize in der französischen Buchkunst der Zeit durchaus keine Seltenheit dar, sei es, dass der Autor lediglich in Form eines Porträts vergegenwärtigt wird, sei es, dass er oder sein Abbild von allegorischem Beiwerk umgeben sind (vgl. Kat.-Nr. 10.3); doch dürfte man nur selten ein Frontispiz finden, auf dem sich ein weder zu Lebzeiten noch später jemals als sonderlich bedeutend erachteter Autor derart ungeniert als von höheren Mächten inspiriert in Szene setzen lässt. Dass er diese Inszenierung durch den Zeichner Challe selbst konzipierte oder zumindest ihre Entstehung überwachte und das Endresultat absegnete, dürfte außer Zweifel stehen, bemerkt er doch im Vorwort, dass der direkte Umgang mit dem Zeichner es ihm erleichtert habe, dem Zeichner seine Vorstellungen zu vermitteln. („Étant sur les lieux, J'avois moins eu de peine à faire saisir mes idées au Dessinateur." S. 14 f.)

Selbstbewusstsein und Geltungsanspruch des Autors kommen auch zum Ausdruck in seiner lässig-eleganten Pose mit übereinandergeschlagenen Beinen und der eleganten Kleidung, die ihn auf eine höhere zivilisatorische Stufe stellen soll als die Wildnis und die indigene Kultur, von der er vorübergehend umgeben ist. Sie dokumentieren sich des Weiteren darin, dass das Vorweisen des Kolumbus-Porträts durch den Eingeborenen in kniender Haltung auch als Akt der Huldigung vor dem Autor empfunden werden kann, und nicht zuletzt darin, dass der welthistorisch völlig bedeutungslose Bourgeois in dieser Darstellung auf Kolumbus herabblickt, noch dazu mit kühl prüfendem Gesichtsausdruck. Hierarchisch wesentlich angemessener wäre es gewesen, wenn etwa ein aus den Lüften herabschwebender Genius das Porträt dem nunmehr bewundernd aufblickenden Autor präsentiert hätte.



Kat.-Nr. 40

Aus dem Blickgefälle von Bourgeois zu Kolumbus auf eine kritische Distanz des Autors zu seinem Protagonisten oder auf einen Mangel an Bewunderung für ihn zu schließen, dürfte freilich nicht zulässig sein; der Text des Epos liefert hierfür jedenfalls keine Anhaltspunkte.

Auch dass sich bei Betrachtung des Kupferstichs sogar sakrale Assoziationen einstellen können, indem die Kombination eines schreibenden Mannes mit einer ihn inspirierenden geflügelten Figur an den Evangelisten Matthäus und den ihn traditionell begleitenden Engel erinnern, dürfte nicht als ein den Autor Bourgeois zusätzlich überhöhendes Moment gedacht sein. Wenn Challe tatsächlich in seine Zeichnung die Erinnerung an eine Matthäusdarstellung einfließen ließ (auf der auch einmal übereinander geschlagene Beine begegnen, z. B. bei Caravaggio),[304] so tat er das wohl aus dem rein praktischen Grund, dass ihm das Bildmuster für seine Zwecke gut adaptierbar schien und ihm der Rückgriff darauf die Bilderfindung erleichterte.

304 Gemälde aus S. Luigi dei Francesi in Rom (1599), zuletzt Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, seit 1945 verschollen.

Kat.-Nr. 41

Pierre-Fulcrand de Rosset:
L' agriculture. Poëme
A Paris, de l'imprimerie royale, 1774
02/III.11.4.35

Illustration zu Gesang 5 (bei S. 181, 160 x 217 mm)
Emmanuel-Jean-Népomucène de Ghendt (1738 Sint-Niklaas - 1815 Paris) nach einer Vorlage von Philippe-Jacques de Loutherbourg (1740 Straßburg -1812 Chiswick)
bez.: *P. J. de Louterbourg del.*; *E. De Ghendt sculp.*

Vergils zwischen 37 und 29 v. Chr. entstandenes Lehrgedicht *Georgica*, das Themen wie Acker-, Obst- und Weinbau, Viehzucht und Imkerei behandelt und in diesem Rahmen auch über grundlegende Fragen der menschlichen Existenz sowie des Verhältnisses zwischen Mensch und Natur philosophiert, erfreute sich von der Antike bis zum Ende des 18. Jahrhunderts großer Wertschätzung und inspirierte immer wieder thematisch verwandte Dichtungen in anderen Sprachen. Als erste auf Französisch abgefasste georgische Dichtung bezeichnet Pierre-Fulcrand de Rosset (1708 Montpellier - 1788 Paris), der dem Cour des Comptes, Aides & Finances in Montpellier angehörte, einem der in der Provinz angesiedelten Rechnungshöfe des Ancien Régime, seine 1774 erschienene Versdichtung *L'agriculture*, und zwar in der das Buch eröffnenden Widmung an König Ludwig XV. („ce premier Poëme Géorgique dans notre Langue", S. [5]). In einem 1782 erschienenen zweiten Teil berichtet Rosset im Vorwort stolz, Ludwig XV. habe seiner Dichtung den Rang eines Werkes von nationaler Bedeutung zuerkannt („un Ouvrage national", aii[r]), was ihn dazu ermutigt habe, auf die sechs ursprünglichen Gesänge von *L'agriculture* nun drei weitere folgen zu lassen und diese dem nun regierenden Ludwig XVI. zu widmen.[305]

Der von verschiedenen Stechern ausgeführte Buchschmuck der Ausgabe von 1774 besteht aus acht ganzseitigen Kupferstichen (Frontispiz; Kupferstich zu den einleitenden Reflexionen über georgische Dichtung „Discours sur la poësie georgique"; je ein Kupferstich zu den sechs Gesängen) und neun Vignetten (auf der Titelseite; jeweils auf der ersten Textseite der Widmung, des „Discours" und der sechs Gesänge). Die beiden ersten ganzseitigen Kupferstiche sowie die Vignetten basieren auf Vorlagen von Clément-Pierre Marillier und Jacques-Philippe-Joseph de Saint-Quentin, die Kupferstiche zu den sechs Gesängen - der interessanteste Teil des Buchschmucks - auf Zeichnungen von Philippe-Jacques de Loutherbourg, der zu seinen Lebzeiten insbesondere für seine Ölgemälde hochgeschätzt wurde, dessen Ruhm aber seither merklich verblasst ist.[306] (Die drei 1782 nachgereichten Gesänge übernehmen lediglich die Titelseitenvignette des Buches von 1774 und verzichten ansonsten auf Illustrationen.)

Loutherbourg hatte sich in den 1750er und 1760er Jahren im Pariser Atelier des Francesco Giuseppe Casanova (Bruder des heute bekannteren Giacomo) an damals bei französischen Sammlern hoch im Kurs stehenden holländischen Meistern des 17. Jahrhunderts wie Philips Wouwerman, Nicolaes Pietersz. Berchem oder Jan Dirksz. Both geschult und konnte im Anschluss die Bedürfnisse der Kunstliebhaber befriedigen, für die holländische Originale unerschwinglich waren. Aufgrund dieser Ausrichtung seines Schaffens war er auch bestens geeignet für die landschaftliche Elemente, landwirtschaftliche Tätigkeiten und Nutztierbestände kombinierenden Illustrationen zu den Gesängen von Rossets Dichtung, da diese Bildgegenstände auch bei seinen holländischen Vorbildern eine zentrale Rolle spielen.

Häufig kritisiert wurde Loutherbourg von seinen Zeitgenossen dafür, dass seine Bilder nicht Resultate eigenen eingehenden Naturstudiums seien, sondern vielmehr nach Art eines Pasticcios aus in anderen Bildern vorgefundenen Elementen zusammengesetzt seien. „Loutherbourg verfügt über ein außergewöhnliches Talent", urteilte Diderot 1767 scheinbar voller Anerkennung, nur um dann eine boshafte Spitze nachzuschieben: „Loutherbourg hat viel von der Natur gesehen, aber nicht, indem er sie selbst aufsuchte, sondern indem er Berghem, Wauwermans und Vernet Besuche abstattete." („Loutherbourg a un talent prodigieux; il a beaucoup vu la nature, mais ce n'est pas chez elle; c'est en visite chez Berghem, Wouwermans et Vernet.")[307] Darüber hinaus wurde Loutherbourg vorgeworfen, er neige zu serieller Produktion, die sich allzu oft darauf beschränke, immer wieder dieselben oder ähnliche Versatzstücke neu zu arrangieren; konstatiert wurde auch eine ermüdende Fixierung auf bestimmte Bildthemen: „Nichts als Hirten und Tiere", klagte Diderot, „weiß dieser Loutherbourg in seine Kompositionen einzubringen. Was gibt es bei ihm zu sehen? Hirten und Tiere, und immer wieder Hirten und Tiere." („Celui-ci ne sait introduire dans ses compositions que des pâtres et des animaux; qu'y voit-on? Des pâtres et des animaux; et toujours des pâtres et des animaux.")[308] Freilich blendet Diderot hier vorübergehend aus, dass Loutherbourg keineswegs nur der Maler ländlicher Idyllen ist, sondern dass auch die entfesselten Gewalten von Natur und Mensch (z. B. Schiffbrüche und Schlachten) zu seinen bevorzugten Themen gehören.

Und wenn die hier abgebildete Illustration zu Gesang 5 von Rossets französischer *Georgica* zum Bildtyp ‚Tiere und Hirten' gehört, an dem sich Diderot offenbar bis zum Überdruss sattgesehen hatte, so wird man dies nicht Loutherbourgs beschränkter Phantasie anlasten, da sich Rosset in diesem Gesang ja mit den Nutztieren befasst. Kritisieren könnte man immerhin, dass Loutherbourg nur in einem sehr allgemeinen Sinn auf den zu illustrierenden Text eingeht. Völlig ignoriert werden etwa Rossets eher philosophische Gedankengänge, z. B. die

305 Zu *L'agriculture* siehe Pacini.

306 Die Angaben zu Loutherbourg in den folgenden Abschnitten basieren auf Lefeuvre.

307 Diderot 1967 ff., Band 3, 2. Aufl., 1983, S. 273.

308 Diderot 1967 ff., Band 3, 2. Aufl., 1983, S. 267.

von ihm gezogene menschheitsgeschichtliche Entwicklungslinie, derzufolge die Tiere dem Menschen nach der Schöpfung zunächst untertan waren, sich nach dem Sündenfall gegen ihn auflehnten, schließlich mit viel Mühe vom Menschen wieder gebändigt und für seine Zwecke nutzbar gemacht werden mussten.

Während man hier einräumen wird, dass derartige Gedankengänge kein besonders dankbares Sujet für den Betrachter unmittelbar ansprechende Illustrationen sind, erstaunt es eher, dass Loutherbourg auch keinerlei Anstalten macht, dem Genre Lehrdichtung dadurch Rechnung zu tragen, dass er ein nach Lehrbuchmanier besonders viele biologische und landwirtschaftliche Sachinformationen vermittelndes Bild liefert. Vielmehr verlässt er sich ganz auf die Rezepte, die sich auch bei der Anfertigung seiner Ölbilder in holländischer Manier bewährt haben. So werden die Tiere unter rein dekorativen Gesichtspunkten zu Gruppen zusammengestellt bzw. im Raum verteilt, darf sich der Blick des Betrachters in der Ferne des Raums und in der Weite des einen erheblichen Teil der Bildfläche füllenden Himmels verlieren und sorgt der im Erläuterungstext zu den Illustrationen explizit als „malerisch" hervorgehobene Schafstall („une bergerie pittoresque couverte de chaume", S. 275) für ein stimmungsvolles Ambiente.

Sollte man Besonderheiten benennen, die dieser Darstellung in der Flut ähnlicher ländlicher Idyllen zumindest ansatzweise ein eigenständiges Profil geben, so wären dies vielleicht der besonders stark ausgeprägte Kontrast zwischen dem dicht gefüllten unteren Bilddrittel und dem schwach strukturierten, mehr oder weniger leer erscheinenden Himmel darüber, oder die sich vor diesem Himmel markant abzeichnende Silhouette des Tores, des Stalldaches und des von rechts ins Bild ragenden abgestorbenen Baumstamms. Möglicherweise von Loutherbourg nicht in dieser Weise beabsichtigt, aber nichtsdestoweniger amüsant ist der Effekt, der sich dadurch ergibt, dass der Fernblick links durch die Torpfosten und den Querbalken fast wie ein Gemälde gerahmt wird und dass die beiden der Öffnung zugewandten Tiere, ein Rind und ein Schaf, als Betrachter dieses Gemäldes interpretiert werden könnten: gewissermaßen ein Echo der Situation dessen, der den Kupferstich vor Augen hat.

Als Rossets *L'agriculture* 1774 erschien, war Loutherbourg bereits von Paris nach London übergesiedelt, aus Gründen, die nie vollständig geklärt wurden, aber möglicherweise mit seiner finanziellen Situation und ehelichen Schwierigkeiten zu tun hatten. In London war er u. a. ab den späten 1780er Jahren an zwei Serien von Ölgemälden beteiligt, die von Anfang an auch als Vorlagen für großformatige Kupferstiche in ehrgeizigen Buchprojekten geplant waren, nämlich in der von Thomas Macklin verlegten Bibel (1791 ff.; in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek unvollständig vorhanden, 02/XIII.1.2.180) und in Robert Bowyers Ausgabe von David Humes *History of England* (1792 ff.; in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek mit einigen wenigen ungebundenen Lieferungen vertreten, 02/IV.24.2.3).



Kat.-Nr. 41

Kat.-Nr. 42

Barthélemy Imbert:
Le jugement de Pâris, poëme en IV chants, suivi d'œuvres mêlées. Nouvelle édition corrigée et augmentée
Amsterdam 1774[309]
02/III.11.8.1773b

Kat.-Nr. 42.1
Illustration zu Gesang 2 (bei S. 17; 76 x 121 mm)
Antoine-Jean Duclos (1742 Paris - 1795 ebd.) nach einer Vorlage von Jean-Michel Moreau (M. le jeune; 1741 Paris - 1814 ebd.)
bez.: *J. M. Moreau Le Jeune inv.*; *A. J. Duclos sculp. 1772*

Kat.-Nr. 42.2
Kopfvignette zu Gesang 4 (S. 51; 72 x 55 mm)
Pierre-Philippe Choffard (1730 Paris - 1809 ebd.)
bez.: *PP* [ligiert] *Choffard fecit 1772*

„Einen gefälligen literarischen Kleinmeister des Ancien Régime", der über die „verhängnisvolle Gabe" verfügte, „mit großer Leichtigkeit zu schreiben" („cet agréable petit auteur d'Ancien Régime"; „exploitant ce malheureux don qui lui permet d'écrire avec facilité"):[310] So charakterisierte ein Literaturwissenschaftler des ausgehenden 20. Jahrhunderts Barthélemy Imbert (1746 Nîmes - 1790 Paris), der sich in den verschiedensten Genres versuchte (Verserzählungen, Romane, Theaterstücke), zeitweise als Zeitschriftenredakteur arbeitete (1778 ff.: *Annales poétiques*, 1781 ff.: *Mercure de France*), aber mit seinem Schaffen nur vorübergehende Erfolge verbuchen konnte und nach seinem Tod bald in Vergessenheit geriet. Immerhin fand 1772 die Erstausgabe seines kurzen Versepos *Le jugement de Pâris* (*Das Urteil des Paris*) freundliche Aufnahme beim Publikum und glaubte der *Mercure* bei dieser Gelegenheit, das Gedicht berechtige zu „großen Hoffnungen" im Hinblick auf die „glückliche Begabung seines Autors". („[Ce poème est] propre à donner les plus grandes espérances des talents heureux et naturels de son auteur.")[311] 1780 durfte Imbert dann sogar für die Einweihung des im Auftrag der Königin Marie Antoinette errichteten Theaters im Petit Trianon des Parks von Versailles einen Prolog verfassen (*Les Muses réunies - Die vereinten Musen*).

In *Le jugement de Pâris* hat Imbert den Mythos (vgl. hierzu Kat.-Nr. 23), wie er selbst sagt, einer durchgreifenden ‚Verjüngungskur' unterzogen. („Aussi trouvera-t-on le fait … rajeuni par la manière dont il est traité." S. V) Er hat ihn als heiter-galantes Abenteuer mit einem geckenhaften *petit-maître* Paris im Mittelpunkt gestaltet; und ebendiesen Geist atmen auch die in der Erstausgabe von 1772 enthaltenen Illustrationen. Es handelt sich dabei um einen Kupfertitel und vier ganzseitige Kupferstiche zu den vier Gesängen nach Vorlagen von Moreau (der Kupfertitel von Moreau auch selbst gestochen) sowie vier von Choffard wohl nach eigenen Vorlagenzeichnungen radierte Kopfvignetten für die jeweils erste Textseite eines Gesanges. Als 1774 *Le jugement de Pâris* in einer leicht überarbeiteten Fassung mit weiteren kleinen Dichtungen Imberts zum vorliegenden Sammelband kombiniert wurde, fanden die Illustrationen erneut Verwendung; die übrigen Dichtungen blieben unbebildert. Der inhaltlich ganz auf das Urteil des Paris abgestimmte Kupfertitel von 1772 wurde 1774, mit neuem Schriftzug, zur Titelseite für die ganze Sammlung.

Der Kupferstich zu Gesang 2 (Kat.-Nr. 42.1) zeigt, wie sich die drei Göttinnen darauf vorbereiten, Paris für sein endgültiges Urteil gegenüberzutreten. Zu Ende von Gesang 1 hatte Paris es abgelehnt, über Schönheit zu urteilen, die er nicht aus eigener Anschauung kenne („votre Juge redoute, / prononcer sur ce qu'il ne voit pas", S. 15), und unmissverständlich zum Ausdruck gebracht, dass er darunter die unverhüllte Schönheit verstehe: „Wenn sich die Sonne in ihrem Glanz zeigen möchte", so fragt er provokant, „bedient sie sich dann des Schleiers einer Wolke?" („Quand le soleil veut montrer sa splendeur, / Emprunte-t-il le voile d'un nuage?" S. 15) Während Venus für diese Argumentation von Anfang an aufgeschlossen ist, wollen Juno und Minerva unter diesen Bedingungen zunächst von einer Teilnahme am Wettbewerb absehen, woraufhin es Paris für taktisch klug hält, die Göttinnen zunächst einmal sich selbst zu überlassen. Tatsächlich geben Juno und Minerva zu Beginn von Gesang 2 ihre strengen Prinzipien auf:

Die Hoffnung schließlich auf einen so ruhmreichen Preis
Und das verschlagene Lächeln der Venus
Bewirken eine Wandlung bei Minerva und der Königin der Götter.
Die bescheidene Scham errötet, senkt ihre Augen,
Verhüllt ihr Antlitz, und mit raschem Flug
Verabschiedet sie sich seufzend gen Himmel.

L'espoir enfin d'un prix si glorieux
Et de Vénus le sourire perfide,
Changent Minerve & la Reine des Dieux;
L'humble Pudeur rougit, Baisse ses yeux,
Voile son front, & d'un aile rapide,
En soupirant, s'exile dans les cieux. (S. [17])

309 Der „Avis du libraire" ist unterzeichnet „Delalain, Libraire, rue de la Comédie Française, chez qui se trouve cette Édition".

310 Peyronnet, S. 366 bzw. S. 356.

311 *Mercure de France*, Juni 1772, zitiert nach Peyronnet, S. 351.

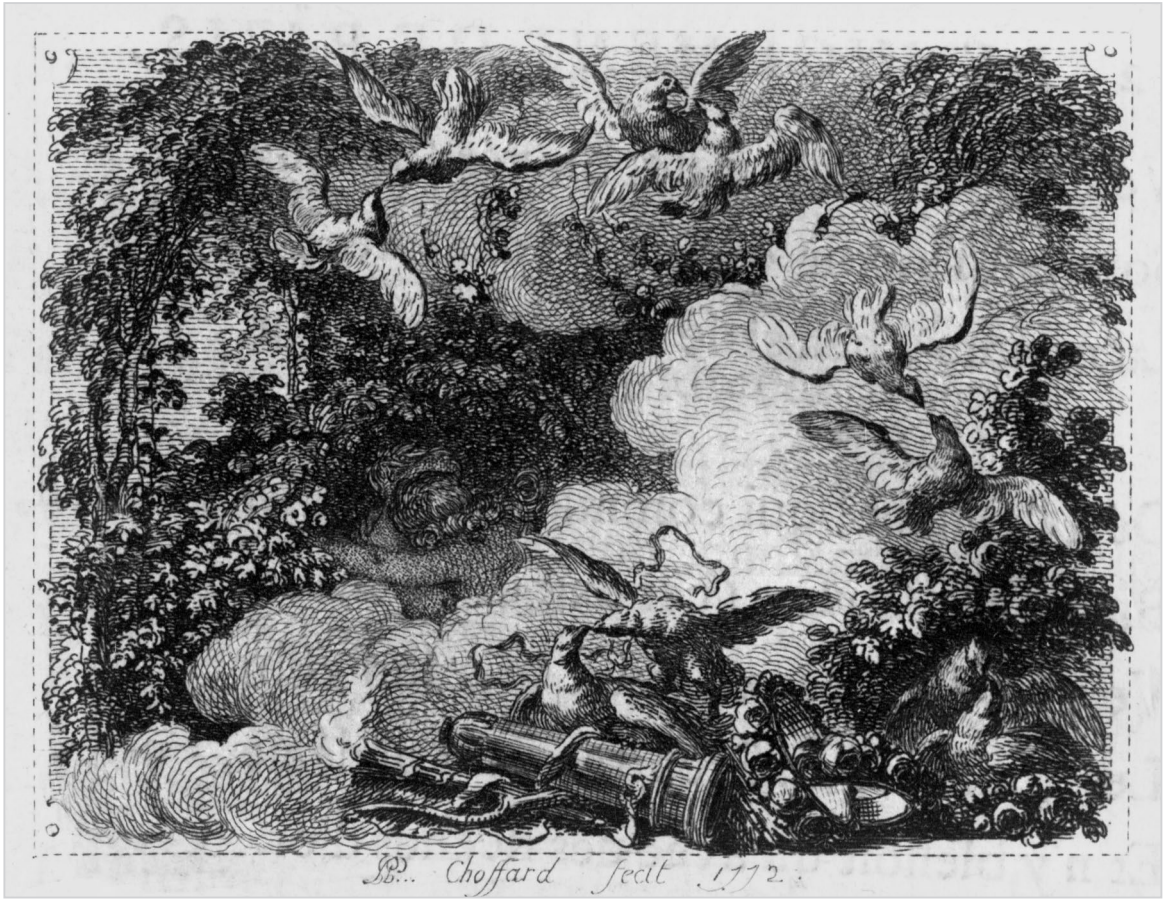


Kat.-Nr. 42.1

Das obere Drittel des Kupferstichs dominiert die sich vom Schauplatz ihrer Niederlage entfernende personifizierte Scham, erkennbar an den von einem Schleier verdeckten Augen und den Flügeln, auch wenn sich so manche Kontur ihres Körpers deutlich unter der Gewandung abzeichnet. Im unteren Bereich des Bildes entledigen sich die Göttinnen ihrer Hüllen.Während diese Enthüllung bei der behelmten Minerva (links außen) und der ihr Zepter schwingenden Juno (rechts außen) noch nicht allzu weit fortgeschritten ist, sind bei der - gewissermaßen als Vorwegnahme ihres Siegs - im Mittelpunkt stehenden, die Rivalinnen überstrahlenden und sie im wahrsten Sinne des Wortes an den Rand drängenden Venus dank des Einsatzes der drei Grazien und assistierender Amoretten bereits fast alle Hüllen gefallen. Die Grazie links von Venus hält ein bereits von deren Körper gelöstes Tuch, das vom Wind und einer Amorette empor getragen wird; die Grazie rechts von ihr ist damit beschäftigt, den Körper der Göttin aus dem letzten sie noch verhüllenden Kleidungsstück zu lösen, während gleichzeitig der an seinem Pfeilköcher erkennbare Liebesgott Amor unter Einsatz seines Gewichtes an diesem Stoff zerrt und seine Mutter Venus dazu bewegen will, nicht länger in der von antiken Statuen her bekannten Pose der Venus pudica („schamhafte Venus“) zu kokettieren und die die Scham bedeckende Handhaltung aufzugeben. Die dritte Grazie schließlich ist kniend damit beschäftigt, Venus von ihrem ohnehin nur aus schmalen Riemen bestehenden Schuhwerk zu befreien und hat die Riemen am rechten Bein bereits gelöst.

Auch wenn es sich bei dieser Darstellung vielleicht um nicht viel mehr handelt als eines jener milden, für kunstsinnig-bibliophile Voyeure gedachten Aphrodisiaka, wie sie im französischen Rokoko in großer Zahl produziert wurden, so kann Moreau doch dadurch für sich einnehmen, wie er die Fläche dynamisiert und größere Teile des Bildes durch Stoffbahnen und üppig wallendes Haar in schwingende und kreisende Bewegungen versetzt. Hohen ornamentalen Eigenwert entfalten dabei besonders das sich spiralförmig eindrehende Stoffgebilde oberhalb der Venus sowie die einer trägen Masse gleich extrem in die Horizontale zerfließende Gewandung der Personifikation der Scham. Deren dichte, teils parallel liegende Falten weisen in ihrer Orientierung an antiken Mustern bereits über das Rokoko hinaus, von dem sich Moreau in den folgenden Jahren zusehends distanzieren wird (vgl. Kat.-Nr. 8 und 30).

Während die vier ganzseitigen Kupferstiche nach Moreau wichtige Stationen des im Text geschilderten Geschehens darstellen, sind die vier Vignetten Choffards weniger als Historienbilder angelegt, sondern verweisen vielmehr durch Arrangements aus figuralen und gegenständlichen Elementen auf zentrale Inhalte bzw. die Protagonisten des Geschehens. Den Mittelpunkt der Vignette zu Gesang 1 bilden der für die schönste Göttin bestimmte Apfel und Symbole der Zwietracht (Fackel, Schlangen); die drei folgenden Vignetten beziehen sich jeweils auf eine der drei Göttinnen, genauer: sie verbildlichen, was die Göttinen Paris anbieten, um den Wettstreit für sich zu entscheiden. Juno bietet Reichtum und Macht, Minerva Weisheit, Venus schließlich Liebe.



Kat.-Nr. 42.2

Die Vignetten zeigen, dass das *Allgemeine Künstlerlexikon* nicht von ungefähr Choffard als „auf dem Gebiet des ornamentalen Buchschmucks … in Frankreich konkurrenzlos“[312] bezeichnet; sie können auch als ein Beleg für Portalis' Feststellung gelten, dass Choffard häufig zwar nur kleinformatigen Buchschmuck als Ergänzung zu ganzseitigen Kupferstichen anderer Künstler liefern durfte, dass sein scheinbar untergeordneter Beitrag aber des öfteren die größeren Illustrationen an künstlerischer Strahlkraft übertrifft. („Le complément … quelquefois fait pâlir l'œuvre principale.“ S. 78)

Von der Phantasie Choffards bei der Erfindung von Vignetten und von seiner meisterlichen Handhabung skizzenhafter, auf glättende Ausarbeitung mit dem Grabstichel verzichtender Radiertechnik zeugt insbesondere die Venus gewidmete Vignette zu Gesang 4 (Kat.-Nr. 42.2). Der Vordergrund versammelt mehrere Attribute der Venus bzw. ihres Sohns Amor: den Bogen, den Pfeilköcher, die Fackel, Rosen und insbesondere ein Ballett aus fünf in verschiedenen Stellungen schnäbelnden Taubenpaaren, die sich zu einem nach links hin offenen Dreiviertelkreis formiert haben. Die Kreisform schließt sich, bezieht man ein weiteres Liebespaar im Hintergrund ein: nunmehr ein menschliches Paar, sich umarmend und wahrscheinlich - in Analogie zu den Tauben - küssend; offenbar nackt, aber dem Voyeurismus des Betrachters, ganz im Gegensatz zu der Enthüllungsszene des Kupferstichs zu Gesang 2, wenig unmittelbares Anschauungsmaterial bietend, so dass sich die Darstellung hier ganz auf die atmosphärische Suggestionskraft des nur Angedeuteten verlässt: Denn dieses Paar versinkt im Dämmer einer Rosenlaube, die Gesichter einander so zugewandt, dass der Betrachter nichts davon erkennen kann und damit demonstrativ von diesem Liebesakt ausgeschlossen wird; des Weiteren sind von dem Paar außer den gesichtslosen Köpfen aufgrund der von rechts ins Bild quellenden Wolken nur fragmentarisch Teile des Oberkörpers sichtbar. Möglicherweise soll sogar suggeriert werden, dass sich die Wolken weiter ausbreiten und das Paar im nächsten Moment ganz dem Blick des Bildbetrachters entziehen.

Dieses Paar könnte in einem ganz allgemeinen Sinn das Wirken der Venus verkörpern; vielleicht soll es aber auch einen erzählenden Gehalt in die Vignette einbringen: Es könnte sich hier zum einen um Venus und Paris handeln, denn in Imberts Dichtung schenkt die Göttin, auf die der eigene Sohn Amor einen Pfeil abgeschossen hat, Paris ihre Gunst, ehe dieser sein Urteil verkündet; gemeint sein könnte zum anderen auch Paris' Vereinigung mit Helena, der Gattin des spartanischen Königs Menelas, mit der Frau also, die ihm Venus als weiteren Lohn für sein Entgegengekommen zugedacht hat. Bei Imbert wird Paris, noch während er in den Armen der Venus ruht, im Traum in das Schlafgemach der Helena versetzt und dazu aufgefordert, die sich ihm bietende Gelegenheit zu nutzen. Paris folgt dieser Aufforderung auch umgehend („Bientôt par lui la palme est emportée“, S. 63), sehr zum Leidwesen des Hochzeitsgottes Hymen, der unter Tränen seine Fackel löscht. („L'Hymen gémit à cet affront nouveau; / Baigne de pleurs sa couche dévastée, / Et tout honteux foule aux pieds son flambeau.“ S. 63)

Bei der Angabe Amsterdam auf der Titelseite ist davon auszugehen, dass es sich um einen fingierten Verlagsort handelt. Da gleichzeitig im „Avis du libraire“ angegeben wird, dass das Buch bei dem Buchhändler Delalain erhältlich sei („Delalain, Libraire,... chez qui se trouve cette Édition“), wird der tatsächliche Verlagsort Paris nur ganz oberflächlich verschleiert, was charakteristisch ist für die im Frankreich des 18. Jahrhunderts weit verbreitete Praxis der sog. *permission tacite* („stillschweigende Erlaubnis“). Dies bedeutet, dass die Zensurbehörden die Publikation nicht abgesegnet hatten und dementsprechend auch keine Approbation bzw. kein *privilège du roi* im Buch abgedruckt ist, dass das Buch aber von offizieller Seite stillschweigend toleriert wurde.

Im vorliegenden Fall mochte das etwas mit erotischen Inhalten zu tun haben, wie ja z. B. auch die mit Anzüglichkeiten gespickten *Contes et nouvelles* von Jean de La Fontaine im 18. Jahrhundert in der Regel mit *permission tacite* gedruckt wurden. Das galt selbst für die berühmte, auf Initiative der königlichen Steuerpächter (*fermiers généraux*)[313] hin entstandene illustrierte Ausgabe der *Contes*: Auch hier lautet das fingierte Impressum Amsterdam, während das Buch in Wirklichkeit von dem renommierten Pariser Drucker und Buchhändler Joseph-Gérard Barbou hergestellt wurde.

312 *Allgemeines Künstlerlexikon* 18, 1998, S. 609 (Rodolphe Trouilleux).

313 Siehe S. 11, Anm. 21.

Kat.-Nr. 43

Charles-Georges Coqueley de Chaussepierre:
*Monsieur Cassandre, ou Les effets de l'amour et du verd-de-gris, drame en 2 actes et en vers, dédié à Madame la Marquise de ***, par M. Doucet, de plusieurs académies. Seconde édition, revue, corrigée, augmentée, & enrichie d'estampes*
A Amsterdam, et se trouve à Paris, chez P. Fr. Gueffier, 1775
02/III.11.8.1552-6

Kat.-Nr. 43.1
Illustration zum ersten Akt (bei S. 3; 95 x 148 mm)

Kat.-Nr. 43.2
Illustration zum zweiten Akt (bei S. 25; 97 x 148 mm)

Als Autor des anonymen *Monsieur Cassandre*, 1775 in zwei Auflagen erschienen, gilt allgemein Charles-Georges Coqueley de Chaussepierre (1711 Paris - 1791 ebd.); u. a. Advokat beim Parlement von Paris (einem der wichtigsten damaligen französischen Gerichtshöfe), Archivar und Zensor in königlichen Diensten (in letzterer Eigenschaft beteiligt an der Affäre um Beaumarchais' *Le mariage du Figaro*), nicht zuletzt auch ein geschätzter Amateurschauspieler.[314]

In dem vom Autor als „sehr bürgerliche Tragödie oder sehr düsteres Drama" („tragédie très-bourgeoise, ou drame très-sombre", S. [1])[315] bezeichneten Stück beschwört die unselige Liebe des Monsieur Cassandre zu seinem Dienstmädchen Jacqueline, das ohne sein Wissen bereits seinem Sohn Léandre das Ja-Wort gegeben hat, eine Katastrophe herauf: Die Familie wird ausgelöscht und zwei weitere Personen finden den Tod. Es handelt sich um eine parodistisch überzeichnende Reaktion auf den vor allem von François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud (vgl. Kat.-Nr. 36) gepflegten und in den 1770er Jahren besonders florierenden Dramentypus, bei dem sich die Verfasser in der Anhäufung von Schrecknissen überbieten. Obwohl die Parodie sich insgesamt eher auf den Typus als auf ein einzelnes Drama bezieht, hat der Autor zahlreiche direkte Zitate aus derartigen Dramen in seinen Text eingeflochten, über die Hälfte davon aus Arnauds *Mérinval*; Zitate, die ihm, wie er in einer Vorbemerkung an seine Leser behauptet, aufgrund seines hervorragenden Gedächtnisses, seiner großen Kenntnis zeitgenössischer Literatur und des unauslöschlichen Eindrucks, den diese Literatur hinterlasse, einfach in die Feder geflossen seien und die er zunächst auch für seine eigenen Formulierungen gehalten habe. („Ma grande mémoire & la pleine connoissance que j'ai de nos Auteurs les plus célèbres, ou plutôt la beauté de ces Vers qui frappent tellement l'esprit qu'ils s'y gravent sur le champ, sans pouvoir s'en effacer, me les firent écrire involontairement, en les croyant de moi." S. XVIII)

Indem sowohl die Zitate aus dem in Adelskreisen spielenden *Mérinval* als auch die großenteils hochtrabenden Verse des *Monsieur Cassandre* insgesamt mit einem Geschehen in bürgerlichem Milieu kombiniert werden, wird auch das bürgerliche Trauerspiel zu einer Zielscheibe von Coqueleys Spott, dessen führendem Vertreter Louis-Sébastien Mercier er durch den Beruf seines Protagonisten („Marchand Mercier")[316] scherzhaft Reverenz erweist. Merciers bürgerliche Dramen freilich wollen das Publikum rühren, aber nicht durch Schauereffekte verstören; man könnte immerhin vermuten, dass sich Coqueley über ein Dramenende wie das von Merciers *L'indigent* (1772, Kat.-Nr. 39) mokieren möchte, wo sich alle Personen gerührt in den Armen liegen, während am Ende von *Monsieur Cassandre* alle Personen übereinandergehäuft tot am Boden liegen. Eine komische Diskrepanz ergibt sich in *Monsieur Cassandre* außerdem dadurch, dass in diesem bürgerlichen Schauerstück mit erhabener Diktion Figuren auftreten, deren Namen der Commedia dell'arte entlehnt sind, wie sie in Paris von italienischen Schauspielertruppen und im Jahrmarktstheater (vgl. hierzu Kat.-Nr. 23) gepflegt wurde: Cassandre, ein Abkömmling des Pantalon, verkörpert dort den Typ des dümmlichen Alten, dessen amouröse Pläne des öfteren durchkreuzt werden, Léandre den Typ des jugendlichen Liebhabers.[317]

Coqueley beginnt sein parodistisches Spiel bereits vor dem eigentlichen Dramentext, indem er die zeitgenössische Praxis aufgreift, einem Drama mehrere einleitende Prosatexte voranzustellen („Épitre dédicatoire", „Préface", „Discours préliminaire" etc.). Damit verfolgten Autoren häufig den Zweck, das Drama mit der Aura literarischer Bedeutsamkeit zu umgeben; z. B. suggeriert eine Widmung an eine Person aus gehobenen Kreisen, dass diese Person dem Werk Wertschätzung entgegenbringt. In seinen eigenen einleitenden Texten lässt Coqueley einen fiktiven „M. Doucet" (laut Titelseite Mitglied mehrerer Akademien) als Autor des *Monsieur Cassandre* auftreten, der seinerseits angibt, den Stoff habe ihm ein „M. James Darknihgt [sic]" mitgeteilt; also ein Bürger jenes Landes, dessen Literatur, so die etablierte Meinung im Frankreich des 18. Jahrhunderts, in der Darstellung des Schrecklichen und Düsteren besondere Meisterschaft erlangt hat, wie es u. a. die Tragödien Shakespeares oder die 1764 durch Walpoles *The Castle of Otranto* eröffnete Reihe der Schauerromane belegen. Darknihgt selbst ist nach Doucets Angaben zum Zeitpunkt des Erscheinens des *Monsieur Cassandre* bereits durch einen Sturz zu Tode gekommen („il a même fini par se casser la tête l'été dernier", S. VII); ein Ereignis, das Doucet einer dem Buch beigegebenen Liste seiner im Druck befindlichen Werke zufolge (S. XXIII) bereits zu der fünfaktigen Tragödie *La mort de Sir James Darknihgt* verarbeitet hat.

---

314 Grundlegende Informationen zu Autor, Stück und Kontext in *Paradrames* („Préface", S. 7 ff. und „Présentation" zu *Monsieur Cassandre*, S. 17 ff. von Martine de Rougemont) und bei Rougemont 2002.

315 Alle Seitenzahlen beziehen sich auf die zweite Auflage.

316 Während im heutigen Französisch *mercier* ‚Kurzwarenhändler' bedeutet, handelten *marchands merciers* im Paris des 18. Jahrhunderts mit verschiedenen Konsumgütern für gehobene Ansprüche.

317 Vapereau, S. 388.

Weder Engländer noch Griechen freilich hätten, so Doucet im Vorwort weiter, jemals ein Werk hervorgebracht, das an die Schrecken von *Monsieur Cassandre* heranreiche, der von ursprünglich fünf Akten auf zwei Akte gekürzt werden musste, nachdem bei einer ersten Lesung schon im dritten Akt zwei Frauen in Ohnmacht gefallen waren (S. IX); im „Avertissement" warnt er außerdem schwangere Frauen davor, Aufführungen des Dramas zu besuchen (S. XXII). In einem Vorwort der dritten Auflage (1781) meldet sich schließlich noch ein anonymer Herausgeber zu Wort, ebenso fiktiv wie Doucet und Darknihgt, und berichtet, Doucet habe sich inzwischen aufgrund seiner Schulden und der Pfändung seines Besitzes erhängt - Schrecken über Schrecken also nicht nur auf der Ebene des Dramas, sondern auch in der Welt seiner fiktiven Urheber.

Der Beginn des ersten Aktes zeigt den in das Dienstmädchen Jacqueline verliebten Monsieur Cassandre in großer Unruhe und verfolgt von Unheil verheißenden Träumen, was vermuten lässt, dass sein Name auch als Anspielung auf die gleichnamige trojanische Seherin zu verstehen ist. Zwar weiß er noch nicht, dass Jacqueline und sein Sohn Léandre bereits heimlich den Ehebund geschlossen haben, doch vermutet er immerhin die Existenz eines Nebenbuhlers, da Jacqueline in ihrem Zimmer offenbar jemanden mit Muskateller und Likör bewirtet. Kurz nachdem er, in der Hoffnung, seinen Nebenbuhler auszuschalten, den Likör mit dem auch im Titel genannten Grünspan (*vert-de-gris*) vergiftet hat, stürzt Jacqueline in das Esszimmer und verkündet, Léandre liege in ihrem Zimmer im Sterben. Nun formt sich das auf der Radierung zum ersten Akt (Kat.-Nr. 43.1) in enger Abstimmung auf den Text (S. 22) abgebildete Tableau des Schreckens, überragt von dem in den Regieanweisungen genannten Geschirrschrank: Links lässt sich Madame Cassandre mit dem Ausruf „Großer Gott!" („Grand dieu!") in einen Sessel fallen; rechts sinkt Jacqueline mit einem verzweifelten „Himmel!" („Ciel!") zu Boden; dahinter kann sich Monsieur Cassandre, dem sich die Zusammenhänge schlagartig erschließen, gerade noch mit verrutschender Mütze halb aufrecht halten, indem er sich auf den Esstisch stützt.

Der zweite Akt spielt in einem Gefängnis, das, so die Regieanweisung, der Bühnenbildner grauenvoller erscheinen lassen muss als alle bisher im Theater gesehenen Gefängnisse. („On aura soin que cette Prison soit la plus affreuse de toute celles qui auront été vues sur aucun Théâtre." S. 25) Dort hat der wegen der Ermordung seines Sohnes inhaftierte Cassandre in Selbsttötungsabsicht eben von einem mit dem restlichen Grünspan vermischten Wein getrunken (siehe Flasche und Glas links außen auf der Radierung Kat.-Nr. 43.2), als Madame Cassandre die Zelle betritt, um ihm mitzuteilen, die geringfügige Giftmenge habe Léandre glücklicherweise nicht getötet, sondern nur eine schwere Magenverstimmung ausgelöst. Wenig später erscheinen auch Léandre und Jacqueline und erbitten nachträglich den väterlichen Segen für ihre Ehe. Da sich Cassandre jedoch bereits im Todeskampf befindet, kommt es nun zu dem zweiten Tableau des Schreckens, das auf der Radierung zum zweiten Akt (Kat.-Nr. 43.2) abgebildet ist. Zunächst „fällt [Cassandre] zu Boden und zieht dabei seine Frau mit sich, die unglücklicherweise unter ihm zu liegen kommt". („Il tombe à terre, & il entraîne avec lui sa femme qui se trouve malheureusement sous lui." S. 45) Als nächstes begraben der Gefängniswärter und Léandre, die beide ahnungslos vom vergifteten Wein getrunken haben, das Ehepaar unter sich, so dass Madame Cassandre endgültig zu Tode gedrückt wird; schließlich tötet sich die letzte Überlebende Jacqueline mit einem Messer. Auf der Radierung hält sie das Messer noch pathetisch in der erhobenen rechten Hand, ehe sie im nächsten Moment zustechen und über ihrem Gatten zusammensinken wird, der noch in letzten Zuckungen begriffen ist (das abgewinkelte Bein rechts außen). Im Vorwort weist der fiktive Autor Doucet darauf hin, dass es sich bei der Art und Weise, wie Madame Cassandre hier zu Tode kommt, um einen neuartigen Bühneneffekt handle und dass er bei Bedarf noch mit fünfzehn weiteren bisher nicht erprobten Todesarten in zukünftigen Dramen aufwarten könne. („Si ce nouveau genre de mort a le bonheur de réussir, j'en ai quinze autres tout-à-fait inconnues, & que j'emploierai dans mes autres Drames." S. XII)

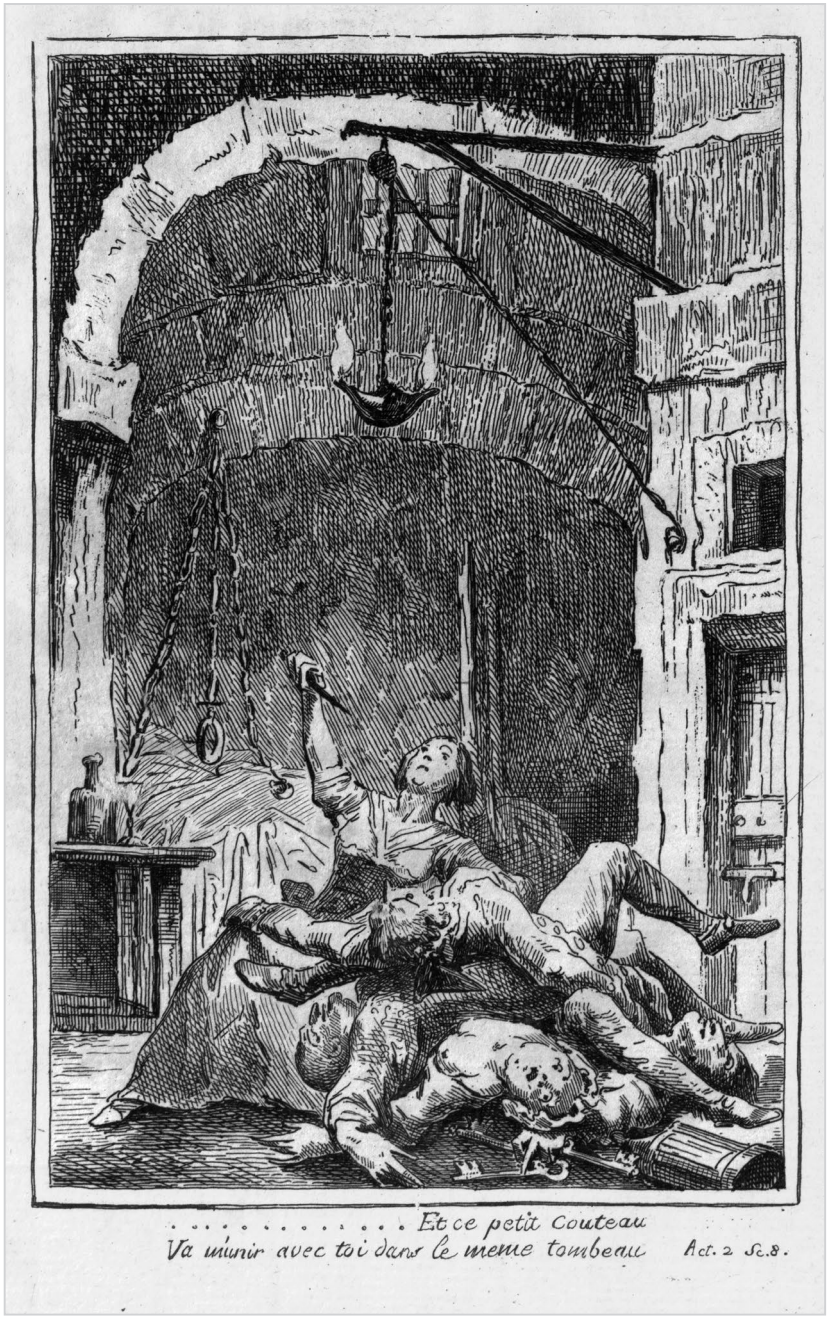
Die den beiden Akten vorangestellten anonymen Illustrationen sind in der ersten, ebenfalls 1775 mit gleichem Impressum erschienenen Ausgabe noch nicht enthalten und wurden, wie auch auf der Titelseite vermerkt, erst der zweiten Auflage hinzugefügt („Seconde Edition … enrichie d'Estampes"). Wenn in einem ebenfalls erst in der zweiten Auflage abgedruckten einleitenden Brief ein anonymer Briefschreiber Doucet dazu ermuntert, auch den Zeichenstift eines Eisen, Monnet oder Gravelot und den Grabstichel eines Longueil, Beauvarlet oder Aliamet in den Dienst seines Dramas zu stellen, so muss freilich gesagt werden, dass die letztendlich *Monsieur Cassandre* beigegebenen Illustrationen mit ihrer skizzenhaften Radiertechnik keine Ähnlichkeit mit handwerklich perfektionierten, im Detail sorgfältig ausgearbeiteten Produkten haben, wie sie von einer Zusammenarbeit der im Brief genannten Künstler zu erwarten wäre.

Es liegt nahe, dass diese Illustrationen, sowohl was ihre Machart als auch was ihre Tendenz zu Karikatur und Groteske angeht, gezielt als Gegenpole zu Illustrationen konzipiert wurden, wie sie etwa Arnauds Werke begleiten (vgl. Kat.-Nr. 36); und es ist sogar denkbar, dass das zeitgenössische Publikum es als ein ironisches Schlaglicht wertete, wenn ein einleitender Text zu *Monsieur Cassandre* zunächst große Namen wie Eisen, Monnet etc. ins Spiel bringt und die tatsächlichen Illustrationen dann im Vergleich mit Werken dieser Künstler wie hemdsärmelige Improvisationen wirken. Dem Urteil Dawsons freilich, es handle sich hier um „flüchtig ausgeführte, äußerst dürftige" Radierungen („hastily executed, extremely poor"),[318] muss man sich nicht anschließen: Die Bilder bestechen vielmehr durch ihre Spontaneität und Frische, wie dies die gelegentlich allzu routinierten Erzeugnisse der berühmten französischen Buchkünstler nicht immer tun, und verbinden die Groteske mit beachtlicher Sicherheit bei Anatomie und Raumdarstellung. Vom Können dieses Zeichner-Radierers zeugen insbesondere der entsetzt mit offenem Mund glotzende und seine Finger krampfhaft spreizende Monsieur Cassandre auf der Radierung zum ersten Akt sowie die virtuos ineinander geschachtelten Opfer der tragischen Verwicklungen auf der Radierung zum zweiten Akt.

318 Dawson, S. 287.



Kat.-Nr. 43.1



Kat.-Nr. 43.2

Besondere Beachtung verdienen auf beiden Radierungen noch die Bildunterschriften. Es entsprach gängiger Praxis der Zeit, unterhalb von Illustrationen einen Satz oder einige wenige Sätze aus dem illustrierten Text zu stechen, wobei im vorliegenden Fall allerdings nur die Ankündigung Jacquelines vor ihrer Selbsttötung auf der Illustration zum zweiten Akt („Und dieses kleine Messer wird mich mit dir im selben Grab vereinen!") wörtlich dem Text entnommen ist; der Ausruf Cassandres „Verhängnisvoller Likör!" auf der Illustration zum ersten Akt variiert den an dieser Stelle im Text vorgegebenen Wortlaut („Verhängnisvolle Flasche!" - „Fatale taupette!", S. 22). Das eigentlich Ungewöhnliche hier sind jedoch die langen Ketten aus Satzzeichen bei den Zitaten. Arnaud, wie erwähnt einer der zentralen Bezugspunkte für Coqueleys Parodie, hatte in mehreren Vorworten zu seinen Werken angeregt, unterschiedliche Emotionen graphisch durch eine unterschiedliche Anzahl von Punkten zum Ausdruck zu bringen oder sogar zusätzlich zu Frage- und Ausrufezeichen weitere Satzzeichen zur Kennzeichnung bestimmter Gefühlslagen und Affekte einzuführen.[319] Im „Discours préliminaire" zu *Monsieur Cassandre* erklärt nun der fiktive Autor Doucet auf S. XVIII f., er habe diesen Ansatz Arnauds aufgegriffen und auch schon eine komplette Theorie der expressiven Nutzung der Interpunktion ausgearbeitet, deren Drucklegung unmittelbar bevorstehe und die auch in der Publikationsliste Doucets aufgeführt wird (*Traité complet de la ponctuation*, S. XXVIII). Dementsprechend sind in den Text des *Monsieur Cassandre* häufig Sequenzen aus mehreren Punkten bzw. (weniger oft) anderen Satzzeichen eingestreut, doch auf eine parodistische Spitze getrieben wird der Ansatz Arnauds erst auf den beiden Illustrationen: Auf das „Funeste Ratafiat!" in der Illustration zum ersten Akt folgt eine exzessiv ausufernde Kette aus Fragezeichen, Ausrufezeichen, Punkten, Strichpunkten und Kommata (während sich der Text hier auf vier Ausrufezeichen beschränkt); den Worten der Jacqueline auf der Illustration zum zweiten Akt sind 13 Punkte vorangestellt (die im Text ganz fehlen).

Der vorliegende Druck gehört zu den knapp über 400 Einzelausgaben französischer Werke des Sprech- und Musiktheaters (darunter auch deutsche Übersetzungen), vorwiegend aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammend, die in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek unter den Signaturen 02/III.11.8.1531 - 02/III.11.8.1585 aufgestellt sind (siehe auch Kat.-Nr. 44). Neben Monsieur Cassandre finden sich in diesem Bestand noch mehrere weitere Parodien, etwa auf Shakespeare (*Le maurico de Venise, parodie d'Othello*;[320] *Roméo et Paquette, parodie en 5 actes & en vers burlesques de Roméo et Juliette*[321]), auf Racine (*La Targétade, tragédie un peu burlesque; parodie d'Athalie, de Racine*)[322] oder den Orpheus-Stoff (*Roger-Bontems et Javotte, parodie d'Orphée et Euridice*).[323]

319 Dawson, S. 296 ff.

320 Charles-Augustin Sewrin, Paris 1793, 02/III.11.8.1572-4.

321 A. Carrière-Doisin, Dijon 1778, 02/III.11.8.1531-9.

322 Pierre-Marie-François Huvier-Desfontenelles, [Paris?] 1791, 02/III.11.8.1531-5.

323 Pierre-Louis Moline und Dorvigny (= Louis-François Archambault), Paris 1775, 02/III.11.8.1567-1.

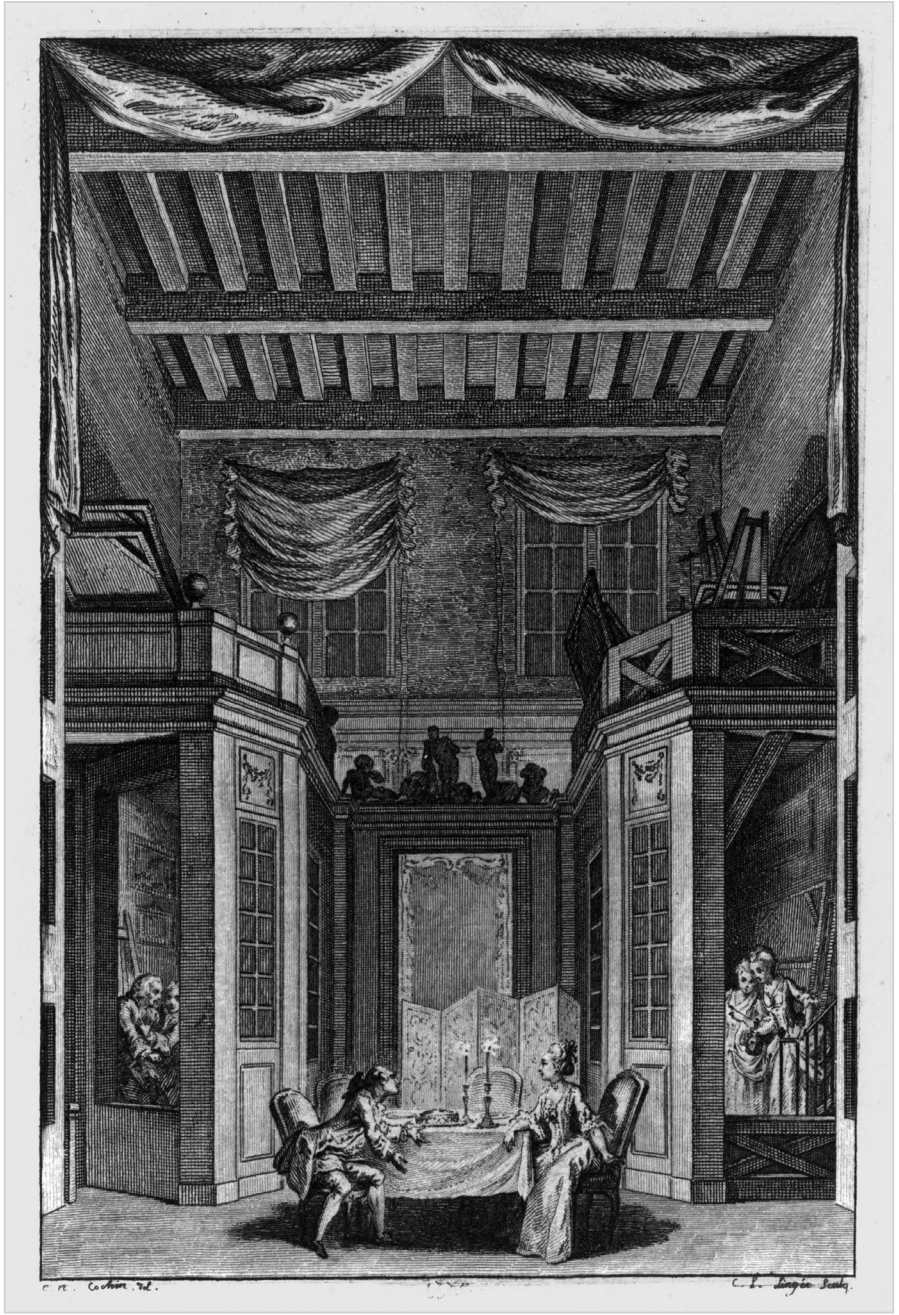
Kat.-Nr. 44

Michel-Jean Sedaine:
Les femmes vengées, opéra-comique, en un acte et en vers; par M. Sedaine. La musique de M. Philidor. Représenté, pour la première fois, le lundi 20 mars, par les comédiens italiens ordinaires du roi
A Paris, chez Musier fils, 1775
02/III.11.8.1571-2

Frontispiz (95 x 145 mm)
Charles-Louis Lingée (1748 oder 1751 Paris - 1819 ebd.) nach einer Vorlage von Charles-Nicolas Cochin (C. le jeune; 1715 Paris - 1790 ebd.)
bez.: *C. N. Cochin del.*; *C. L. Lingée sculp.*

Erfolge verbuchen konnte François-André Danican Philidor (1726 Dreux - 1795 London) zum einen als einer der besten Schachspieler seiner Zeit, zum anderen als Komponist. Auf letzterem Gebiet profilierte er sich insbesondere mit seinen in den späten 1750er und den 1760er Jahren entstandenen Beiträgen zum Genre der Opéra comique, einem bürgerlichen Musikdrama, das vorwiegend heitere oder rührende Sujets auf die Bühne brachte und dessen Musiknummern, ähnlich wie im deutschen Singspiel, durch gesprochene Dialoge verbunden waren.[324] Dass Philidor auch in den 1770er Jahren noch an seine früheren Erfolge anknüpfen konnte, wenn ihm ein qualitätvoller Text zur Verfügung stand, belegt *Les femmes vengées* (*Die gerächten Frauen*), dessen Verse von Michel-Jean Sedaine (1719 Paris -1797 ebd.) stammen, dem wohl wichtigsten Librettisten der Opéra comique im späteren 18. Jahrhundert.[325]

Während Illustrationen des 18. Jahrhunderts zu Theaterstücken in der Regel den situativen Bühnenkontext nicht berücksichtigen und es sich ebenso gut um Illustrationen zu Erzähltexten handeln könnte (vgl. Kat.-Nr. 14, 18, 30, 39), eröffnet das hier abgebildete Frontispiz zum Libretto von *Les femmes vengées*, wie auch aus dem an den oberen Bildrändern sichtbaren Vorhang hervorgeht, den Blick auf eine Bühne, auf der das Stück gerade gespielt wird. Geboten wird dabei eine Totalansicht, die die auf der Bühne agierenden Schauspieler auf Miniaturformat schrumpft. Dass Sedaine, der einer Vorbemerkung zufolge selbst das Frontispiz in Auftrag gegeben hat („J'ai fait mettre une Gravure [...]"),[326] auf dem Bild Bühnenarchitektur und -raum eine so prominente Rolle einräumt, mag in einem allgemeinen Sinn damit zu tun haben, dass er eine Ausbildung zum Architekten erfahren hatte und seit 1768 als Sekretär der Académie royale d'architecture fungierte. Vor allem aber ging es ihm laut der



Kat.-Nr. 44

324 *New Grove*, Band 19, S. 560-563 (Julian Rushton).

325 *New Grove*, Band 23, S. 30-31 (David Charlton).

326 „Avertissement"; Recto-Seite des ungezählten Blattes nach dem Titelblatt.

Vorbemerkung darum, eine Anschauung davon zu vermitteln, wie eine bestimmte besonders komplexe szenische Konstellation des Dramas konkret umgesetzt werden konnte. Diese Konstellation besteht darin, dass sich ein Geschehen auf drei verschiedene Räumlichkeiten verteilt, in die der Zuschauer gleichzeitig Einblick haben muss („trois Scènes à la fois, en trois lieux différens"); allerdings benachbarte Räumlichkeiten, die miteinander Hörkontakt haben. Mit dem Kupferstich, so Sedaine in der Vorbemerkung, wollte er Theaterbetreibern in der Provinz eine Hilfestellung für die szenische Umsetzung an die Hand geben, falls der Erfolg der Musik das Stück über Paris hinaus verbreite. („Cet Ouvrage pourroit être porté en Province par la Musique, & j'ai voulu donner aux Entrepreneurs de Spectacles l'intelligence de la distribution des trois Scènes.")

Ausgangspunkt der Verwicklungen, die die Konstellation herbeiführen, ist der Umstand, dass Madame Riss, die Gattin eines Malers, sich den Zudringlichkeiten zweier Verehrer ausgesetzt sieht, des Präsidenten und des Monsieur Lek. Sie setzt schließlich beider Gattinnen, mit denen sie befreundet ist, davon in Kenntnis, warnt aber davor, durch unbesonnenes Handeln einen öffentlichen Skandal heraufzubeschwören. Vielmehr rät sie, die beiden Männer durch einen Streich zur Vernunft zu bringen, an dem sich auch ihr eigener Gatte beteiligen soll. Ziel des Streiches ist es, den beiden ahnungslosen Verehrern den falschen Eindruck zu vermitteln, dass, während sie um Madame Riss werben, Monsieur Riss ihre eigenen Gattinnen hofiert.

Zu diesem Zweck empfängt Madame Riss, Entgegenkommen vortäuschend, gleichzeitig beide Verehrer; als dann, scheinbar unerwartet, Monsieur Riss nach Hause zurückkehrt, müssen sie sich in einem angrenzenden Zimmer (auf dem Frontispiz links) verbergen. Dort sind sie laut Bühnenanweisung für die Zuschauer weiterhin sichtbar („dans le cabinet, où ils sont vus du Public", S. 24), was auf dem Frontispiz dadurch gelöst ist, dass die zum Zuschauerraum hin gerichtete Wand des Nebenzimmers eine große fensterartige Öffnung aufweist. Auf die Frage von Monsieur Riss, warum der Tisch für drei Personen gedeckt sei, antwortet Madame Riss, sie erwarte ihre Freundinnen, die Präsidentin und Madame Lek. Dies animiert Monsieur Riss, als seine Gattin kurz abwesend ist, zu dem für die im Nebenzimmer lauschenden Männer beunruhigenden Ausruf, er werde nun also in Gegenwart der Frau speisen, die er anbete. Dabei bleibt vorläufig unklar, wer genau damit gemeint ist.

Die Präsidentin und Madame Lek treffen wenig später ein; unter dem Vorwand, Wein zu holen, verlassen Madame Riss und die Präsidentin den Raum, um sich in einem weiteren Nebenzimmer, bühnentechnisch analog zum Aufenthaltsort der beiden Männer gestaltet, zu verstecken (auf dem Kupferstich rechts; im Hintergrund auf Holzrahmen aufgezogene Leinwände, wie die Leinwände und Staffeleien im Obergeschoß der Bühnenbauten Hinweise auf den Beruf des Monsieur Riss). „Der Zuschauer", so die Bühnenanweisung, „sieht nun die beiden Frauen im anderen Zimmer, in das sie auf Zehenspitzen eintreten und wo sie dann lauschen und lachen." („Alors le spectateur voit les deux femmes dans l'autre cabinet, qui entrent, sur la pointe du pied, en écoutant & en riant." S. 35)

Indem Monsieur Riss und Madame Lek allein im Speisezimmer zurückgeblieben sind, ist damit die auf dem Kupferstich dargestellte Konstellation erreicht. Körperhaltung und Gestik der beiden zentralen Figuren des Kupferstichs spiegeln, welchen Fortgang die für die beiden Männer im linken Nebenzimmer inszenierte Darbietung nimmt: Monsieur Riss dringt, scheinbar leidenschaftlich entflammt, auf Madame Lek ein, die ihrerseits reserviert bleibt. Im linken Nebenraum ist erkennbar, dass die Komödie ihre Wirkung nicht verfehlt, da der zusehends ungehaltene Monsieur Lek (ganz links außen) offenbar vom Präsidenten beruhigt werden muss. Wenig später wird sich seine Wut Bahn brechen, als Madame Lek das Speisezimmer verlässt, aber von ihrem vermeintlichen Galan hartnäckig verfolgt wird. Im weiteren Verlauf des Stückes kommt es noch dazu, dass der Präsident annehmen muss, Monsieur Riss habe es auch auf seine Gattin abgesehen, ehe die beiden getäuschten Ehemänner über die wahren Zusammenhänge aufgeklärt werden und es, nachdem sich die Frauen nun auf angemessene Weise gerächt haben, zu einer allgemeinen Versöhnung kommt.

Wesentliche Anregungen für die szenische Konstellation mit drei Schauplätzen dürfte Sedaine vom Schöpfer der Zeichnung für das Frontispiz empfangen haben, Charles-Nicolas Cochin. Dieser befasste sich mehrfach auch mit Fragen des Theaters[327] und hatte bereits in seinem 1765 veröffentlichten Projekt für ein Theatergebäude (*Projet d'une salle de spectacle pour un théatre de comédie*) eine solche dreigeteilte Bühne angeregt. Als einen Vorteil einer solchen Anlage nennt er eben die auch bei Sedaine herbeigeführte Konstellation, dass nämlich Bühnencharaktere gelegentlich aus dem Blickfeld der anderen auf der Bühne befindlichen Personen verschwinden müssen, aber für das Publikum weiterhin sichtbar sein sollten. („D'autres fois des acteurs doivent se cacher & écouter sans être perdus de vue par le spectateur." S. 21)

Der vorliegende Druck gehört zu den knapp über 400 Einzelausgaben französischer Werke des Sprech- und Musiktheaters (darunter auch deutsche Übersetzungen), vorwiegend aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammend, die in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek unter den Signaturen 02/III.11.8.1531 - 02/III.11.8.1585 aufgestellt sind (siehe auch Kat.-Nr. 43). Das Musiktheater ist mit zahlreichen Untergattungen vertreten, die von der ernsten, auf das gesprochene Wort verzichtenden Oper bis zum anspruchslosen Unterhaltungsstück mit Musik- und Tanzeinlagen reichen (*drame lyrique*, *tragédie lyrique*, *comédie lyrique*, *opéra comique*, *opéra bouffon*, *opéra-vaudeville*, *vaudeville*, *comédie-ballet*, *ballet-pantomime*). Die zugehörige Musik ist mit großen Namen verbunden (Rameau, Cherubini), mit Namen, die heute eher Spezialisten bekannt sind (neben Philidor etwa Grétry, Méhul, Kreutzer) und auch mit weitgehend vergessenen Namen.

327 Michel 1993, S. 469-482.

Kat.-Nr. 45

Arnaud Berquin:
Romances
A Paris, chez Ruault, 1776
02/III.11.8.1395

Illustration zu „L'innocence reconnue" (bei S. 3; 54 x 83 mm)
Robert de Launay (1750 Paris - 1814 ebd.) nach einer Vorlage von
Clément-Pierre Marillier (1740 Dijon - 1808 Beaulieu)
bez.: *C. P. Marillier inv.*; *1776*; *R. De Launay junior sc.*

Arnaud Berquin (1747 Bordeaux - 1791 Paris)[328] verdankt seinen Platz in der europäischen Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts seinen Pionierleistungen auf dem Gebiet der Kinder- und Jugendliteratur, insbesondere der äußerst erfolgreichen, ein breites gesellschaftliches Spektrum ansprechenden Zeitschrift *L'ami des enfans* (1782/83), deren Texte teilweise aus Christian Felix Weißes *Kinderfreund* adaptiert sind. Bezüge zur Kinder- und Jugendliteratur bestehen auch, wie sich zeigen wird, im Falle der vom Beginn seiner Laufbahn als Schriftsteller datierenden *Romances*, auch wenn sie nicht primär diesem Genre zuzuordnen sind. Es handelt sich hier um sechs kurze, fremde Vorlagen aus mehreren europäischen Literaturen verarbeitende und vorwiegend erzählende Versdichtungen, die von einem „Discours sur la romance" eingeleitet werden und denen außerdem als Anhang Melodien beigegeben sind, nach denen die strophischen Texte gesungen werden können. In der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek ist leider nur die aus dem „Discours" und den Texten der ersten vier Romanzen bestehende erste Lieferung des Werkes vorhanden, versehen mit einem nur als provisorische Lösung gedachten Interimseinband aus Papier. Immerhin ist es dem fragmentarischen Zustand damit zu verdanken, dass die Blätter nicht im Zuge der Anfertigung eines Ledereinbands beschnitten wurden und die fünf Kupferstiche nach Marillier mit breitem, weit über den Abdruck des Plattenrandes hinaus gehenden Papierrand erhalten blieben.

Berquin macht jeweils ausführliche Angaben, welche Quellen er in den einzelnen Romanzen verarbeitet hat. Bei seiner Versifizierung der weit verbreiteten Genoveva-Legende in der ersten Romanze („L' innocence reconnu" - „Die zu Tage tretende Unschuld") stützte er sich diesen Angaben zufolge vor allem auf die erstmals 1634 erschienene Prosabearbeitung der Legende *L'innocence reconnue* des Jesuiten René de Ceriziers. Er erinnert bei dieser Gelegenheit aber auch, bereits den Schwerpunkt seines zukünftigen Schaffens andeutend, an ein Volkslied von der hl. Genoveva, das „alle Kinder hunderte Male mit ihrem Kindermädchen gesungen haben und das den meisten auch im fortgeschrittenen Alter noch im Gedächtnis ist". („On connoît assez le Cantique populaire de Sainte Genevieve des Bois, que tous les enfans ont chanté cent fois avec leur Bonne, & dont la plupart ont conservé le souvenir dans un âge plus avancé." S.[1] f.)

Die Romanze erzählt, wie Genoveva, die Tochter des Herzogs von Brabant, nachdem ihr Gatte, Pfalzgraf Siegfried, in den Krieg gezogen ist, die Zudringlichkeiten des Haushofmeisters zurückweist und wie dieser sich dafür rächt, indem er das neu geborene Kind der Genoveva als Frucht eines Ehebruchs bezeichnet. Der wutentbrannte Pfalzgraf will daraufhin Mutter und Sohn töten lassen, doch im letzten Moment werden die beiden Schergen, die die Tat ausführen sollen, von Mitleid ergriffen und lassen die beiden in den Wald entkommen. Sie verbringen mehrere Jahre in der Wildnis, stets begleitet von einer Hirschkuh, bis der Pfalzgraf auf einer Jagd eben diese Hirschkuh mit einem Pfeil verletzt und die Blutspur ihn zu den beiden führt. Berquin hat die nun folgende Szene, in der Siegfried schließlich erkennt, wen er vor sich hat, nicht ohne Geschick durch erregte, gelegentlich in Satzfragmente zerfallende Wechselrede dramatisiert:

- „Was! Ihr wärt …" - „Ich bin …" - „Fahre fort.
Was ist dein Heimatland?" - „Brabant."
- „Und dein Name?" - „Ich bin Genoveva."
„Ach! Das sind meine Frau und mein Kind."

- „Quoi! Vous seriez … - Je suis … - Acheve.
„Quel est ton pays? - Le Brabant.
- „Et ton nom? - Je suis Genevieve.
„Oh! C'est ma femme & mon enfant." (S. 17)

Marillier seinerseits setzt den dramatischen Impetus des Geschehens angemessen ins Bild um, indem sich auf dem nach seiner Vorlage ausgeführten Kupferstich zu dieser Romanze (Kat.-Nr. 45) die Silhouette des Pfalzgrafen mit den pathetisch weit ausgebreiteten Armen markant vom hellen Himmel abhebt; ein Gestaltungsmittel, das dem Kupferstich trotz des miniaturhaften Formats einen Zug ins Monumentale gibt. Ein rührendes Echo findet diese Geste in der Art und Weise, wie sich das Kind im Vordergrund mit ausgebreiteten Armen dem Grafen zuwendet; und tatsächlich werden sich wenig später alle drei in den Armen liegen, denn der Graf weiß längst um die Unschuld seiner Frau und hat die letzten Jahre in bitterer Reue zugebracht.

Obwohl das Kleinformat das Buch in erster Linie für die Privatlektüre zu prädestinieren scheint, äußert Berquin im einleitenden „Discours" doch die Hoffnung, die Romanzen mögen Anlass geben zu empfindsamen, moralisch erbaulichen Gemeinschaftserlebnissen im Familienkreis. Er exemplifiziert dies anhand von „L'innocence reconnue"; und es überrascht bei Kenntnis seines weiteren Werdegangs nicht, dass er dabei sein besonderes Augenmerk auf

328 Umfassende monographische Bearbeitung bisher nur durch Baudron.

die Jugend legt. Bei einer familiären Zusammenkunft an einem Winterabend, so malt sich Berquin im „Discours“ aus, bittet der Vater seine Tochter Agathe, die Genoveva-Romanze vorzutragen, worauf die Tochter gerne eingeht. Dieser Liedvortrag bewirkt nach Berquin zum einen, dass die Tugenden der Genoveva die Seele der jungen Sängerin zur Nachahmung inspirieren werden („alumeront dans son âme l’enthousiasme des mêmes vertues“, S. XXII), zum anderen, dass die Romanze die Familienmitglieder in gemeinsamer angenehmer Empfindung verbinden und dazu beitragen wird, dass die Familie zu einem „geheiligten Rückzugsort“ wird, an dem sich gute Sitten gegen Ausschweifung und Freigeistertum behaupten können. („Voilà comment la Romance, entretenant dans les familles une douce correspondance de plaisirs entre les époux, & les peres & les enfans, peut … y ouvrir une retraite sacrée aux bonnes mœurs contre les poursuites de luxe & du libertinage.“ S. XXII f.)

Im Anschluss daran kündigt Berquin an, dass er eines Tages eine Textsammlung vorzulegen gedenke, die den eben von ihm skizzierten Nutzen der Romanzen mit der noch spezifischeren Ausrichtung auf eine ganz bestimmte, von den Dichtern bisher vernachlässigte Zielgruppe verbindet, nämlich Mädchen und Jungen. („C’est en portant cette vue d’utilité sur la Romance, que j’ai songé à l’étendre un jour à deux classes de personnes trop negligées jusqu’ici par nos Poëtes … les jeunes filles & les enfans.“ S. XXIII) Tatsächlich wurden auch die *Romances* von 1776 in späteren Werkausgaben Berquins als Kinderliteratur klassifiziert: Zusammen mit Berquins erstmals 1775 erschienenen *Idylles*[329] bilden sie den Band 22 der *Bibliotheque des enfans* (*Bibliothek für Kinder*, Genève 1796); Band 28 einer anderen Werkausgabe (*Œuvres complètes*; Paris: André, An X, 1802) bezeichnet die Sammlung *Idylles et romances* auf der Titelseite explizit als für Kinder bestimmt (*à l’usage des enfans*).

Letztere Ausgabe enthält, wie die Erstausgaben der *Idylles* und der *Romances* der 1770er Jahre, Kupferstiche nach Vorlagen von Marillier, allerdings in deutlich reduzierter Zahl (insgesamt nur vier Stiche) und nach neuen Vorlagen. Nur konstatiert und vorläufig nicht schlüssig erklärt werden kann der befremdliche Umstand, dass bei S. 120 ein neuer, ebenfalls die Wiedererkennungsszene im Wald darstellender Kupferstich für „L’innocence reconnue“ eingebunden ist (und nach einer Angabe auf dem Stich selbst dort auch am richtigen Platz ist), dass der Text dieser Romanze im Buch aber nicht abgedruckt ist. Die S. 120 ff. enthalten vielmehr die „lyrische Szene“ *Pygmalion*, und auch im Inhaltsverzeichnis sucht man „L’innocence reconnue“ vergeblich.[330] Noch befremdlicher ist, dass sich dieselbe Konstellation (Illustration ohne zugehöriger Text) auch in der 1822 erschienenen Neuauflage der Werkausgabe (Paris: L. Mame-Delaunay) ergibt.[331]

Wie komplex die Illustrationsgeschichte der *Idylles* und der *Romances* ist, die hier nur gestreift werden kann, geht auch aus folgendem Befund hervor: Der in der Universitätsbibliothek Augsburg vorhandene (jedoch nicht zur Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek gehörige) Band 14 der Ausgabe *Œuvres complètes* (Paris: Renouard, 1803; enthaltend *Idylles, Romances et autres poésies*)[332] verwendet zu Beginn von „L’innocence reconnue“ den Kupferstich nach Marillier der Ausgabe von 1776, nunmehr unsigniert und vermutlich ein Abzug von der aufgestochenen Platte; im Exemplar dieses Bandes in der Bayerischen Staatsbibliothek München findet sich hingegen an dieser Stelle ein Kupferstich nach Antoine Borel mit anderem Sujet:[333] Pfalzgraf Siegfried nimmt Abschied von seiner Gattin, ehe er in den Krieg zieht; eine Darstellung, bei der Genoveva mit entblößter Brust auf dem Bett ruht und die vermutlich nicht unter dem Gesichtspunkt *à l’usage des enfans* angefertigt wurde.

329 Die ebenfalls von Marillier illustrierte Ausgabe von 1775 ist in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek unter der Signatur 02/III.11.8.1396 vorhanden.

330 Eingesehen wurden das Exemplar der New York Public Library (https://catalog.hathitrust.org/Record/008619198) und über Google Books das Exemplar der Biblioteca nazionale di Napoli (in beiden Fällen letzter Abruf 19.01.2018).

331 Eingesehen wurde das Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München, Paed.pr. 4412 v-27/28, http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10761723-9 (letzter Abruf 19.01.2018).

332 Signatur: 221/IG 3000 B532.803-14.

333 Paed.pr. 372-14, http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV001567166/ft/bsb10759218?page=168 (letzter Abruf 06.02.18).



Kat.-Nr. 45

Kat.-Nr. 46

Jean Castilhon:
Histoire de Robert le diable, duc de Normandie
A Paris, 1776
(*La bibliothèque bleue, entierement refondue & considérablement augmentée; No II.*)
02/III.11.8.1639-2

Frontispiz (105 x 165 mm)
J.-B.-C. Chatelain nach einer Vorlage von Claude-Louis Desrais (1746 Paris - 1816 ebd.)
bez.: *C. L. Desrais del.*; *J. B. C. Chatelain sculp.*

Jean Castilhon (1721 Toulouse - 1799 ebd.)[334] gehörte zusammen mit seinem Bruder Jean-Louis zu dem Kreis aufgeklärter Publizisten um Pierre Rousseau, die in den Jahren 1760 ff. im Herzogtum Bouillon auf Einladung des Landesherrn hin Zeitschriften und Bücher herausgaben, druckten und verlegten, was für den Herzog mit dem Vorteil der wirtschaftlichen Belebung seines Landes verbunden war und den Publizisten Schwierigkeiten mit der französischen Zensur ersparte. Es war sogar Jean Castilhon, der 1767 als Gründer des Verlagshauses Société typographique de Bouillon auftrat, obwohl sicher Rousseau als Finanzier und Spiritus rector des Unternehmens agierte.[335] In den Jahren 1782 ff. war Castilhon dann vor allem als Bibliothekar tätig, leitete in seiner Geburtsstadt Toulouse die Bibliothek des Collège royal (nach der Revolution zur École centrale de la Haute-Garonne umgestaltet) und war mit der Sichtung von Buchbeständen aus dem Besitz von Klöstern, Emigranten und Verurteilten betraut, die der Staat im Zuge der Revolution beschlagnahmt hatte.

In den Jahren 1769/70 veröffentlichte er mehrere Bearbeitungen populärer Ritter- und Abenteuerromane, die in den Folgejahren mehrere Neuauflagen erlebten und denen er 1783 eine weitere solche Bearbeitung (*Les quatre fils d'Aymon - Die vier Haimonskinder*) hinzufügte. Diese Texte fasste er unter dem Dach einer Serie zusammen, zunächst betitelt *Bibliothèque bleue, ou Recueil d'histoires singulières et naïves* (*Blaue Bibliothek, oder Sammlung einzigartiger ursprünglicher Erzählungen*), später dann *La Bibliothèque bleue, entièrement refondue, & considérablement augmentée* (*Die blaue Bibliothek, gänzlich umgearbeitet und erheblich erweitert*). Mit diesen Serientiteln bezog sich Castilhon auf ein bemerkenswertes Phänomen der französischen Buchgeschichte: Als *Bibliothèque bleue* wurden nach dem häufig für den Einband verwendeten blauen Papier ursprünglich preisgünstige Bücher schlichtester Machart bezeichnet, die seit dem frühen 17. Jahrhundert zunächst in Troyes, später auch in anderen Städten verlegt wurden und die, von Kolporteuren vertrieben, breite Publikumsschichten sowohl mit volkstümlichen literarischen Texten (Romane, Dramen, Gedichte) als auch mit Sach- und Erbauungsliteratur versorgten; ein Publikations- und Geschäftsmodell, das bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts fortlebte.[336]

Mittelalterliche Erzählstoffe gehörten zum Standardrepertoire der *Bibliothèque bleue*, und wenn Castilhon in seiner adaptierten *Bibliothèque bleue* nun derartige Stoffe aufgreift, so ist dies im größeren Kontext eines verstärkten Interesses für die Kultur des Mittelalters in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu sehen.[337] Diese Hinwendung konnte mit ehrgeizigen wissenschaftlichen und sogar kulturpolitischen Zielen verbunden sein, wie dies etwa der Fall war bei Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye (1697-1781), der Quellenstudium in Bibliotheken und Archiven empfahl, Ritterepik für die Vermittlung von Kenntnissen über Gesellschaftsordnung, Rechtssystem und Kriegsführung genutzt sehen wollte, und der sogar davon überzeugt war, dass Rückbesinnung auf die Wurzeln im Rittertum zur Legitimation und sittlichen Läuterung des Adels beitragen konnte.[338] Castilhon verfolgte mit seiner *Bibliothèque bleue* demgegenüber das wesentlich bescheidenere Ziel, mittelalterliche Erzählungen, die seiner Meinung nach an Einfallsreichtum und Phantasie zeitgenössischer Literatur oft überlegen sind, wieder in das Bewusstsein eines anspruchsvollen Publikums aus gehobenen gesellschaftlichen Kreisen zu bringen, diese Texte im wahrsten Sinne des Wortes wieder salonfähig zu machen.

Zwei Schwierigkeiten galt es dabei zu überwinden, wie das Vorwort des Herausgebers in Band 1 der Serie (*Histoire de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne*) erläutert. Zum einen stoßen diese Texte in den anvisierten Kreisen auf Vorbehalte, eben weil sie von den einfachen Leuten so geschätzt werden („précisement parce qu'ils ont fait l'amusement de la plus vile Populace", S. 5). Dies muss ein im Vorwort erwähnter anonymer Schriftsteller ganz konkret erfahren, als er einer Madame de *** gegenüber zu behaupten wagt, so manche Erzählungen, die seit weit mehr als hundert Jahren über die *Bibliothèque bleue* kolportiert werden, seien nicht weniger interessant als das, was sie in ihrer eigenen Bibliothek gesammelt habe. Madame „war ungehalten, fühlte sich sogar gedemütigt angesichts dieses Vergleichs" („Elle fut indignée, humiliée même de la comparaison", S. 7 f.); und die Kammerzofe, die ihren Ohren nicht zu trauen glaubt, nimmt erst nach mehrfacher Wiederholung voller Verachtung einen „bizarren Auftrag" („cet ordre bizarre", S. 8) entgegen: Sie möge als Probe aufs Exempel einen solchen Roman herbeischaffen, den sie schließlich in der Küche ausfindig macht.

334 Grundlegende Informationen zu Castilhon im Artikel von Michel Gilot in: *Dictionnaire des journalistes*, http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/145-jean-castilhon (letzter Abruf 19.01.2018).

335 Raymond Born: „Le livre prohibé aux frontières: Bouillon", in *Histoire de l'édition française*, S. 429-439.

336 Zur *Bibliothèque bleue* siehe ausführlich Andries 1989.

337 Andries 2006, A. Martin 2006.

338 Andries 2006, S. 57 f.

Zum anderen, führt das Vorwort aus, seien diese Texte in einem so „barbarischen Stil“ geschrieben, dass sie für ein gebildetes Publikum kaum verständlich seien; „alte Gemälde“ gewissermaßen, die zunächst einmal gründlich gereinigt und überarbeitet werden müssen. („Ils sont écrits d’une manière si barbare, que vous auriez de la peine à les entendre; ce sont de vieux tableaux qu’il faut raccomoder apres les avoir bien lavés.“ S. 8) Auch Madame de *** gibt die Lektüre des aus der Küche geholten *Pierre de Provence* nach wenigen Seiten auf, fordert den Schriftsteller aber immerhin auf, sich an einer Überarbeitung zu versuchen; und als sie an dem Ergebnis großen Gefallen findet, setzt dieser seine Bemühungen fort, Texten der *Bibliotheque bleue* ein neues Publikum zu erschließen. Diese auch mit „neuen Situationen und Episoden“ („des situations & des épisodes nouveaux“, S. 8) angereicherten Bearbeitungen, so der Herausgeber der neuen *Bibliotheque bleue* im letzten Abschnitt des Vorworts, seien in seine Hände gelangt und er übergebe sie nun so, wie er sie erhalten habe, der Öffentlichkeit.

Sehr frei behandelt Castilhon die literarische Überlieferung auch in *Histoire de Robert le diable, duc de Normandie* (*Geschichte von Robert dem Teufel, Herzog der Normandie*).[339] Die frühesten Fassungen dieses Stoffes um Herzog Robert, der letztlich mit keinem der historisch dokumentierten Herzöge der Normandie identifiziert werden kann, sind ein Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts entstandener französischer Versroman sowie eine der Exempelerzählungen im *Tractatus de diversis materiis predicabilibus* des Dominikaners Étienne de Bourbon (um 1190 - 1261). Der Kern dieser und weiterer früher Versionen des Stoffes besteht darin, dass Robert geboren wird, nachdem seine aufgrund ihrer Kinderlosigkeit verzweifelte Mutter den Teufel um Hilfe angefleht hat, und dass er nach einem Leben voller Gräueltaten schließlich vom Papst auf den Weg der Buße gewiesen wird. Während die Erzählung zunächst damit endet, dass Robert für immer der Welt entsagt, taucht im 14. Jahrhundert die Variante auf, dass der geläuterte Robert die Tochter des Königs heiratet und fortan sein Herzogtum vorbildlich regiert. Diese Variante begegnet auch im erstmals 1496 in Lyon erschienenen Volksbuch *La vie du terrible Robert le dyable*, das bis zum Ende des 16. Jahrhunderts zahlreiche weitere Auflagen erlebte und das auch die Grundlage bildete für die Textfassungen der *Bibliothèque bleue*, im Rahmen derer sich der Roman von Robert dem Teufel dauerhaft größter Beliebtheit erfreute. Übersetzungen des französischen Volksbuches führten daneben zur Verbreitung des Stoffes in ganz Europa, und einen letzten internationalen Erfolg konnte der Stoff mit Giacomo Meyerbeers 1831 uraufgeführter Oper *Robert le diable* verbuchen.

In einem ganz entscheidenden Punkt weicht Castilhon von der Überlieferung ab, wenn sich zu Ende seiner Erzählung herausstellt, dass Roberts Untaten nicht damit zu erklären sind, dass der Teufel bei seiner Zeugung im Spiel war. Castilhon wartet vielmehr mit einer durch Märchenliteratur (Charles Perrault, *1001 Nacht*) inspirierten Motivation dieses Verhaltens auf; möglicherweise äußert sich im Einbezug dieses Genres das im Vorwort zur Serie geäußerte Bestreben, die verschiedensten Leserbedürfnisse („toutes sortes de lecteurs“, S. 8) zufrieden-



Kat.-Nr. 46

339 Zur frühen Überlieferung siehe Étienne de Bourbon 2006, Band 3, S. 438-442; zu den späteren Adaptionen siehe Andries 1978, Gaspard und Trocquenet.

zustellen. Ausgangspunkt einer unseligen Kette von Ereignissen ist in Castilhons *Robert*-Version Roberts Vater Hubert, der sich den Zorn der Fee Minucieuse zuzieht, indem er die Hand von deren Nichte Mélisandre ausschlägt und stattdessen Mathilde, die spätere Mutter Roberts, heiratet. Um sich für die Schmach zu rächen, setzt die Fee daraufhin Hubert den Heimsuchungen durch einen Dämon aus, der u. a. die Gestalt Huberts annimmt, um Mathilde zu verführen. Dieser Versuch scheitert zwar, doch aufgrund ihrer vorübergehenden Ohnmacht glaubt Mathilde lange Zeit, ihr Sohn sei tatsächlich vom Teufel gezeugt worden. In Wirklichkeit freilich wird Robert zu seinem Verhalten, das ihm den Beinamen ‚der Teufel' einbringt, durch den Dämon aufgestachelt, der sein Rachewerk inzwischen vom Vater auf den Sohn ausgeweitet hat.

Gegen Ende der Erzählung, als Robert bereits auf dem Pfad der Tugend wandelt und mit der Königstochter verheiratet ist, erprobt der Dämon erneut seine Verführungskünste und nähert sich nun in Gestalt Roberts dem Bett der Prinzessin, was Castilhon Gelegenheit gibt, seinen Text mit einer Prise Erotik anzureichern, vielleicht auch dies zum Versuch gehörig, „toutes sortes de lecteurs" anzusprechen. („Un jour … le perfide Nain … prend la figure de Robert, s'approche du lit de son epouse & interrompt son sommeil par un badinage plus sérieux que celui auquel elle l'avoit accoutumé … non qu'elle songe à faire une longue résistance, elle ne veut que rendre le badinage plus intéressant, & prolonger leurs plaisirs." S. 77 f.).

Glücklicherweise stürmt rechtzeitig der echte Robert ins Zimmer, liefert sich einen Zweikampf mit seinem dämonischen Doppelgänger und entreißt diesem einen Talisman, was den Zauber bricht und den Dämon zwingt, sich in seiner wahren Gestalt zu zeigen: als ein schwarzer, missgestalteter Zwerg mit Bocksfüßen und Hörnern („un Nain nègre & contrefait, ayant des pieds de bouc, & pourtant des cornes à la tête", S. 79). Das hier abgebildete Frontispiz zeigt, wie sich der Dämon vor dem zornig seinen Degen schwingenden Robert auf einen Kaminsims geflüchtet hat. Von dort aus scheint er ihn und die von rechts herbeieilende Prinzessin grinsend zu verhöhnen; tatsächlich wird er Robert wenig später gestehen, dass er ohne den Talisman keine Macht mehr über ihn habe. Schließlich wird er sich, nachdem er die Umstehenden über seine verhängnisvolle Einflussnahme auf Roberts Lebensweg aufgeklärt hat, mit einem Schrei der Verzweiflung aus dem Fenster stürzen und davonfliegen. Wie es für einen auf eine lange Tradition zurückblickenden Erzählstoff angemessen ist, verleihen Architektur und Kleidung der Figuren der Illustration einen historisierenden Charakter und siedeln das Geschehen von der Perspektive des Betrachters des späten 18. Jahrhunderts aus in der Vergangenheit an. Allerdings geschieht dies auf eine nicht auf präziser historischer Verortung bedachte Weise: Die Illustration führt den Betrachter nicht, wie es dem Stoff eigentlich entsprechen würde, zurück ins Hochmittelalter, sondern ins späte 16. oder ins 17. Jahrhundert.

Frontispize zu den einzelnen Erzählungen waren in den Ausgaben von 1769/70 der neuen *Bibliothèque bleue* noch nicht enthalten und tauchen erst in den Mitte der 1770er Jahre von Costard und Fournier verlegten Ausgaben auf; kein Frontispiz wurde offenbar für die 1783 erschienenen *Quatre fils d'Aymon* angefertigt. Alle sechs Frontispize für Castilhons *Bibliothèque bleue* basieren auf Zeichnungen von Claude-Louis Desrais, der sich in den 1770er Jahren „zu einem der vielseitigsten Genrezeichner des letzten Drittels im 18. Jh. mit der Spezialrichtung des Kostümbildes" entwickelte und auch während der Revolution und im Ersten Kaiserreich ein viel beschäftigter Vorlagenzeichner war.[340] Die Identität von „J. B. C. Chatelain", der das abgebildete Frontispiz als Stecher signiert hat und dessen Name mehrfach auf Pariser Buchgraphik der 1770er und 1780er Jahre begegnet, ist noch nicht geklärt. Bislang bekannt ist lediglich Jean-Baptiste-Claude Chatelain, ein in London tätiger Künstler französischer Abstammung, der allerdings bereits Anfang 1759 als verstorben dokumentiert ist, so dass es sich bei dem hier signierenden „J. B. C." um einen anderen Angehörigen dieser Familie handeln muss.[341]

340 *Allgemeines Künstlerlexikon* 26, 2000, S. 429 (Sophie Raux-Carpentier).

341 *Allgemeines Künstlerlexikon* 18, 1998, S. 314 (Sheila O'Connell) vermerkt im Artikel zu Jean-Baptiste-Claude Chatelain (um 1710 London oder Paris - 1758 London): „Die Ill. in einigen in Paris ersch. Büchern der 1770er und 1780er Jahre … stammen vermutl. von einem anderen, gleichnamigen Künstler."

Kat.-Nr. 47

Louis d'Ussieux:
Les deux Sophies, nouvelle française
A Paris, chez Brunet, 1776
(*Nouvelles françaises. Tome I, No. 5*)
02/III.11.8.1596-5

Illustration zu Beginn des Textes (bei S. 3; 86 x 139 mm)
Charles-Étienne Gaucher (1741 Paris - 1802 ebd.) nach einer Vorlage von
Pietro Antonio Martini (1738 Trecasali - 1797 Parma)
bez.: *P. Martini inv.*; *C. Gaucher inc. 1776*

Kat.-Nr. 48

Louis d'Ussieux:
Les aventures du comte de Rivière, nouvelle française
A Paris, chez Nyon l'aîné …. Belin, 1783
(*Nouvelles françaises. Tome III, No. XII*)
02/III.11.8.1596-12

Frontispiz (90 x 145 mm)
nach einer Vorlage von Louis Binet (1744 Paris - nach 1800 ebd. [?])
bez.: *Binet inv.*

Das in den 1760er Jahren von Arnaud mit *Les épreuves du sentiment* (Kat.-Nr. 36) erprobte und beim Publikum großen Anklang findende Prinzip der als Serie veröffentlichten Novellen inspirierte Louis d'Ussieux (1744 Angoulême - 1805 Château de Vaux)[342] dazu, in den Jahren 1772-1775 unter dem Titel *Décameron français* eine aus zehn Heften bestehende Serie mit Schwerpunktsetzung auf historischen Sujets zu veröffentlichen.[343]

Vom Erfolg des *Décameron* angespornt, das mehrere Auflagen erlebte, ließ er in den Jahren 1775-1783 die Serie *Nouvelles françaises* folgen, bestehend aus sechzehn Novellen in fünzehn Heften, wobei jeweils fünf Hefte einen Band bilden.[344] Ein ähnlicher Erfolg wie im Fall des *Décameron* stellte sich hier allerdings nicht mehr ein.

Auch die Illustration der *Nouvelles françaises* folgt dem in Arnauds Serie vorgegebenen Muster, indem die Novellen meist mit einer ganzseitigen, dem Text vorangestellten Illustration sowie je einer Vignette zu Beginn und Ende des Textes ausgestattet sind. Allerdings verfügen die beiden in Heft 7 zusammengefassten Novellen insgesamt nur über eine einzige ganzseitige Illustration und zwei Vignetten und verzichten die Novellen der Hefte 12-15 auf Vignetten.[345] Die Illustrationen in den Heften 1-6 basieren auf Vorlagen des lange Jahre in Paris tätigen Pietro Antonio Martini, der bereits an den Illustrationen des *Décameron* beteiligt war. Man mag zunächst geneigt sein, die unspektakuläre Illustration (Kat.-Nr. 47) zur Novelle in Heft 5, *Les deux Sophies* (*Die beiden Sophien*), ohne größere Beachtung zu überblättern, doch kann bei längerem Verweilen gerade die nüchterne, kühle, auf Gefälligkeit und Eleganz verzichtende Sachlichkeit dieser um den Teetisch herum arrangierten Szene durchaus für sich einnehmen, angesiedelt in einem großbürgerlichen Ambiente, in dem auf angemessenen Zimmerschmuck Wert gelegt wird (die gemusterte Tapete, das Gemälde an der Wand, die Supraporte), aber kein übermäßiger dekorativer Aufwand getrieben wird, wie die schlichte Rahmung von Gemälde und Tür andeuten. Eher alltäglich und geschäftsmäßig, zumindest ohne Potenzial für unerwartete Verwicklungen, mutet es auf den ersten Blick auch an, wie der sitzende Mann im Hausrock eben etwas zu kommentieren scheint, was mit den Papieren zu tun hat, mit denen der junge vor ihm stehende Mann - in dem man zu Recht seinen Sohn vermutet - hantiert. Lediglich die Art und Weise, wie sich die junge Frau links abwendet und Tränen aus dem Gesicht wischt, deutet eine Konfliktsituation an.

Tatsächlich ist der Brief, den der junge Nelcour hier in Händen hält, eine von ihm selbst angefertigte Fälschung, die seinen Vater Dorimont täuschen soll, einen reichen Kaufmann, dessen Geschäftsbeziehungen nach Übersee auf der Illustration durch den Papagei angedeutet werden. Ausgedacht hat sich Nelcour das Täuschungsmanöver, weil er eine längere Trennung von seiner links am Frühstückstisch sitzenden Geliebten Sophie verhindern möchte. In diese Tochter des englischen Kaufmanns Rivers, mit dem sein Vater befreundet ist, hatte sich Nelcour in San Domingo verliebt, und mit ihr war er nach Europa geflohen, als sich Rivers einer Heirat widersetzte. Um Vater Dorimont einen Skandal zu ersparen, stellte der Sohn ihm die Geliebte als eine andere Sophie vor, nämlich Dorimonts Tochter und Nelcours Schwester, die

342 Grundlegende Informationen zu d'Ussieux bei Moser-Verrey und im Artikel von Nicole Brondel in: *Dictionnaire des journalistes*, http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/789-louis-d-ussieux (letzter Abruf 19.01.2018).

343 Frontispize und Vignetten u. a. nach Vorlagen von Eisen und Martini. Ehemals Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek, III.11.8.1649; vermutlich identisch mit Kat.-Nr. 409, S. 60, im Katalog der Karl & Faber-Auktion XIII (24.-26. November 1936).

344 In der Regel besteht ein Heft aus einer Novelle. Lediglich Heft 7 enthält zwei Novellen, von denen die zweite (*Eudoxie. Conte Gaulois*) allerdings nicht auf der Titelseite genannt ist. In der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek nennen die Titelseiten der letzten vier Hefte als Erscheinungsjahr 1783, während das Titelblatt für den gesamten, die Hefte 11-15 umfassenden Band 3 1784 angibt.

345 Wie in Arnauds Serie können die ganzseitigen Illustrationen der Titelseite gegenüber eingebunden und damit als Frontispiz genutzt werden (Kat.-Nr. 48). Sie können aber auch der ersten Textseite gegenüber eingebunden werden, womit kein Frontispiz im strengen Sinn vorliegt (Kat.-Nr. 47).



Kat.-Nr. 47



Kat.-Nr. 48

seit zwölf Jahren mit der Mutter in Amerika lebt und Europa als Dreijährige verlassen hatte. Als nun Dorimont seinen Sohn erneut nach Übersee schicken will, da Nachrichten von seiner Frau seit längerer Zeit ausbleiben und ihn dies beunruhigt, fingiert Nelcour, um bei seiner Geliebten in Europa bleiben zu können, einen Brief der Mutter, in dem diese ihre baldige Rückkehr ankündigt, was eine Reise des Sohnes überflüssig macht. Im Zusammenhang mit dem Brief kommt Dorimont dann auch auf seinen Freund Rivers zu sprechen und erwähnt dessen Tochter, die er als den einzigen Trost bezeichnet, der dem von zahlreichen Schicksalsschlägen heimgesuchten Mannes geblieben ist. Auf diese Weise daran erinnert, wie sie ihren Vater im Stich gelassen hat, kann sich Sophie, wie auf der Illustration dargestellt, der Tränen nicht mehr erwehren. Diese Tränen möchte sie vor Dorimont natürlich verbergen, dem ihre wahre Identität ja unbekannt ist; auf dem Kupferstich wendet sie sich deshalb von ihm ab.

Kaum hat Nelcour freilich sein Täuschungsmanöver in die Wege geleitet, als ihn tatsächlich ein Brief seiner Mutter erreicht, in dem diese mitteilt, dass sie, ihre Tochter und auch Rivers bereits französischen Boden betreten hätten und aller Ankunft in Paris unmittelbar bevorstehe. Das Zusammentreffen aller Beteiligten führt natürlich aufgrund der gefälschten Identität der im Hause Dorimonts weilenden Sophie zunächst zu großer Verwirrung, letztendlich aber zu allgemeiner Versöhnung, Freude über die Zusammenführung zweier Familien und beidseitigem väterlichem Segen für den Bund Nelcours mit der Tochter Rivers'. Angesichts dessen, dass diese letzte Phase des Geschehens mehrfache Gelegenheit geboten hätte, emotional hoch aufgeladene Situationen zu verbildlichen, war es eine bemerkenswerte Entscheidung, für die Illustration eine emotional vergleichsweise verhaltene Szene auszuwählen.

Nachdem Pietro Antonio Martini die Vorlagen für die Illustrationen der ersten sechs Hefte der *Nouvelles françaises* geliefert hatte, übernahmen ab Heft 7 andere Künstler diese Aufgabe: zunächst Claude-Louis Desrais (Heft 7-10) und Desmaisons (Vorname unbekannt; Heft 11), deren Leistungen als ausgesprochen schwach zu bewerten sind; zuletzt dann Louis Binet (Heft 12-15), der insbesondere in Heft 12 der Novelle *Les aventures du comte de Rivière* zu einem attraktiven Frontispiz verhalf. Inhalt dieser Novelle sind politische und amouröse Ränkespiele am Hofe des burgundischen Herzogs Karl der Kühne (1433-1477), dessen Tochter Maria als Alleinerbin viel umworben war (und schließlich den Erzherzog von Österreich heiratete, den späteren Kaiser Maximilian I.). Auf dem Frontispiz (Kat.-Nr. 48) verfolgt Maria zusammen mit ihren Hofdamen von einer vom burgundischen Wappen bekrönten Tribüne aus ein Turnier und richtet den Blick mit sichtlichem Wohlgefallen auf den Ritter, der eben seinen Gegner, dessen Lanze bereits zerbrochen ist, vom Pferd stößt. Beim siegreichen Ritter handelt es sich allerdings nicht um die Titelfigur der Novelle, den allein aus dynastischem Kalkül um Maria werbenden Anthony Woodville, 2nd Earl Rivers, sondern um Charles d'Orléans, Comte d'Angoûleme, der sich zu Maria ebenso hingezogen fühlt wie sie zu ihm und der hier an seinem Schild zu erkennen ist, das einen Salamander im Feuer zeigt und dazu die Devise „Je m'en nourris". („Es [das Feuer] ist meine Nahrung.")

Kennzeichnend für dieses Frontispiz und im Kontext der französischen Buchillustration des 18. Jahrhunderts eher ungewöhnlich ist die geradezu barock pulsierende und wogende Dynamik, die die gesamte, dicht gefüllte Bildfläche ergriffen hat. Erzeugt wird diese Dynamik nicht nur von der zentralen Interaktion der Ritter, bei der das Vorpreschen des Comte d'Angoûleme den Gegner gewissermaßen zusammenquetscht und gegen den linken Bildrand drückt; in Bewegung versetzen die Bildfläche auch Einzelheiten wie der üppige Faltenwurf des Baldachins über der Tribüne, die vom Wind vielfach geknitterten Fahnen, der überdimensioniert wallende Helmbusch des Siegers oder die flatternde Decke seines Pferdes. Berücksichtigt man neben dem mitreißenden Schwung der Darstellung, dass die Lichtführung geschickt der Gefahr allzu großer Disparität des Gesamterscheinungsbildes entgegenwirkt, indem sie den siegenden Ritter strahlend hervortreten lässt, ihm fast die Aura eines mit übernatürlichen Kräften gesegneten weißen Ritters verleiht, so ist man auch bereit, darüber hinwegzusehen, dass die dem Turnier beiwohnenden Damen anatomisch und physiognomisch äußerst nachlässig gezeichnet sind und als lediglich puppenhafte Statisten kein sonderliches Eigeninteresse beanspruchen können. Nicht hinwegtäuschen sollte das barocke Flair der Darstellung darüber, dass die kaum räumliche Tiefe aufweisende Anlage des Bildes, in der sich die Zuschauertribüne unmittelbar hinter dem Turniergeschehen zu erheben scheint (und Gefahr besteht, dass das ausweichende Pferd des unterlegenen Ritters die Tribüne zum Einsturz bringt), an in ähnlicher Weise auf realistische Raumwiedergabe verzichtende Turnierdarstellungen in mittelalterlichen Handschriften erinnert. Es ist durchaus vorstellbar, dass Binet sich von einer solchen Miniatur anregen ließ.

Zur Novelle selbst wäre noch anzumerken, dass es sich hier wie auch bei mehreren anderen Novellen der Serie um ein Plagiat handelt, das großzügig und im Wesentlichen wortgetreu Teile aus *Histoire secrète de la Bourgogne* (erstmals erschienen 1694) von Charlotte-Rose de Caumont de La Force übernimmt.[346] Offen bleiben muss, ob d'Ussieux als Plagiator entlarvt wurde und ob dies Konsequenzen hatte. Möglich wäre es durchaus: Caumont de La Force hatte sich mit ihren historischen Schriften (darunter drei sog. *Histoires secrètes*) zwar keinen sonderlichen schriftstellerischen Ruhm errungen, doch wurden ihre Werke immer wieder einmal aufgelegt; und gerade im Jahr 1783, als die letzten *Nouvelles françaises* erschienen, brachte Didot l'aîné auch die *Histoire secrète de Bourgogne* erneut auf den Markt.

346 Verrey, S. 693 f.; Moser-Verrey, S. 312 f.

Kat.-Nr. 49

Jean-François Marmontel:
Les Incas, ou La destruction de l'empire du Pérou
A Paris, chez Lacombe, 1777 (2 Bände)
02/III.11.8.1653

Kat.-Nr. 49.1
Frontispiz zu Band 1 (87 x 133 mm)
Emmanuel-Jean-Népomucène de Ghendt (1738 Sint-Niklaas - 1815 Paris) und
Jean-Jacques Le Veau (1729 Rouen -1786 Paris) nach einer Vorlage von
Jean-Michel Moreau (M. le jeune; 1741 Paris - 1814 ebd.)
bez.: *J. M. Moreau le jeune inv.*; *Gravé à l'eau forte par De Ghendt et terminé au burin par Leveau*

Kat.-Nr. 49.2
Illustration in Band 1 zu Kapitel 14 (bei S. 184; 86 x 132 mm)
Jean-Baptiste-Blaise Simonet (1742 Paris - nach 1813) nach einer Vorlage von
Jean-Michel Moreau (M. le jeune; 1741 Paris - 1814 ebd.)
bez.: *J. M. Moreau le jeune inv.*; *J. B. Simonet sculp.*

Bereits in einem Kapitel seines 1767 erschienenen Romans *Bélisaire* hatte Jean-François Marmontel (1723 Bort-les-Orgues - 1799 Abloville), damals eines der vierzig auf Lebenszeit berufenen Mitglieder der Académie française, für religiöse Toleranz und ein dem Deismus nahe stehendes Religionsverständnis plädiert.[347] Die Sorbonne beschuldigte daraufhin in der sog. *affaire du Bélisaire* den Autor der Häresie, während Voltaire und andere führende Aufklärer sich zu seiner Verteidigung formierten. In den Mittelpunkt des Interesses stellte Marmontel die Religion dann in dem europaweit erfolgreichen Roman *Les Incas*, veröffentlicht 1777, als Marmontel bereits seit einigen Jahren das Amt des königlichen Historiographen ausübte.[348] Er verarbeitet hier die Eroberung des Inkareiches durch Francisco Pizarro zu Beginn der 1530er Jahre und den Tod des letzten Inkaherrschers Atahualpa in spanischer Gefangenschaft; freilich mit erheblicher dichterischer Freiheit, wie er selbst in Band 1 im Vorwort einräumt: Das Buch enthalte zu viel Wahrheit, als dass man es Roman, aber zu wenig Wahrheit, als dass man es Geschichtsschreibung nennen könne. („Il y a trop de verité pour un roman, & pas assez pour une Histoire." S. 18)

Zu seinem wichtigsten Ziel erklärt es Marmontel im Vorwort, Abscheu zu erwecken gegenüber religiösem Fanatismus, jenem „Geist der Intoleranz und der Verfolgung, des Hasses und der Rache im Dienst eines Gottes, den man sich als zürnend vorstellt" („l'esprit d'intolérance & de persécution, l'esprit de haine & de vengeance, pour la cause d'un Dieu que l'on croit irrité", S. 11). Es sei dies ein Ungeist, aus dem heraus die Konquistadoren in Südamerika gegen die Inkas gewütet hätten, gegenüber dem man sich aber auch im vergleichsweise gemäßigten Europa des 18. Jahrhunderts noch wappnen müsse, denn, so Marmontel: Man müsse an den Dämmen arbeiten, wenn der Wasserstand niedrig ist. („Je sais que l'esprit dominant de l'Europe n'a jamais été si modéré; mais je répète … qu'il faut prendre le temps où les eaux sont basses pour travailler aux digues." S. 17) Allerdings ist Religion für Marmontel keineswegs identisch mit zerstörerischem Fanatismus; vielmehr dürfe man letzteren auf keinen Fall mit wahrer, durch Anteilnahme und Nächstenliebe geprägter Religion verwechseln („qu'on ne le [le fanatisme] confonde jamais avec une religion compatissante & charitable", S. 17).

In einer Diskussion in Kapitel 12 in Band 1 zwischen durchweg an historischen Vorbildern angelehnten Personen kommt es zu einer paradigmatischen Konfrontation von religiösem Fanatismus und wahrer Religion. In ungeschminkter Brutalität, gepaart mit krassem Materialismus, tritt der Fanatismus in der Gestalt des Priesters Hernando de Luque (bei Marmontel: Fernand de Luques) in Erscheinung, der ohne Umschweife die Ausrottung der Ureinwohner empfiehlt, sollten sie sich nicht dem Gott der Christen zuwenden, und der darauf hinweist, wie wertvoll das für die Ureinwohner nutzlose Gold für die Europäer sei. („Jurons plutôt de les exterminer, s'ils osent défendre leurs temples; … L'or est un don de la nature. Inutile à ces Peuples, il nous est nécessaire." S. 154 f.) Die gefühlskalt an Logik und Vernunft appellierende Variante des Fanatismus begegnet in der Gestalt des Dominikaners Vicente de Valverde, des „finstersten und heuchlerischsten Menschen, den Spanien zum Unglück der Neuen Welt hervorgebracht hat" („[l'homme] le plus noir, le plus dissimulé que l'Espagne eût produit, pour le Malheur du Nouveau Monde", S. 160). Da die Ureinwohner in ihrem gegenwärtigen Zustand Gottes Feinde und Gegenstand seines Zorns seien, so Valverde, könne man ihnen als Christ keine Liebe entgegenbringen, müsse sie vielmehr zwangsläufig dem Joch des christlichen Glaubens unterwerfen und dabei auch eine „nutzbringende und heilige Strenge" („une utile & sainte rigueur", S. 161 f.) anwenden.

Mit aller Entschiedenheit gegen das Religionsverständnis von Luque und Valverde wendet sich der Dominikaner Bartolomé de Las Casas, dessen Rolle als Fürsprecher der Ureinwohner und Widersacher der Sklaverei historisch verbürgt ist, der freilich nicht Zeuge der Eroberung Perus war und auch später auf seinen Reisen nie dorthin gelangte.[349] Er vertritt eine Position, die zwar nach wie vor von einer Überlegenheit des Christentums ausgeht und den Ureinwohnern aus heutiger Sicht mit paternalistischer Bevormundung begegnet, aber immerhin

347 Die mit Illustrationen nach Gravelot versehene Ausgabe 1767 ehemals in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek unter der Signatur III.11.8.1652; vermutlich identisch mit Kat.-Nr. 399, S. 59, im Katalog der Karl & Faber-Auktion XIII (24.-26. November 1936). Früher ebenfalls vorhanden waren Marmontels *Contes moraux* (Paris 1765; III.11.8.1651) mit Illustrationen nach Gravelot; vermutlich identisch mit Kat.-Nr. 400, S. 59, im Katalog der Karl & Faber-Auktion XIII.

348 Zur Rolle der Religion in *Les Incas* siehe Kullmann.

349 Clayton, S. 379. Las Casas beschäftigte sich allerdings intensiv mit der Kultur der dortigen Ureinwohner: „A large portion of Las Casas's monumental exploration of the lives and cultures of Amerindians, the *Apologética historia sumaria*, was in fact devoted to Peru."

einen Wert wie Humanität einfordert: Die Ureinwohner, argumentiert er, seien ebenso wie die Christen Geschöpfe Gottes und würden von diesem nicht weniger geliebt; man müsse sie also durch Milde, Vertrauensbeweise und Wohltaten aus ihrem unerleuchteten Zustand zum Christentum hinführen. („Il eût fallu ... souffrir leur indocilité, l'apprivoiser par la douceur, l'attirer par la confiance, & la vaincre par les bienfaits." S. 164)

Die wohl interessanteste Charakterstudie bietet Marmontel mit Pizarro, der weit entfernt ist von einem heldenhaften Konquistador, wie ihn etwa Bourgeois in seinem Kolumbus-Epos feiert (Kat.-Nr. 40), aber auch nicht als gewissenloses Scheusal dargestellt wird, sondern vielmehr als rückgratloser Karrierist. So erweist er sich Las Casas' Ausführungen gegenüber als durchaus aufgeschlossen, und hofft, er könne seine Ziele ohne Zwang und Gewalt erreichen. („Fasse le ciel que, sans user de contrainte & de violence, je puisse l'obtenir." S. 153) Doch gibt sich Las Casas keiner Illusion hin: Pizarro, ist er sich gewiss, wird nur so lange Gerechtigkeit und Mäßigung walten lassen, so lange dies seinem Ehrgeiz und seinem Erfolg nicht im Wege steht. („Mais il veut réussir; & son ambition fera céder aux circonstances sa droiture & son équité." S. 170)

Die zentrale ethische Botschaft seines Buches war Marmontel so wichtig, dass er sie auch im Frontispiz (Kat.-Nr. 49.1) dargestellt wissen wollte, das auf einer Zeichnung von Moreau basiert und detaillierte Angaben zur Umsetzung dieser Vorlage macht:[350] Eine von Ghendt angefertigte Radierung („Gravé à l'eau forte par De Ghendt") wurde anschließend von Le Veau mit dem Grabstichel überarbeitet („terminé au burin par Leveau"). Die Bildunterschrift benennt bereits klar, wie die drei Personen dieser Allegorie und ihre Interaktion zu deuten sind: „La Religion protegeant l'Humanité contre le Fanatisme" - „Die Religion schützt die Menschlichkeit [bzw. die Menschheit] vor dem Fanatismus." Der Fanatismus ist dargestellt als ein mit verbundenen Augen blind wütender Mann, dessen verderbliche Leidenschaft durch die brennende Fackel in der erhobenen linken Hand und den von seinem Kopf ausgehenden Blitz versinnbildlicht werden, während Messer und Handschellen in seiner rechten Hand auf Gewalt und Unterdrückung verweisen, die mit ihm einhergehen. Er tritt auf die nackt und wehrlos auf dem Rücken liegende junge Frau, die Repräsentantin der Menschheit oder Personifikation der Menschlichkeit, die hilfesuchend die Hände ausstreckt zu einer von rechts herbeieilenden Frau. Diese Frau hat bereits, ihren Beistand zusichernd, eine der Hände der Liegenden ergriffen und versucht mit der rechten Hand den Fanatismus abzuwehren. Das monumentale Kreuz und die schleierartige Kopfbedeckung kennzeichnen sie als Personifikation der Religion.

Die Art und Weise, wie der ethische Kern des Buches hier ins Bild umgesetzt wird, ist sowohl aufgrund der Bildaussage als auch aufgrund der Ästhetik nicht unproblematisch. Zum einen erscheint die christliche Religion hier in der Figur der intervenierenden Kreuzträgerin ausschließlich als Heilsbringerin und weist die Personifikation des Fanatismus keinerlei Merkmale dahingehend auf, dass der in Marmontels Buch thematisierte Fanatismus ebenfalls im Christentum verwurzelt ist, wenn auch in einer Marmontel zufolge pervertierten Variante dieser Religion. Wenn ein so gestalteter Fanatismus auf dem Kupferstich dann dem Christentum gewissermaßen als Fremdkörper gegenübertritt, der auf Abwehr stößt, wird dadurch suggeriert, dass der Fanatismus dem Christentum wesensmäßig fremd sei, nicht zu ihm gehöre; eine allzu pauschale Entlastung einer Religion, die auch einen Luque und einen Valverde hervorgebracht hat. Die Art der Darstellung könnte man sodann deswegen als unbefriedigend empfinden, weil das Vorgehen des Fanatismus gegen die Menschlichkeit, ein Tritt in den Unterleib, zwar ein Akt von geradezu sadistischer Brutalität ist, die äußerst wohlgeformten Körper diese Brutalität aber unangemessen ästhetisieren. Vielleicht könnte man auch spekulieren, ob durch diesen Tritt in den Unterleib und die weitgehend entblößten Körper die Darstellung nicht in Richtung einer sexualisierten Gewaltphantasie abdriftet, die von Marmontels eigentlichem Anliegen ablenkt.

Bemerkenswert für einen Roman in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, gerade einen historischen Roman mit exotischem Schauplatz, dürfte die Entscheidung sein, für das Frontispiz eine Allegorie zu wählen, die jedes auf die Romanhandlung anspielende Zeit- und Lokalkolorit vermeidet: Wer dem Frontispiz als separatem Kupferstich und ohne Kenntnis seiner Zugehörigkeit zu Marmontels *Les Incas* begegnet, könnte bei diesen in einem neutralen Raum angesiedelten, nackten oder antikisch gewandeten Figuren keinen Anhaltspunkt dafür entdecken, dass die Darstellung etwas mit der Kolonialisierung Südamerikas durch die Spanier zu tun hat. Freilich ist auch die konkrete Welt des Romangeschehens im Buch bildlich sehr präsent, und zwar in den zehn in den Text eingestreuten Illustrationen, die ebenfalls von Moreau konzipiert und anschließend von verschiedenen Künstlern gestochen wurden. Dass auf einem dieser Kupferstiche die Jahreszahlen 1770 und 1771 genannt werden[351] und auf mehreren die Jahreszahl 1776 vermerkt ist,[352] deutet darauf hin, dass beim erstmaligen Erscheinen des Romans (1777) seine Abfassung bereits einige Jahre zurücklag (sie erfolgte ca. 1767-1771), dass auch die Veröffentlichung eine längere Planungsphase durchlief und dass die Fertigstellung der elf Kupferstiche mehrere Jahre beanspruchte.

Die Illustration zu Kapitel 14 (Kat.-Nr. 49.2) zeigt das Ergebnis einer Diskussion zwischen dem bei den Ureinwohnern in hohem Ansehen stehenden Las Casas und einem Kaziken; Gegenstand der Diskussion ist das Schicksal eines gefangenen jungen Spaniers namens Gonsalvo. Der Kazike verhehlt Las Casas nicht, dass der Gefangene auf einem bereits von Tier- und Menschenblut triefenden Altar geopfert werden soll, begründet dies aber nicht als religiöse, sondern als rein pragmatische Notwendigkeit: Lebende Gefangene könnten entkommen und anderen Spaniern den Weg zur Ansiedlung der Ureinwohner weisen. Als sich wenig später ergibt, dass es sich bei Gonsalvo um den Sohn des sich durch besondere Grausamkeit auszeichnenden spanischen Gouverneurs Davila handelt, scheint das Schicksal des Gefangenen

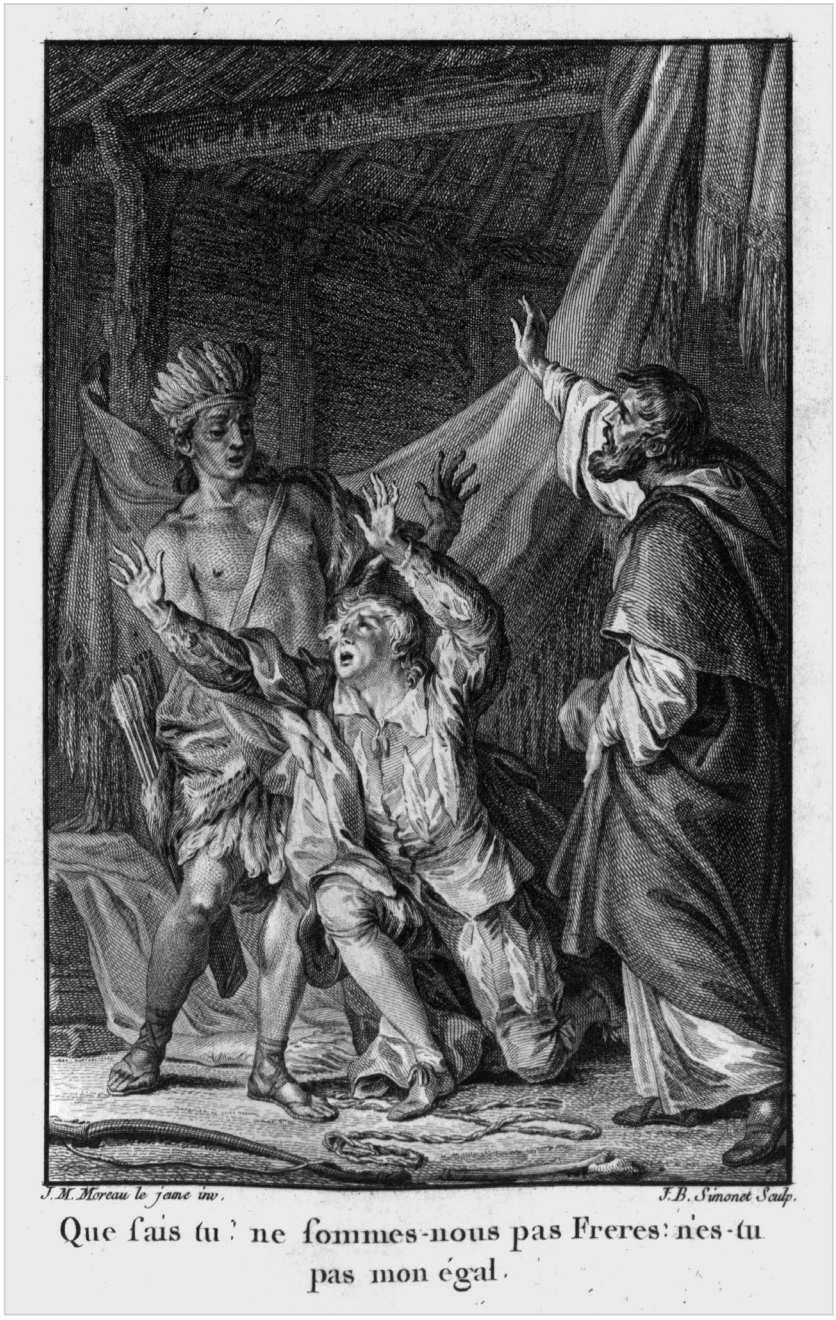
350 Zur Illustration von *Les Incas* siehe Davis 2006 und 2011.

351 Illustration zu Kapitel 3 in Band 1.

352 Illustrationen zu Kapitel 25 in Band 1, zu den Kapiteln 36 und 43 in Band 2.



Kat.-Nr. 49.1



Kat.-Nr. 49.2

endgültig besiegelt; doch kann Las Casas den Kaziken davon überzeugen, dass der Mensch durch Milde und Großmut seinem göttlichen Schöpfer am nächsten kommt. („[L'homme] sent qu'il se rapproche de l'être excellent qui l'a fait, à mesure qu'il est plus doux, plus magnanime." S. 190) Der Kazike verzeiht daraufhin Gonsalvo und will ihn umarmen; dieser seinerseits, von seinen Gefühlen überwältigt, wirft sich vor dem Kaziken auf die Knie. Der nun folgende Moment ist, wie auch aus der Bildunterschrift hervorgeht, auf dem Kupferstich dargestellt; ein Kulminationspunkt humanitärer Gesinnung, bei dessen Gestaltung Moreau hochpathetische Gestik einsetzt:

> „Was machst du da?" sagte der Kazike zu ihm. „Sind wir nicht Brüder? Sind wir nicht ebenbürtig?" sagte er, reichte ihm die Hand und befreite ihn von seinen Fesseln. Das Herz Las Casas' wurde, als es Zeuge dieses Schauspiel wurde, von Freude und Rührung ergriffen: „Davila", sagte er zu dem jungen Mann, „sieh, sieh, das sind wahre Christen!"
>
> Que fais-tu? lui dit le sauvage? Ne sommes nous pas freres? N'es tu pas mon égal? il dit; & lui tendant la main, il le délivra de ses chaînes. Barthelemi, témoin de ce spectacle, avoit le cœur saisi de joie et & d'attendrissement. Davila, dit-il au jeune homme, voilà, voilà de vrais Chrétiens! (S. 194 f.)

Sobald man das Frontispiz und die Illustration zu Kapitel 14 nebeneinander betrachtet, kann man, auch wenn ein solcher unmittelbarer Vergleich der im Buch durch viele Seiten voneinander getrennten Bilder wohl nicht beabsichtigt war, doch nicht mehr umhin, formale und inhaltliche Korrespondenzen und Antithesen festzustellen: Rechts jeweils eine Verkörperung des wahren Christentums (abstrakt im Falle des Frontispizes, historisch-konkret im Falle der Illustration zu Kapitel 14); links jeweils zwei Figuren, die mit einer Aggressor-Opfer-Konstellation zu tun haben. Während freilich auf der Illustration zu Kapitel 14 sich der Aggressor, der sein Opfer eben noch schlachten lassen wollte, in einen Freund verwandelt hat und dem Opfer die Hand reicht, damit es sich vom Boden erheben kann, zeigt das Frontispiz den Aggressor bei der brutalen Misshandlung seines am Boden hingestreckten Opfers. Es ist hier noch völlig offen, ob die Intervention der Religionspersonifikation ähnlich erfolgreich sein wird wie die Intervention Las Casas' in Kapitel 14, anders gesagt: ob sich die Religion der Menschlichkeit über einzelne derartige Akte hinaus allgemein durchsetzen wird.

Die Frage, die das Bild stellt, wird durch das Romangeschehen dahingehend beantwortet, dass die Abwehrgeste der Frau mit dem Kreuz erfolglos bleiben und dass der blind wütende Mann mit der Fackel triumphieren wird. Bei einer u. a. durch Las Casas herbeigeführten Begegnung zwischen Pizarro und dem Inkaherrscher Atahualpa in Kapitel 49 in Band 2 scheint sich eine Verständigung anzubahnen, bis Valverde, der „fanatische, in Raserei versetzte Priester" („le Prêtre fanatique, transporté de fureur", S. 308) die Spanier auf die Inkas hetzt und Pizarro die Kontrolle über die Situation entgleitet. Der bei dieser Gelegenheit gefangen genommene Atahualpa soll eigentlich nach Spanien überstellt werden, doch wird er in einer Nacht-und-Nebelaktion, ohne Pizarros Wissen, von Valverde und seinen Helfern ermordet. Dies führt endgültig zur katastrophalen Zuspitzung der Begegnung zwischen zugewanderter und indigener Kultur: Spanier und Ureinwohner fallen voller Blutdurst übereinander her. Die letzten Zeilen des Buches lassen den Fanatismus, nun nicht mehr wie im Frontispiz visuell, sondern verbal personifiziert, auf ganzer Linie triumphieren:

> Die Fluten des Amazonas waren gerötet vom Blut derer, die die Ufer verwüstet hatten; und der Fanatismus, umgeben von Gemetzel und Trümmern, saß auf Leichenbergen und ließ seinen Blick über endlose Trümmerfelder wandern. Er beglückwünschte sich selbst und pries den Himmel dafür, dass dieser seine Mühen mit Erfolg gekrönt hatte.
>
> Les flots de l'Amazone furent rougis du sang de ceux qu'elle avoit vus désoler ses rivages; & le fanatisme, entouré de massacres & de débris, assis sur des monceaux de morts, promenant ses regards sur de vastes ruines, s'applaudit, & loua le ciel d'avoir couronné ses travaux. (S. 373)

Kat.-Nr. 50

Charles Palissot de Montenoy:
Œuvres de M. Palissot, nouvelle édition considérablement augmentée, enrichie de figures
A Liège, chez Clément Plomteux, 1777-1779 (7 Bände)
02/III.11.8.1856

Kat.-Nr. 50.1
Illustration zu Gesang 5 von *La Dunciade* (Band 3, 1777, bei S. 83; 87 x 148 mm)

Kat.-Nr. 50.2
Illustration zu Gesang 6 von *La Dunciade* (Band 3, 1777, bei S. 97; 86 x 147 mm)

Kat.-Nr. 50.3
Illustration zu Gesang 8 von *La Dunciade* (Band 3, 1777, bei S. 123; 86 x 148 mm)

alle Illustrationen nach Vorlagen von Charles Monnet (1732 Paris - nach 1808 ebd. [um 1816/17?])
bez.: *Ch. Monnet inv. del. 1776*

Nachdem sich Palissot (1730 Nancy - 1814 Paris) bereits 1760 durch den Erfolg seines satirischen Prosadramas *Les philosophes* zahlreiche Feinde unter den Enzyklopädisten gemacht hatte, den um Denis Diderot gescharten Mitarbeitern an der *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751 ff.), attackierte er seine Feinde 1764 erneut in dem Epos *La Dunciade, ou La guerre des sots* (*Die Dunciade, oder der Krieg der Dummköpfe*).[353] Mit seinem Titel und der allgemeinen satirischen Zielsetzung seines Werkes, der Bloßstellung der Dummheit bzw. ihres Gefolges unter Literaten und Philosophen, knüpft Palissot zwar an Alexander Popes *The Dunciad* an (Kat.-Nr. 28),[354] doch gestaltet er ansonsten völlig unabhängig von dieser Inspirationsquelle: Bei ihm schart die Göttin Sottise, die personifizierte Dummheit, ihre Getreuen um sich, um sie unter der Führung des zum General ernannten Jean-François Marmontel (vgl. Kat.-Nr. 49), einer bevorzugten Zielscheibe von Palissots Spott, den Parnass stürmen zu lassen. Allerdings bereitet es Apollo keine Schwierigkeit, diese Armee mithilfe eines Pfeifinstruments in die Flucht zu schlagen.

Als Jean-Baptiste-Louis Crevier, einer der von Palissots Satire Betroffenen, Klage erhob beim Pariser Parlement, dem wichtigsten damaligen französischen Gerichtshof, wurde der Vertrieb des wahrscheinlich mit stillschweigendem Einverständnis der Behörden (*permission tacite*) gedruckten Buches untersagt und wurde Palissot einige Wochen aus Paris verbannt; Maßnahmen, die zum Leidwesen des Autors zur Folge hatten, dass das Werk in der zeitgenössischen Presse kaum besprochen wurde. Voltaire, den Palissot schätzte, mit dem ihn aber ein schwieriges, zahlreichen Schwankungen ausgesetztes Verhältnis verband, fand für das Buch verhaltene Worte des Lobs („petite drôlerie"),[355] die möglicherweise dazu beitrugen, dass Palissot in den folgenden Jahren eine seiner Hauptaufgaben darin sah, die bislang aus nur drei Gesängen bestehende *Dunciade* auszubauen, d. h. neue Episoden hinzuzufügen, die Charakterisierung einzelner Personen auszuarbeiten und die Reihen der Dummköpfe zu erweitern. Als Palissot 1770 eine überarbeitete *Dunciade* ankündigte, wurden bereits vor Erscheinen Rufe nach einem Verbot des Buches laut, so dass er für die Drucklegung der zweibändigen, nun auf zehn Gesänge angewachsenen und mit zahlreichen Begleittexten angereicherten Neuauflage (mit falschem Impressum Londres: [s. n.], 1771) nach Genf ausweichen musste.

Damit war die Arbeit am Text aber längst nicht abgeschlossen; noch bis in die Revolutionsjahre hinein erschienen weitere veränderte Neuauflagen.[356] Rückschauend trifft es also keineswegs zu, wenn in den Vorbemerkungen zu der hier in erster Linie interessierenden *Dunciade* von 1777, erschienen im Rahmen einer siebenbändigen Werkausgabe, zunächst von den Herausgebern behauptet wird, der Text liege hier in einer definitiv fixierten Endfassung vor („nous annoncons ici le texte de son Poëme comme fixé d'une maniere invariable", S. 3), und dann sogar Palissot selbst diese Ausgabe zu seinem „literarischen Testament" erklärt. („Je regarde, en quelque sorte, cette Edition-ci, comme mon testament en littérature." S. 25).

Entnommen sind letztere Worte einem in der Werkausgabe abgedruckten Brief Palissots, gerichtet an Charles Monnet, der speziell für diese Ausgabe Vorlagen für die keine Stechersignatur aufweisenden zehn Kupferstiche anfertigte, die die einzelnen Gesänge eröffnen.[357] Zunächst, berichtet Palissot in dieser überschwänglichen Lobeshymne, hätte er gerne den Geist seines berühmten lothringischen Landsmannes, des wie er selbst aus Nancy gebürtigen Jacques Callot (1592-1635) heraufbeschworen, um seiner *Dunciade* zu Illustrationen nach seinem Geschmack zu verhelfen. („J'avais dit que pour le traiter dans le goût que me paraissait leur convenir, j'évoquerais volontiers l'ombre de Callot mon Compatriote." S. 24) Bei Betrachtung der Zeichnungen Monnets sei er dann aber zu der Überzeugung gekommen, dass Callot zwar sicher die komischen Aspekte des Epos in vollendeter Weise hätte wieder-

353 Die Angaben zur Publikationsgeschichte von *La Dunciade* basieren im Wesentlichen auf Delafarge.

354 Siehe Kat.-Nr. 28, S. 114; auch für die Ableitung des Titels aus dem Namen Johannes Duns Scotus.

355 Zitiert nach Delafarge, S. 293.

356 Zuletzt Paris: Barrois l'aîné, an V [1797]; Paris: Lepetit, 1799; Paris: Marchands de nouveautés, an XI [1803].

357 Portalis 1877 (S. 81) gibt an, dass die Kupferstiche zu *La Dunciade* von dem ansonsten eher für seine Vignetten bekannten Pierre-Philippe Choffard ausgeführt wurden (siehe Kat.-Nr. 42.2), der als Stecher auf dem Frontispiz zu Band 1 signiert hat, das ein Porträt Palissots von Monnet reproduziert. Die meisten sonstigen Illustrationen in Band 1 und 2 nennen als Vorlagenzeichner Méon (Vorname unbekannt) und als Stecherin Thérèse Martinet.; letztere kommt aus stilistischen Gründen für die Stiche von *La Dunciade* kaum in Frage.

geben können („[il] eut rendu parfaitement ce qui est de plaisanterie & de caricature dans la Dunciade“, S. 24), dass er aber im Hinblick auf das Episch-Heroische, das in der *Dunciade* dem Komischen beigemengt sei, wohl versagt hätte. („Il eut manqué tous ces détails du genre noble qui se trouvent mêlés au comique.“ S. 24) Monnet hingegen habe die von ihm, Palissot, angestrebte „kühne Verbindung“ aus Epos und Satire („alliance hardie … entre l'Épopée & la Satyre“, S. 24) kongenial bildlich umgesetzt und seine anfänglichen Zweifel an seiner Eignung für diese Aufgabe völlig widerlegt; Zweifel, die darin begründet waren, dass er Monnet vor allem als Vertreter der „hohen Kunst“ („grande maniere“, S. 25) kannte, wie sie sich in seinen Illustrationen zu Fénelons *Télémaque* dokumentiere (vgl. Kat.-Nr. 20).

Im Falle der Illustration zu Gesang 5 (Kat.-Nr. 50.1) gestaltet sich die „kühne Verbindung“ der beiden unterschiedlichen Darstellungsmodi dergestalt, dass jedem von ihnen eine der beiden vertikal übereinander geschichteten Bildhälften zugewiesen wird: Während oben die Personifikation der Zwietracht mit schlangendurchwirktem Haar und lodernder Fackel in antikisierender Gewandung ganz so dargestellt ist, wie es der ‚grande manière' eines Historienbildes oder einer ernsten Allegorie entspricht, nimmt die Zwietracht in der unteren Bildhälfte konkret die burleske Form eines kurz vor Handgreiflichkeiten stehenden Streites unter zeitgenössisch gekleideten Männern ein, deren Physiognomien offenbar Porträtcharakter haben.

Ausgebrochen ist der Streit bei einem Souper von Anhängern der Göttin Sottise (im Hintergrund sichtbar die Tafel), als zu fortgeschrittener Stunde die „Glut bacchischen Deliriums“ die Gäste in Lästerlaune bringt. („Enfin l'ardeur du bachique délire / Allume en eux le besoin de médire.“ S. 91) Denis Diderot (links) und Élie-Catherine Fréron, mit dem sich Palissot nach anfangs freundschaftlichen Beziehungen zerstritten hatte (Mitte), gehen daraufhin wie zwei „brüllende Stiere“ („deux Taureaux mufissans“, S. 93) aufeinander los. Von rechts eilt François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud herbei (vgl. Kat.-Nr. 36) und versucht mit dem auch als Bildunterschrift verwendeten Argument zu schlichten, dass sie sich durch Streit untereinander nur vor ihren gemeinsamen Feinden blamieren würden. („Eh! Que diront nos communs ennemis?“ S. 94). Arnaud wird in diesem Zusammenhang im Text als ‚Nestor' apostrophiert; und in dem Bestreben, dass wirklich alle Leser das homerische Echo und die geistreichen Anspielungen in diesem Gesang zur Kenntnis nehmen mögen, erläutert Palissot in einer Anmerkung, dieser Vorfall sei genau dem ersten Buch der *Ilias* nachgebildet. („Tout ce qui suit est exactement imité du premier livre de l'Iliade“, S. 94). Dort gelingt es Nestor freilich nicht, den Streit zwischen Achilles und Agamemnon zu beenden; in der *Dunciade* sind Arnauds Bemühungen hingegen erfolgreich.



Kat.-Nr. 50.1



Kat.-Nr. 50.2

In der Illustration zu Gesang 6 (Kat.-Nr. 50.2) sind die beiden Darstellungsmodi nicht mehr räumlich klar getrennt, sondern ineinander verwoben. Auf den ersten Blick dominiert mit dem prächtigen Palastinterieur und der majestätisch schreitenden Frau (der ohne jeden karikaturistischen Einschlag wiedergegebenen Göttin Sottise) der heroische Modus; auf den zweiten Blick erkennt man dann, dass sich zu Füßen der Frau ein groteskes Wesen krümmt, halb Mensch, halb Vogel, und dass der im Hintergrund auf einem Bett hingestreckte Mann Eselsohren trägt. Die hier illustrierte Begebenheit ist ein besonders drastisches Beispiel dafür, wie verbissen und boshaft und ohne Rücksicht auf die Grenzen des guten Geschmacks Palissot gerade den hier langohrig gezeigten Marmontel verfolgt und dabei nicht nur den Literaten zur Zielscheibe von Satire macht, sondern auch bestrebt ist, den Menschen lächerlich zu machen.

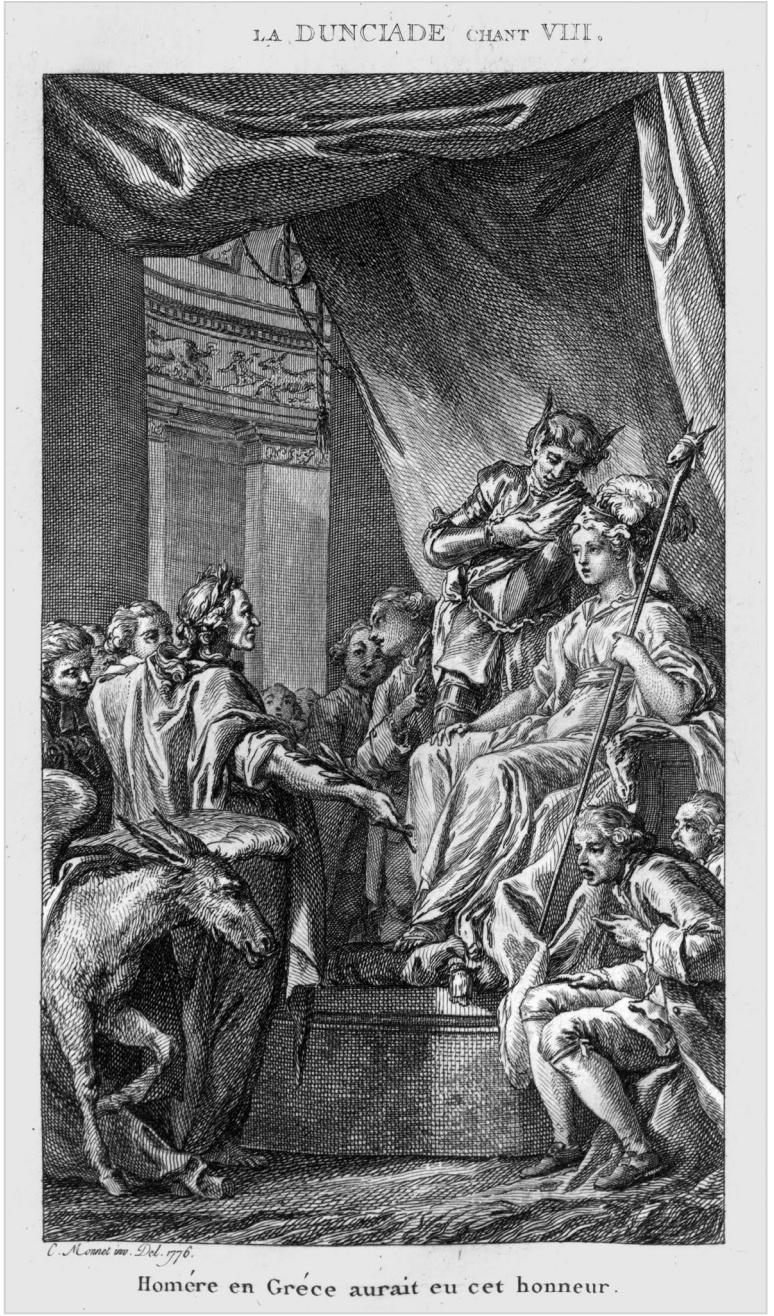
General Marmontel wurde, so berichtet Gesang 6, in das Boudoir seiner Gebieterin, der Göttin Sottise, gerufen, weil diese geneigt ist, ihm ihre Gunst zu schenken. Marmontel steht nun vor einer großen Herausforderung, denn ein Sterblicher, dem sich eine Göttin zuwendet, kann Unsterblichkeit erlangen, wenn er in Liebesdingen eine neunfache Leistung vollbringt. („S'il porte au moins ses amoureux exploits / Au nombre heureux formé de trois fois trois." S. 103) Achtmal hat sich Marmontel bereits bewährt, wie die acht Lorbeerkränze im Hintergrund belegen, aufgereiht an einer Girlande, die von Faunen gehalten wird, notorisch triebhaften Geschöpfen, von denen allerdings nur der rechte vollständig sichtbar ist. Nun freilich beginnt im Nachbarzimmer Antoine-Marin Le Mierre, Verse aus seinem Drama *Artaxerce* zu rezitieren, äußerst misstönend, aber mit göttlichem Sendungsbewusstsein („criant, beuglant & se trouvant divin", S. 107). Kaum dringt dies an das Ohr des Generals, als dessen Kräfte auch schon erlahmen, er zu einem Nichts wird, erkaltet, ja sogar versteinert in den Armen seiner „Amazone", wie dies einst Phineas beim Anblick des Medusenhauptes wiederfuhr. („Sans vigueur au terme du combat, / Il devint nul, & plus froid que Dorat; / Pétrifié sur la sotte amazone, / Tel que Phinée en voyant la Gorgone." S. 107) Um eine weitere Geschmacklosigkeit nicht verlegen, bezichtigt Palissot bei dieser Gelegenheit auch den Schriftsteller Claude-Joseph Dorat (vgl. Kat.-Nr. 33-34) der Kälte und überlässt in einer Anmerkung dann den Damen die Entscheidung, ob mit dieser Kälte seine Werke gemeint seien oder seine unglückliche Veranlagung, auf ähnliche Weise wie Marmontel zu versagen („le malheur d'être un peu sujet aux mêmes accidens", S. 107).

Die über die Störung durch Le Mierre höchst erzürnte Göttin beschreibt nun, wie auf dem Kupferstich zu sehen, um diesen einen magischen Kreis, bannt ihn darin mit ihrem Zauberstab und verwandelt ihn in einen Uhu, dessen durchdringende Schreie, wie auch die Bildunterschrift betont, immer noch angenehmer seien als seine Verse („ses cris aigus, mais moins durs que ses vers", S. 108) und der auch in seiner neuen Gestalt der Sottise treu ergeben bleibt. („Sous sa forme nouvelle, / A la Déesse il est encor fidele." S. 108) Marmontel hingegen hat die Unsterblichkeit verfehlt, weswegen er auf dem Kupferstich trauernd gezeigt wird.

Auf dem Kupferstich zu Gesang 8 (Kat.-Nr. 50.3) fallen mit dem geflügelten Esel links unten, dem grimassierenden Mann rechts außen und den hier in markanter Silhouette zu sehenden Eselsohren Marmontels die komisch-satirischen Elemente sofort ins Auge; bei näherem Hinsehen entdeckt man dann weitere Esel an dem von Sottise gehaltenen Stab (rechts außen) sowie auf dem Fries der Hintergrundarchitektur. Einen leicht skurrilen Akzent bringt schließlich die charakteristische Silhouette Voltaires (dritter von links) ins Bild. Seine Gegenwart erklärt sich damit, dass Apollo einen zugleich als Spion dienenden Botschafter ins Reich der Göttin Sottise schicken will; und während man in früheren Jahrhunderten Homer, Vergil, Tasso oder Milton entsendet hätte, so der Erzähler der *Dunciade* (vgl. die Bildunterschrift: „Homére en Gréce aurait eu cet honneur"), kommt nun nur Voltaire für diese Aufgabe in Frage, auch wenn er bereits über 80 Jahre alt und durch Krankheit geschwächt ist. (Im Mai 1778, also in dem auf das Erscheinungsjahr dieser *Dunciade*-Ausgabe folgenden Jahr, wird Voltaire sterben.)

Begleitet wird Voltaire auf seiner Mission von Personen, die seiner Feder entsprungen sind (u. a. seiner heute wohl bekanntesten Schöpfung, Candide); als Transportmittel nutzt er den geflügelten Esel, dessen sich bereits die „Jungfer von Orléans" („la pucelle d'Orléans") in Voltaires gleichnamiger episch-satirischer Attacke auf den französischen Nationalmythos bediente und der am Ziel der Reise seinen Bruder im Geiste Fréron (rechts außen) zu einem lautstarken I-ah animiert. („Fréron, d'ailleurs, se mit si fort à braire, / Au seul aspect de l'âne son confrere." S. 135) Fréron, der Herausgeber der Zeitschrift *L'année littéraire* (*Das literarische Jahr*) wird damit zu einem „âne littéraire", einem „literarischen Esel"; ein Wortspiel, das bereits 1760 einen vermutlich auf Anregung Voltaires hin entstandenen Kupferstich nach einer Vorlage Gravelots inspiriert hatte.[358]

Obwohl Voltaire einen Olivenzweig als Friedenszeichen mit sich führt (auf dem Kupferstich in der ausgestreckten rechten Hand), rät General Marmontel (auf dem Kupferstich eifrig auf seine Herrin einredend), man solle Voltaire gefangen nehmen lassen. Als Voltaire daraufhin von den Getreuen der Sottise umzingelt wird, ergreift zwar fast seine ganze Entourage die Flucht, doch lähmt er zunächst seine Gegner mit einem gebieterischen Blick und kann sich dann wenigstens auf den furchtlosen Esel verlassen, der ihn zurück zum Parnass bringt. Wenn Palissot die Zusammensetzung der Entourage dahingehend kommentiert, dass Voltaire besser daran getan hätte, sich von den Protagonisten seiner Tragödien und ernsten Epen begleiten zu lassen, so äußert sich darin die im 18. Jahrhundert weit verbreitete Ansicht, dass Voltaires Bedeutung in erster Linie auf diesen und weniger auf seinen satirischen und polemischen Werken beruhe. („L'Ambassadeur aurait pu choisir mieux. … Tant de Héros si justement fameux, … Lui formeraient un plus noble cortege." S. 133)



Kat.-Nr. 50.3

358 Apgar, S. 134.

Während die Wertschätzung des Schriftstellers Voltaire in neuerer Zeit lediglich eine Akzentverschiebung in Richtung der letzteren Schriften erfahren hat und *Candide* noch heute zumindest dem Namen nach auch literarisch weniger Beschlagenen ein Begriff ist, fristen Palissots Werke bestenfalls ein Nischendasein in der Literaturwissenschaft, auch die *Dunciade*, an der er während mehrerer Jahrzehnte laboriert hat. Ihre dichterischen Qualitäten - Delafarge spricht vom „unerträglichen Mittelmaß" („intolérable médiocrité") der Verse und des Stils[359] - reichen nicht hin, um eine heutige Leserschaft noch für die teils ausgesprochen kleingeistigen literarischen Fehden eines vergangenen Jahrhunderts zu interessieren und über die geschmacklichen Entgleisungen hinwegblicken zu lassen. Gelegentlich mag man sich immerhin streiten, ob man hinter einem besonders trivial klappernden Vers schlichtes Unvermögen oder auf Komik des Banalen zielendes Kalkül vermuten soll. (Gesang 8, S. 135: „Ecoutez-moi, je suis le vieux Voltaire, / Et d'Apollon plénipotentiaire.")

In Anbetracht des harschen Urteils der Nachwelt über die *Dunciade* und des durchaus berechtigten Lobes Palissots für Monnets Bilderfindungen zu seinem Epos lässt sich eine Anmerkung Palissots zu Gesang 6 jedenfalls in einer vom Autor sicher nicht beabsichtigten Weise auf die *Dunciade* selbst beziehen: „Es scheint", schreibt Palissot dort, „dass die schönsten, am reichsten ausgeschmückten Ausgaben heutzutage den schwächsten Werken vorbehalten sind." („Il semble que les Editions les plus belles, les plus ornées, ayent été réservées, de nos jours, aux ouvrages les plus insipides." S. 105) Im Anschluss daran erzählt er, wie ein „Mann von Geschmack" („homme de goût") eines dieser prachtvoll ausgestatteten Werke kauft, aber alle Druckbögen beim Buchhändler lässt und nur die Kupferstiche nach Hause mitnimmt. Ähnlich könnte man sich vorstellen, dass ein Exemplar der *Dunciade* von 1777 heutzutage eher wegen der Kupferstiche als wegen des Textes einen Liebhaber findet.

359 Delafarge, S. 287.

Kat.-Nr. 51

Fables choisies d'Ésope, mises en chansons. Avec figures, dessinées & gravées par M. Chevalier
A Samos, et se trouve à Paris, chez Méquignon le jeune, libraire …, 1780
02/III.11.8.478

Kat.-Nr. 51.1:
Illustration nach dem Kalendarium (114 x 91 mm)
Jean-Alexandre Chevalier
bez.: *J A Chevalier inv. sculp. 1774*

Kat.-Nr. 51.2:
Illustration zu Fabel 5, „La folie et l'amour" (53 x 91 mm)
Jean-Alexandre Chevalier
bez.: *J A Chevalier inv. sculp. 1774*

Gegenüber einer monumentalen Leistung der französischen Buchkultur wie der 1755 ff. erschienenen vierbändige Folioausgabe der Fabeln von Jean de La Fontaine mit ihren über 250 Kupferstichen (Kat.-Nr. 17) mag der vorliegende kleine Kalender mit Versfabeln, die nach jeweils angegebenen populären Melodien auch gesungen werden können,[360] zunächst als belanglose Bagatelle erscheinen. Doch zumindest die launige, eine Doppelseite füllende Illustration nach dem Kalendarium (Kat.-Nr. 51.1) vermag auf ihre ganz eigene Art ebenso zu fesseln wie die besten Tafeln der La Fontaine-Bände. Der Signatur zufolge gehen sowohl Bilderfindung als auch Ausführung der Radierung auf den bislang wenig erforschten Jean-Alexandre Chevalier zurück, der in Künstlerlexika als Ingenieur und Amateurradierer geführt wird.[361]

Der im Titel des Kalenders genannte Aesop war ein historisch schwer fassbarer, Herodot zufolge im 6. Jahrhundert v. Chr. lebender Fabeldichter, der der Überlieferung nach aus Phrygien oder Thrakien stammte, als Sklave nach Samos kam (was die scherzhafte Fiktion des Verlagsortes Samos im vorliegenden Kalender erklärt) und später von seinem Herrn freigelassen wurde. Aesop auf einer das Buch eröffnenden Illustration darzustellen, wie Chevalier es hier mit der Figur links außen tut, geht auf eine lange Bildtradition zurück, an die z. B. auch das Frontispiz der La Fontaine-Ausgabe 1755 ff. anknüpft.

Der Tradition entspricht es des Weiteren, in Anknüpfung an die fiktionale Biographie des aus der Antike überlieferten sog. Aesop-Romans, Aesop als körperlich missgebildet darzustellen, in der Regel mit einer höckerartig erhöhten Rückenpartie; und auch wenn Chevalier einen lehrenden Aesop vor Menschen und Tieren auftreten lässt, greift er damit ein beliebtes Bildmuster auf.

Auf der vorliegenden Radierung wendet sich Aesop von einem Podest herab mit erhobenem Zeigefinger an sein Publikum. Doch doziert er nicht nur, sondern ist im Begriff, die hinter ihm aufgestapelten Bücher zu verteilen, nach denen einige der Versammelten die Hände ausstrecken, während die sitzende Frau links außen bereits in die Lektüre vertieft ist. Wie aus dem von den Vögeln gehaltenen Schriftband hervorgeht („Etrennes d'Esope aux Francois" - „Aesops Neujahrsgeschenk an die Franzosen") sowie aus der ersten Zeile der Bildunterschrift, in der Aesop von „meinem Buch" („mon Livret") und den „Festtagen" („ces jours de Fètes") spricht, handelt es bei diesem ausgeteilten Buch um eben den zum Jahreswechsel auf den Markt kommenden Fabelkalender, dem die Illustration beigegeben ist. Das Verteilen des Buches ist also eine Metapher dafür, dass Aesop durch die Überlieferung seiner Fabeln die Menschen im Frankreich des 18. Jahrhunderts belehrt, und zwar, wie die Bildunterschrift betont, Menschen verschiedener Altersgruppen: Das Buch sei nicht nur für Kinder geeignet („Ne convient pas aux seuls Enfans"), selbst die Weisheit der Fünfzigjährigen könne noch von der „Schule der Tiere" profitieren. („Le Sage, même à cinquante ans, / Proffite à l'école des Bètes.")

Das Publikum auf dem Bild setzt sich in der Tat aus Kindern und Erwachsenen zusammen; einen sonderlich weisen Eindruck macht freilich keine dieser Personen. Vielmehr lässt Chevalier hier seinem auch in Nachschlagewerken erwähnten karikaturistischen Talent[362] derart freien Lauf, dass Aesop trotz seiner körperlichen Deformation kaum skurriler wirkt als die, die sich vor ihm eingefunden haben. Diese Körper sind bald extrem in die Länge gezogen, wie bei dem stehenden Trio rechts, dann wieder eher gequetscht, wie bei dem ganz im Vordergrund breitestbeinig dastehenden Mann mit dem ausladenden Hinterteil und dem bemerkenswert positionierten Degen, dessen Knauf in suggestiver Horizontale zwischen den Beinen nach vorne ragt und der fast den Eindruck erweckt, als durchbohre er den Unterleib und trete hinten wieder aus. Auch Köpfe sind bald gelängt (Frau rechts außen; die Voltaire-artige Figur rechts neben Aesop), bald kugelrund (die jeden Liebreizes entbehrenden Kinder) oder sogar aufgebläht (die Frau mit Haube schräg unterhalb von Aesop); bald, insbesondere mit dem ausladenden Haar und Kopfschmuck, viel zu massig für ihren Körper (wieder die Frau rechts außen), bald viel zu klein (die Frau links neben ihr).

360 Grand-Carteret Nr. 631, S. 161 f. Weitere Kalender mit Fabeln führt Grand-Carteret nicht auf.

361 *Allgemeines Künstlerlexikon* 18, 1998, S. 470.

362 *Allgemeines Künstlerlexikon* 18, 1998, S. 470: „bek. u. a. durch 1770-75 gefertigte Karikatur-Bll. (Paris, BN)."


ETRENNES D'ESOPE AUX FRANÇOIS.
JA. Chevalier. inv. Sculp. 1774
Mon Livret, en ces jours de Fêtes,
Ne convient pas aux seuls Enfans;
Le Sage même, à cinquante ans,
Profite à l'école des Bêtes.

Kat.-Nr. 51.1

Schließlich tragen auch markante Kinnpartien und Nasen zum grotesken Erscheinungsbild bei: letztere einmal eingedrückt wie bei der Frau rechts außen, dann wieder, wie bei dem Mann mit dem Lorgnon, mit großem Nasenloch an eine Schnauze erinnernd, oder auch weit ausladend wie bei dem Mann mit dem Degen.

Gesteigert wird die Groteske nicht zuletzt dadurch, dass alle diese physischen und physiognomischen Absonderlichkeiten in großer Zahl auf engem Raum zusammengedrängt werden, und dies nicht immer unter dem Gesichtspunkt eines räumlich logischen Neben- und Hintereinander: Manchmal, wie z. B. bei den beiden kleinen Köpfen zwischen dem Hut des Degenträgers und dem Lorgnon scheint es Chevalier eher darum zu gehen, den zur Verfügung stehenden Platz möglichst dicht zu füllen. Von den Tieren, die sich, abgesehen von den das Schriftband haltenden ungelenken Vögeln, in einem Streifen am rechten Bildrand konzentrieren (von oben nach unten: Affe, Rind, Esel, Frosch) nimmt vorläufig noch niemand Notiz, obwohl es scheint, als wolle der Esel durch sein Geschrei auf sich aufmerksam machen; man könnte höchstens mutmaßen, dass das zwischen den Beinen des Mannes mit dem Lorgnon am Boden krabbelnde Kind mit seinem Schreien auf den Esel reagiert. Die Dame rechts außen freilich wird die tierische Präsenz nicht mehr lange ignorieren können, da das Interesse des Affen durch den Federschmuck ihres Kopfputzes geweckt wurde, der bei längerer Betrachtung den zoomorphen Charakter eines Wesens mit weit ausgebreiteten Flügeln annimmt.

In den 61 großenteils befangen und unbeholfen wirkenden, zumindest teilweise wohl auf ältere Vorlagen zurückgehenden Illustrationen zu den versifizierten Fabeln (durchgehend signiert und 1774 datiert) verzichtet Chevalier bedauerlicherweise weitgehend auf karikaturistische und skurrile Elemente; einen deutlichen Einschlag in diese Richtung weist nur die Illustration zu Fabel 5 auf („La folie et l'amour" - „Die Torheit und die Liebe"; Kat.-Nr. 51.2). Diese Fabel entspricht inhaltlich (aber nicht, was den Wortlaut der Verse betrifft) der Fabel 14 im erstmals 1694 veröffentlichten Buch 12 der Fabeln von La Fontaine, der seinerseits den Stoff möglicherweise den *Carmina* des Jesuiten Jean Commire (erstmals Paris 1678) entnommen hatte. Es ist dies ein Hinweis darauf, dass die Fabeln im vorliegenden Kalender trotz des Titels nicht unbedingt aesopischen Ursprungs sein müssen. [363]

Erzählt wird in dieser Fabel, wie die Torheit in einem Streit mit dem Liebesgott Amor (im Text auch Cupido genannt) diesen seines Augenlichts beraubt, woraufhin Apollo vorschlägt, die Torheit möge an ihrem Gürtel ein Seil befestigen, an dem sie in Zukunft den blinden Amor führen könne; ein Arrangement, wie es auch auf der Radierung des Fabelkalenders abgebildet ist. Linkerhand zu sehen und anhand der traditionellen Merkmale (verbundene Augen, Pfeil



Kat.-Nr. 51.2

363 La Fontaine 1962, S. 542. Das Beispiel dieser Fabel zeigt auch, dass Bodemanns Behauptung, beim vorliegenden Fabelkalender handle es sich um eine Auswahl von „strophischen Versfabeln nach Bruslé de Montpleinchamp" (Bodemann, Kat.-Nr. 167.1, S. 107) der Überprüfung bzw. Präzisierung bedarf: Jean-Chrysostome Bruslé de Montpleinchamp übernimmt nämlich in seinem *Ésope en belle humeur* (Amsterdam 1690) bei dieser Fabel die Versifizierung La Fontaines, wie es der Fabelkalender nicht tut. Bodemann nennt außerdem zwei veränderte Nachdrucke des vorliegenden Kalenders unter dem Titel *Ésope en bel[le] humeur* mit Nachstichen der Illustrationen (ca. 1800 bzw. ca. 1805).

und Bogen) leicht zu identifizieren ist ein recht schwerfällig und unbeholfen wirkender Amor, dessen Kopf halslos auf einem viel zu massigen Körper aufsitzt; rechterhand, weit bildfüllender und dominanter, die Personifikation der Torheit, mit vulgärem Grinsen im pausbäckigen Gesicht verächtlich auf ihren Gefährten herabblickend und einen vom Schlag des Tambourins begleiteten Tanz initiierend, dem sich der von ihr am Seil geführte, noch etwas zögerliche Amor wird anschließen müssen.

An dem üppigen und teilweise grotesken Aufputz der Torheit stechen vor allem die überdimensionierten, dem Bild einen surrealen Hauch gebenden Narrenschellen an ihrem Überrock hervor, die die Figur insgesamt als eine zum Leben erweckte monumentale Variante des Narrenzepters erscheinen lassen, das sie dirigierend bzw. den Takt vorgebend in der rechten Hand hält. Weitere auf ihre Wesensart hinweisende Details sind die Narrenschellen an Rocksaum und Halstuch, die auf den Rock applizierten Karnevalsmasken sowie die Ratte auf ihrem Kopf, wohl eine Anspielung auf das französische Idiom „avoir des rats dans la tête“ („Ratten im Kopf haben“), in dem ‚Ratten‘ so viel wie ‚Grillen, bizarre Ideen‘ bedeutet.[364]

Dass sich der blinde Amor von der Torheit führen lässt, wird in der Bildunterschrift des Fabelkalenders als Erklärung für ein ansonsten schwer verständliches Verhalten Pariser Männer herangezogen: „Warum machen denn so viele Pariser Dummköpfe ihre Kurtisanen zu reichen Frauen und ruinieren sich dabei? Das liegt daran, dass Cupido überhaupt nichts sieht.“ Angesichts dieser Konkretisierung der Moral der Fabel könnte man spekulieren, dass die aufgeputzte Tänzerin auch eine solche den verliebten Dummkopf manipulierende Kurtisane darstellen soll, oder zumindest Assoziationen in diese Richtung wecken soll, zumal man bei der Ratte auch an die Bezeichnung „rat (de l’opéra)“ für die jungen Tänzerinnen an der Oper denken könnte.[365]

364 *Trésor de la langue française : Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Band 14, Paris 1990, S. 404: „avoir des rats dans la tête: avoir des caprices, des idées bizarres“.

365 *Trésor* (wie Anm. 364), S. 404.

Kat.-Nr. 52

Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne:
Les contemporaines, ou Avantures des plus jolies femmes de l'âge present
Imprimé à Leïpsick, par Büschel ... & se trouve à Paris, chés Belin ... & chés l'éditeur
[Impressum in Band 1; spätere Bände auch mit anderem Impressum], 1780-1782
(17 Bände)
02/III.11.8.980

Illustration zu „Les six âges de la fille; V^me âge: La Cinquantenaire"
(Band 12, 1781, bei S. 670; 82 x 128 mm)

Kat.-Nr. 53

Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne:
Les contemporaines par-gradation: ou Avantures des jolies-femmes de l'âge actuel, suivant la gradation des principaux états de la société
Imprimé à Leïpsick, par Büschel … Et se trouve à Paris: chés la d[éfunt]^e v[euv]^e Duchesne
[Impressum in Band 1; spätere Bände auch mit anderem Impressum], 1783-1785
(12 Bände)
02/III.11.8.980

Illustration in zu „La Marechale, ou la Gouvernante"
(Band 2 [= Band 32 der Gesamtserie], 1783, bei S. 290; 88 x 129 mm)
E.-A. Giraud (G. l'aîné, tätig in Paris ca. 1763 - 1810) nach einer Vorlage von
Louis Binet (1744 Paris - nach 1800 Paris [?])
bez.: *L. Binet del.*; *1783*; *E. Giraud l'aine sculp.*

Die in den Jahren 1780-1782 erschienenen 17 Bände von *Les contemporaines* (*Die Zeitgenossinnen*), einer Sammlung novellistischer Sittenbilder, stießen auf so großen Anklang beim Publikum, dass Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne (1734 Sacy - 1806 Paris) in den Jahren 1782-1785 zwei weitere Serien folgen ließ. Schließlich lagen 42 Bände vor, die mehrere hundert Erzählungen unterschiedlicher Länge - und sehr unterschiedlicher literarischer Qualität - enthielten. Stellte Rétif in der ersten Serie noch Frauen aus gehobenen Kreisen oder zumindest aus dem mittleren Bürgertum in den Mittelpunkt seiner Texte, so erweitert sich das gesellschaftliche Panorama in den beiden folgenden Serien und bietet etwa die dritte Serie einen systematischen Durchgang durch alle Schichten und gesellschaftlichen Gruppierungen.[366]

366 Zu *Les contemporaines* insgesamt siehe Guillot 1998.

Rétif legte großen Wert auf die Illustration seiner Werke und sorgte ab der Veröffentlichung von *Le quadragénaire* (1777; *Der Mann in den Vierzigern*) dafür, dass fast alle seine Werke mit Kupferstichen ausgestattet waren. Vorschusszahlungen für die Kupferstiche, so räsonniert er einmal in *Les contemporaines* in einem Begleittext zu den Erzählungen, würden ihn zwar fast in den Ruin treiben, doch seien sie dringend erforderlich als Schutz gegen Raubdrucke. Gemeint ist damit, dass die Beigabe von Kupferstichen die Anfertigung von Raubdrucken erschwert, die im äußeren Erscheinungsbild den Originalausgaben ähnlich sind oder diese sogar imitieren. („Je fais les avances pour les impressions des mes Ouvrages, de mes Estampes: ces estampes me ruinent; mais il en-faut, pour embarrasser les Contrefeseurs.")[367] Nachdem er für die Frontispize von *La malédiction paternelle* (1780; *Der väterliche Fluch*) erstmals die Dienste von Louis Binet als Vorlagenzeichner in Anspruch genommen hatte, arbeitete er in den 1780er und 1790er Jahren mehrfach mit diesem Künstler zusammen, so dass Portalis nicht zu Unrecht feststellt, für die Nachwelt seien die Namen Rétif und Binet „unauflöslich" miteinander verbunden („tous deux sont indissolublement liés pour la posterité", S. 1). Der Name Binet findet sich auch auf 46 der 283 Kupferstiche von *Les contemporaines*;[368] umstritten ist allerdings, inwieweit auf ihn auch die Vorzeichnungen der anderen Kupferstiche zurückgehen, die den Namen des entwerfenden Künstlers durchweg nicht nennen. Testud kam 1999 in einer Studie über Rétif und Binet zu dem Ergebnis, dass Binet weitgehend als Urheber der Vorlagenzeichnungen gelten kann,[369] und auch der Eintrag im *Allgemeinen Künstlerlexikon* zu Binet äußert sich in diesem Sinn.[370] Als „ausgesprochen eigenwillig" („bien singulières") bewertet der Abbé de Fontenay die Stiche von *Les contemporaines* in einer Rezension des Jahres 1783; und er fährt fort:

> Sie sind ganz sicher keine Meisterwerke der Kupferstichkunst; aber wenn man sie durchsieht, kann man sich oft des Lachens nicht erwehren. Die Darstellungen bestimmter Personen sind so amüsant, so grotesk und manchmal auch so gut getroffen. Wenn es nicht M. de La Bretonne war, der die Zeichnungen anfertigte, so muss man zugeben, dass sein Zeichner nicht weniger Talent als er selbst hat, um die menschliche Natur in all ihren Zuständen zu erfassen.
>
> Elles ne sont pas assurément des chefs d'œuvre de gravure; mais en les parcourant, on ne peut s'empêcher assez souvent de rire. Les figures de certains personnages sont si plaisantes, si grotesques, et quelquefois si ressemblantes! Si ce n'est pas M. de la Bretonne lui-même qui donne les dessins, il faut avouer que son dessinateur n'a pas moins de talent que lui pour saisir la nature dans tous les états.[371]

367 *Les contemporaines du-commun*, Band 30, 1783, S. 556.

368 Coward, S. 51.

369 Testud, S. 53: „Il est donc possible d'affirmer que Binet fut bien le dessinateur attitré des *Contemporaines*, même si un petit nombre d'illustrations fut confié à un autre."

370 *Allgemeines Künstlerlexikon* 11, 1995, S. 94 (Madeleine Pinault Sørensen). Zu den Illustrationen siehe außerdem Courbin-Demolins, Coward und Guillot 1999.

371 *Annonces, affiches et avis divers*, 25. Dezember 1783; zitiert nach Coward, S. 66.

Betrachtet man die beiden hier abgebildeten Kupferstiche aus *Les contemporaines*, wird man dem Urteil des Abbé de Fontenay in Hinblick auf deren Extravaganz sicher zustimmen, bezüglich der Qualität aber starke Schwankungen konstatieren. Das wirft wieder die Frage auf, ob Binet nicht doch, auch wenn er für die Illustrationsserie insgesamt verantwortlich war, einige Vorzeichnungen an Mitarbeiter delegierte. Der Kupferstich zu „La Marechale" (Kat.-Nr. 52), auf dem die titelgebende Marschallin den Besuch einer Freundin empfängt und dessen Vorlage durch die Beschriftung („L. Binet del.") für Binet gesichert ist, ist zunächst ein gutes Beispiel für die anatomischen Eigenwilligkeiten, die in der Serie häufig begegnen: kleine Köpfe, winzige Füße und extrem eingeschnürte Taillen. Bemerkbar macht sich auch die Vorliebe für weit ausladende Garderobe und hochgetürmte Frisuren bei den Frauen, die die erwähnten anatomischen Besonderheiten kontrastiv noch stärker hervortreten lassen. Bei diesem Kupferstich gewinnt man durchaus den Eindruck, dass das hochartifizielle, puppenhafte Erscheinungsbild der Frauen wohlkalkulierte künstlerische Absicht ist, woran sicher auch die souveräne Wiedergabe von Beleuchtungseffekten und der Oberflächenstruktur von Seidenstoffen durch den Stecher Anteil hat.

Bei dem auch in seiner handwerklichen Ausführung anspruchsloseren, gänzlich unsignierten Kupferstich zu „Les six âges de la fille" hingegen (Kat.-Nr. 53), der als weitere Besonderheit der Serie die Vorliebe für stark gelängte Figuren mit dünnen Extremitäten dokumentiert (die Beine des Mannes links; die Unterarme der Frau), kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass anatomische Merkwürdigkeiten wie die zu kurzen, unorganisch an die Schultern gesetzten Arme und missgestalteten Hände des Mannes links eher zeichnerischem Unvermögen geschuldet sind.

Immerhin vermag das groteske Element in dieser Konfrontation des affektiert tänzelnden, dümmlich grinsenden Beaus und der aufbrausenden Frau mit deutlichen Alterungsspuren (Hals- und Brustpartie), die offenbar eben mehrere Stühle umgestoßen hat und von ihrer Dienerschaft kaum gebändigt wird, zur Unterhaltung oder vielleicht sogar Erheiterung des Betrachters beitragen. Letztlich spielt sich hier freilich eine Tragödie ab: Dargestellt ist Cunégonde-Opportune de Gossec, eine Frau in den Fünfzigern, die zusehendes erkennen muss, dass der junge Colombin, den sie in reifen Jahren geheiratet hat, es lediglich auf ihr Vermögen abgesehen hat. Die Wutausbrüche Cunégondes wird Colombin wenig später dazu nutzen, seine Frau für wahnsinnig erklären und hinter Klostermauern gefangen setzen zu lassen, wo sie im Fieberdelirium sterben wird. Allerdings werden anschließend auch die Machenschaften Colombins aufgedeckt, so dass nicht sorglose Tage als Erbe auf ihn warten, sondern Ehrlosigkeit und Armut. Eingebettet ist das traurige Geschick der Cunégonde in einen sechsteiligen Zyklus, dessen inhaltlich selbstständige, aber trotzdem unter der Bezeichnung „73. Novelle" zusammengefassten Abschnitte jeweils über eine Frau auf einer bestimmten Altersstufe erzählen und dabei den Bogen vom fünfzehnjährigen Mädchen bis zur Frau in den Sechzigern spannen.

In Zusammenhang mit Binets Tätigkeit als Illustrator der Schriften Rétifs taucht immer wieder die Frage auf, in welchem Maße Rétif Einfluss nahm auf das Erscheinungsbild der Kupferstiche. Wenn auf den Titelseiten der Erläuterungen zu den Illustrationsserien von *Le paysan perverti* (*Der verführte Bauer*) und *La paysanne pervertie* (*Die verführte Bäuerin*)[372] neben Binet als Zeichner („delineavit") auch Rétif als Erfinder („invenit") angegeben wird, so darf man daraus zum mindesten schließen, dass Rétif sich dazu geäußert hat, was auf den Bildern gezeigt werden soll; doch gibt es darüber hinaus Anhaltspunkte dafür, dass Rétif sogar sehr konkrete, auch Einzelheiten betreffende Vorstellungen in dieser Hinsicht entwickelte. Diese Anhaltspunkte werden gerne dahingehend interpretiert, dass Binets Frauen, einschließlich ihrer Kleidung, ästhetische Präferenzen Rétifs reflektieren, dass Rétif Binet dazu veranlasste, „Bilder anzufertigen, die seine [Rétifs] eigenen, recht eigenwilligen erotischen Phantasien verkörperten".[373] Man sollte sich hier wohl nicht vorschnell festlegen und insbesondere den in der Literatur genannten Notizzetteln, auf denen Rétif exakte Anweisungen für die Illustrationen seiner Werke gegeben haben soll, mit Vorsicht begegnen, da sie derzeit offenbar nicht zugänglich sind und ihr tatsächlicher Quellenwert nicht überprüft werden kann;[374] doch kann man die Illustrationen betreffenden literarischen Zeugnisse von Rétifs eigener Hand wie die in *Monsieur Nicolas* oder in der 175. Novelle von *Les contemporaines* auch nicht einfach ignorieren.

Im autobiographischen *Monsieur Nicolas* vermerkt der Autor etwa unter dem 25. Oktober 1782, er sei bei einem Spaziergang voller Bewunderung einer Frau gefolgt, die Pantoletten mit hohen Absätzen trug; Schuhwerk, das die Reize des schönen Geschlechts sehr vorteilhaft zur Geltung bringe („ce genre de chaussure … favorable au Sexe des Grâces"). Schließlich habe er sie gebeten, ihr Schuhwerk seinem Zeichner Binet zu zeigen; ein Ansinnen, zu dem sie nach anfänglicher Überraschung lachend ihre Zustimmung gab.[375] Und zu Ende der 175. Novelle von *Les contemporaines* verspricht der Erzähler seiner Protagonistin, er werde ihre Geschichte und die ihrer Freundinnen niederschreiben, hat aber zugleich eine Bitte:

> Ich bat sie darum, sie [die Freundinnen] dazu zu veranlassen, bei meinem Zeichner vorbeizukommen, um ihm als Modelle für den Kupferstich zu dienen. Sie verpflichtete sie dazu, und sie erschienen alle fünf bei diesem Künstler, der dann das Tableau arrangierte, wie man es zu Beginn der Novelle [auf dem Kupferstich] gesehen hat. Sie werden zum Anbeißen aussehen, Mesdames! sagte er zu ihnen. Tatsächlich hat er zu demselben Thema ein großes Gemälde gemacht, von dem er sich einigen Gewinn erhofft.

372 *Les figures du Paysan perverti*; *Les figures de la Paysane pervertie*; beide ohne Impressum. In der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek vorhanden sind sowohl die Romane selbst (02/III.11.8.981 bzw. 02/III.11.8.983) als auch die Bilderläuterungen (02/III.11.8.981a).

373 Cronk, S. 408: „[Rétif] forges a close working relationship with one artist, Binet, … whom he controlled to produce images which embodied his own rather particular erotic imagination."

374 Coward, S. 68: „ces notes, aujourd'hui perdues ou du moins inaccessibles".

375 Rétif de La Bretonne 1989, Band 2, S. 357.



Kat.-Nr. 52



Kat.-Nr. 53

> Je la priai de les engajer [sic] à passer chés mon Dessinateur, pour lui fournir les différentes attitudes de l'Estampe. Elle les y détermina, & elles vinrent Toutes-cinq chés cet Artiste, qui disposa le tableau, comme on l'a-vu au-commencement de la Nouvelle. Vous serez à croquer, Mesdames - ! leur dit-il. En effet, il a-fait un grand tableau de ce même sujet, dont il espère tirer parti.[376]

Wenn man dann freilich unter dem Eindruck solcher Passagen davon ausgeht, dass die puppenhaften Frauen, wie sie auf dem Kupferstich zu „La Marechale" und auf vielen weiteren Kupferstichen in *Les contemporaines* gezeigt werden, Ausdruck von Rétifs ästhetischen Vorlieben sind, so nimmt man mit einer gewissen Überraschung zwei Briefe zur Kenntnis, die in der zweiten Auflage von Band 17 von *Les contemporaines* abgedruckt sind: den auf Oktober 1783 datierten Brief des Kupferstechers Antoine-François Sergent aus Chartres,[377] in dem eben dieser Frauentyp scharf kritisiert wird, sowie Rétifs im November 1783 verfassten Antwortbrief, in dem er die Berechtigung dieser Kritik einräumt.[378]

Man habe, so der Kupferstecher Sergent, das Bestreben, den Damen schöne Taillen und hübsche Füße zu geben, bis hin zu einer „lächerlichen Verkrüppelung" („un ridicule estropiement") getrieben, worauf Rétif erwidert, er habe, um den Preis für *Les contemporaines* erschwinglich zu halten, bedauerlicherweise auf die preisgünstigsten Künstler zurückgreifen müssen. Als er diese gebeten habe, sich nicht an Taillen von Apfelverkäuferinnen („des tailles de marchandes de pommes") zu orientieren und die Füße nicht voluminöser als den Leibesumfang zu machen („des pieds plus gros que le corps"), hätten sie in die andere Richtung übertrieben; doch habe er sich seither bemüht, Taillen und Füße naturgetreu nach dem Vorbild gut gebauter Pariserinnen darstellen zu lassen. („J'ai taché depuis de rétablir la verité des tailles et des pieds sur le modèle des Parisiennes.") Da der hier kritisierte Frauentyp freilich bis in die letzten, 1785 erschienenen Bände von *Les contemporaines* wiederkehrt, ist auch diese Äußerung Rétifs nicht ganz leicht einzuordnen.

376 *Les contemporaines du-commun*, Band 28, 1783, S. 590.

377 Zu Sergent siehe Portalis 1877, S. 611-618. Portalis geht auch ausführlich auf die Korrespondenz mit Rétif ein.

378 Die Zitate im Folgenden nach Coward, S. 66 ff.

Kat.-Nr. 54

Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne:
La découverte australe par un homme-volant, ou Le Dédale français; nouvelle très philosophique: suivie de la lettre d'un singe ...
Imprimé à Leïpsick: et se trouve à Paris, 1781 (4 Bände)
02/III.11.8.924

Kat.-Nr. 54.1
Illustration in Band 1 (bei S. 101; 81 x 127 mm)

Kat.-Nr. 54.2
Illustration in Band 2 (bei S. 380; 87 x 128 mm)

beide Illustrationen vielleicht nach Vorlagen von Louis Binet (1744 Paris - nach 1800 Paris [?])

Louis Binet, dessen Name sich auf einigen Kupferstichen in Rétifs *Les contemporaines* findet und der darüber hinaus als Vorlagenzeichner der meisten anderen Kupferstiche dieser Serie gilt (vgl. Kat.-Nr. 52-53), wird des öfteren auch mit den 23 Kupferstichen in Rétifs utopischem Roman *La découverte australe* in Verbindung gebracht; allerdings machen letztere durchgehend keinerlei Angaben zu Vorlagenzeichnern oder Stechern.[379]

Die künstlerisch wohl bemerkenswerteste Illustration des Romans zeigt, wie Victorin, der Sohn eines herrschaftlichen Verwaltungsbeamten, bei Tagesanbruch mit Hilfe eines von ihm selbst konstruierten Flugapparates Christine, die Tochter seines Dienstherrn, auf den Mont-Inaccessible („Unzugänglicher Berg") entführt, wo er eine ideale Gemeinschaft gründen will (Kat.-Nr. 54.1). Verglichen wird Victorin bei dieser Gelegenheit mit einem Raubvogel: Zunächst kreist er über dem Schloss und der daraus hervortretenden Christine gleich einem Adler, der ein Lamm ausspäht, das sich eben anschickt, auf die Wiese zu eilen und dort zu grasen („tel un Aigle … guette un Agneau qui commence à bondir en broûtant dans la plaine fleurie", S. 100). Im Anschluss daran „stürzt" er sich auf sie und trägt seine „kostbare Beute", nachdem sie von Schreck überwältigt in Ohnmacht gesunken ist, durch die Lüfte davon. („Victorin … fondit du haut des airs sur la belle Christine, & l'enleva … [Il] voguait dans la vague des airs, emportant sa précieuse Proie." S. 101 f.)

379 Cohen/Ricci (Sp. 877) lehnen eine Zusweisung an Binet ab. („Les figures ne paraissent pas être de Binet.")

Ausgeprägte sexuelle Konnotationen erhält diese Erbeutung einer Frau zum einen dadurch, dass Victorin beim Sturzflug seinen sog. „parasol érecteur" („Aufrichtungsschirm") nach unten auf seine Beute hin ausrichtet („Victorin dirigeant en en-bas son parasol érecteur", S. 101). Gemeint ist damit das auf dem Kupferstich inzwischen wieder aufgerichtete, den Kopf Victorins einschließende, spitz zulaufende Gebilde, das der vertikalen Steuerung des Fluges dient und den Kopf zu einem phallischen Gebilde umformt.[380] Zum anderen bemächtigt sich zumindest auf der Illustration Victorin des völlig wehrlosen Frauenkörpers im Gestus einer leidenschaftlichen Umarmung, indem er Christines Oberkörper mit der fast vollständig entblößten Brust an sich drückt. Dem Betrachter des Kupferstichs, zumindest dem zeitgenössischen Betrachter, wird mit dem linken Bein Christines, durch eine ihren Rock bauschende Luftströmung fast bis zum Knie freigelegt, ein zusätzlicher erotischer Stimulus geboten.

Freilich setzen sowohl Text als auch Bild kontrapunktische Akzente zu dieser Aura einer mit Gewaltanwendung verbundenen Sexualität, so dass sich der Entführungsvorgang insgesamt als „eine erstaunliche Mischung aus Sinnlichkeit und Unschuld" („un mélange étonnant de sensualité et d'innocence")[381] darbietet. Die Flügel mit ihrer Binnenstrukturierung durch parallele Linien umgeben das Paar als ein zugleich bergender und verklärender, vielleicht sogar ein Herz assoziierender Nimbus, wobei der Charakter einer Apotheose noch durch die von rechts unten auf das Paar hin ausgerichteten Strahlen der aufgehenden Sonne betont wird; und dass es sich bei dem Ausruf „Göttin meiner Seele!" („Divinité de mon âme!", S. 101) des mit seiner ‚Beute' himmelwärts steigenden Victorin nicht um die leere Floskel eines taktierenden Verführers handelt, geht u. a. daraus hervor, dass die Beziehung zwischen Victorin und Christine nach der Entführung noch mehrere Monate rein platonisch bleiben wird. Vielleicht sollen die eigentümlich ambivalente Charakterisierung Victorins in dieser Situation und Christines anfängliche Vermutung, sie sei tatsächlich in die Fänge eines „Ungeheuers" („monstre", S. 101) geraten, darauf hinweisen, dass triebhafte Impulse Victorin nicht fremd sind, dass er sie aber unter Kontrolle hat und gegenüber Christine letztlich zu bändigen vermag.

Während die Illustration in erster Linie natürlich abenteuerliches Geschehen in einem Roman illustriert, sollte man doch beachten, dass eine knappe inhaltliche Erläuterung dieses Kupferstichs ein technisches Detail des Flugapparats hervorhebt, nämlich den Gurt, durch den Christine bei ihrem Transport durch die Lüfte in sitzender Position gehalten wird („Victorin … tenant Christine … assise sur une large sangle", S. 101).[382] Während hier auf den Typus der Sachbuchillustration bzw. der wissenschaftlichen Illustration nur angespielt wird, sind andere Illustrationen des Werkes diesem Typus stärker verpflichtet: das Frontispiz in Band 1 etwa, das keinen konkreten Handlungsmoment darstellt, sondern anhand des von einer Bergspitze

380 Bosquet, S. 208: „La forme fuselée qui surmonte la tête de Victorin peut se voir comme un symbole phallique."

381 Bosquet, S. 207.

382 Diese Erläuterung, eingeleitet durch „(*) *Estampe*" erscheint auf S. 101 unterhalb des Haupttextes, von diesem abgetrennt durch einen doppelten Querbalken. Es handelt sich hier in erster Linie um einen für den Buchbinder bestimmten Hinweis, der das Einbinden des Kupferstichs an der richtigen Stelle gewährleisten soll. Diese Stelle wird zusätzlich auf dem Kupferstich angegeben: „I. Vol. 101".

abhebenden Victorin exemplarisch die Funktionsweise des Flugapparates veranschaulichen soll und von einer eine ganze Seite füllenden Beschreibung dieser Funktionsweise begleitet wird; sodann die siebzehn in Band 2 enthaltenen Illustrationen, die nach Manier eines naturkundlichen Werkes bzw. eines Reiseberichts mit naturkundlichen Abschnitten jeweils eine bestimmte Art von Tiermenschen bei verschiedenen Tätigkeiten in ihrer natürlichen Umgebung zeigen.[383]

Gelegenheit für derartige Illustrationen ergibt sich dadurch, dass die von Victorin gegründete und zunächst noch in der heimatlichen Dauphiné angesiedelte Gemeinschaft im Laufe der Jahre so sehr anwächst, dass sie auf der Suche nach größerer Entfaltungsmöglichkeit zur südlichen Erdhalbkugel aufbricht. In diesem Rahmen wird der utopische Roman, wie es für die Gattung nicht unüblich ist, nun auch mit Zügen der Reiseliteratur angereichert, wobei die Verlagerung des Geschehens auf die südliche Erdhalbkugel durch James Cook inspiriert sein dürfte, der auf seinen drei Reisen der 1770er Jahre u. a. den pazifischen Raum erkundete und dessen Reiseberichte seit 1778 auch in einer französischen Übersetzung vorlagen.[384]

Bei den Inseln in Rétifs Roman handelt es freilich um rein imaginäre Schauplätze; dies gilt sowohl für die Île-Christine („Christineninsel“), auf der sich Victorin und seine Gemeinschaft zunächst niederlassen, als auch für die nach und nach von dort aus kolonisierten Inseln, auf denen die Tiermenschen leben. Es sind dies evolutionsgeschichtlich zwischen Tier und Mensch anzusiedelnde Geschöpfe, die man dem Roman zufolge im Grunde genommen schon als Menschen und mit dem „göttlichen Strahl der Vernunft“ („ce rayon divin, la raison“, Band 2, S. 273) begabt betrachten kann; Geschöpfe, die, wie z. B. die hier abgebildeten Elefantenmenschen (Kat.-Nr. 54.2), schon fast alle menschlichen Tugenden praktizieren können („sont susceptibles de presque toutes celles [vertus] des Hommes parfaits“, Band 4, S. 268); aber eben auch Geschöpfe, die noch nicht die höchste Stufe menschlicher Vollkommenheit erreicht haben. („Ces Êtres ne sont que des Hommes, qui ne sont pas montés jusqu'au dernier degré de perfection.“ Band 2, S. 343)

Victorin sieht sich als „ihr Vater, ihr erster Zivilisator, ihr Freund, ihr Wohltäter, & ihr höchstes Oberhaupt“ („leur Père, leur premier Civilisateur, leur Ami, leur Bienfaiteur, & leur Chef-suprême“, Band 2, S. 337); neben Erziehungsmaßnahmen plant er auch, die Tiermenschen durch Hybridisierung mit Menschen seiner Gemeinschaft einer höheren Entwicklungsstufe zuzuführen. Möglicherweise wollte Rétif diesen Vorgang auch als Metapher dafür verstanden wissen, dass es dem Fortschritt europäischer Gesellschaften dienlich wäre, wenn Angehörige verschiedener Schichten Verbindungen eingingen und das rigide Klassensystem dadurch aufgebrochen würde.[385]

Die Illustration der Elefantenmenschen folgt dem auf allen siebzehn Tafeln der Tiermenschenserie verwendeten Schema, welches das auch in Reiseberichten begegnende Bildmuster ‚Forscher stoßen auf Ureinwohner‘ aufgreift: In landschaftlichem Kontext werden mindestens zwei Vertreter einer Tiermenschenart mit deutlicher Unterscheidung männlicher und weiblicher Anatomie gezeigt sowie Angehörige von Victorins Gemeinschaft, die Leben und Verhalten der Tiermenschen erkunden und zu diesem Zweck mit Flugapparaten ausgestattet sind. Im vorliegenden Fall dominieren im Vordergrund je ein weibliches und ein männliches erwachsenes Exemplar der Spezies, die sich geradezu im Sinne einer naturkundlichen Lehrtafel dem Betrachter zu bestmöglichem Studium frontal bzw. in leichter Dreiviertelansicht präsentieren. Ebenfalls dem Typus einer möglichst informativen naturkundlichen Illustration entspricht es, dass mit dem Kind rechts vorne eine weitere Altersstufe zur Anschauung kommt und dass der Mittelgrund ein charakteristisches Verhalten zeigt, hier das Baden im See.

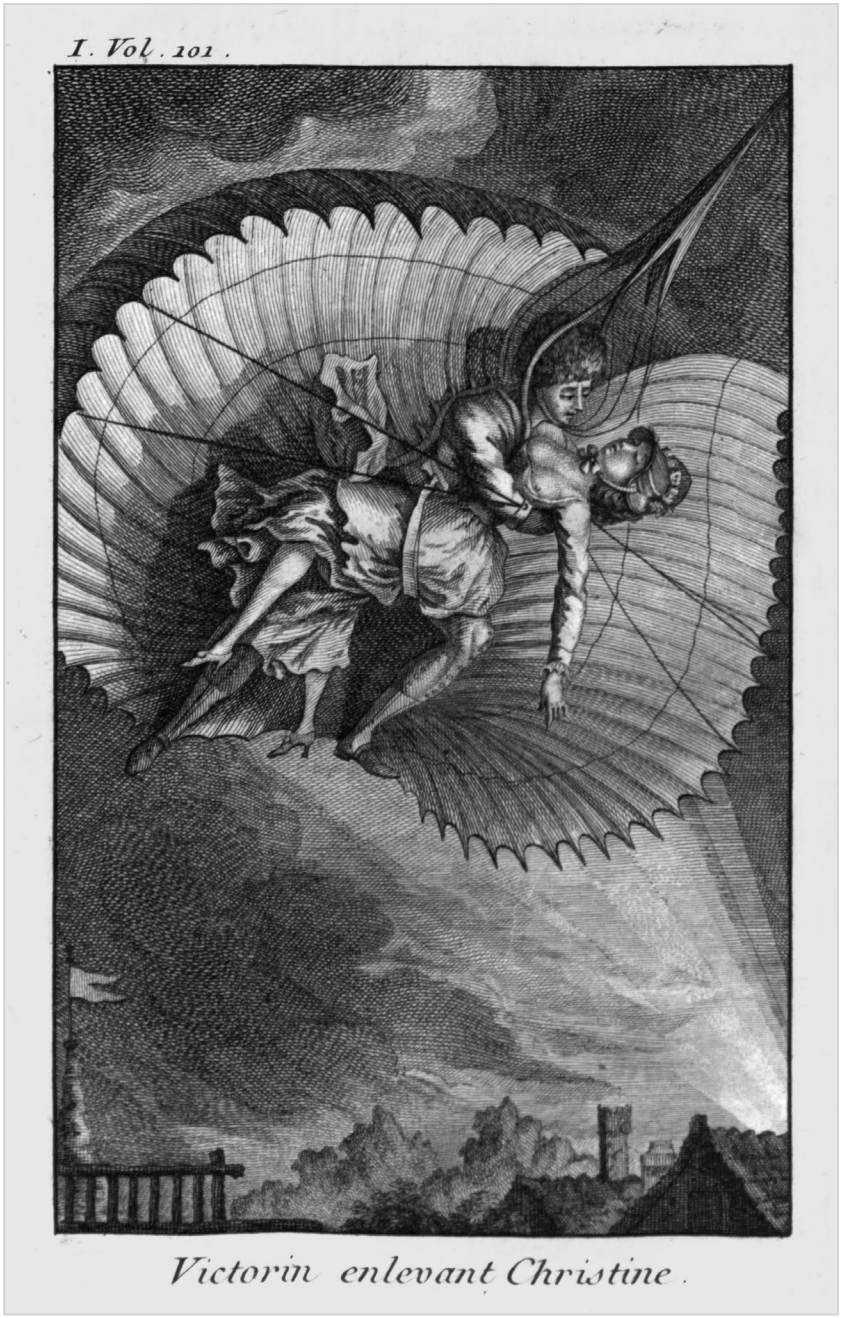
Auf den meisten Illustrationen erscheinen die Flugmenschen gegenüber den Tiermenschen als überlegen und vollständige Kontrolle über die Begegnungssituation ausübend, mitunter allein aufgrund ihrer erhöhten Position in den Lüften, mitunter auch deswegen, weil ihr Auftauchen bei den Inselbewohnern Staunen auslöst oder sie durch erste Wohltaten bereits ihr zukünftiges Auftreten als Kolonisatoren anklingen lassen. Gelegentlich werden die in sexuellen Aktivitäten begriffenen Tiermenschen sogar Objekte geradezu voyeuristisch anmutender Neugier. Bei der Begegnung mit den Elefantenmenschen freilich ist dem Flugmenschen Hermantin und seinen Gefährten die Rolle des souveränen Naturforschers völlig abhanden gekommen; mit der Interaktion zwischen ihnen und den Tiermenschen kommt ein erzählerisch-anekdotisches Element voller Komik ins Bild, das man so in der Illustration eines naturkundlichen Werkes oder eines Reiseberichts kaum finden würde. Mit ihrem eingehenden Studium einiger nach dem Bade am Ufer ruhender Elefantenmenschen aus nächster Nähe, sogar unter Zuhilfenahme von Brillen, wecken die Forscher nämlich zunächst das Kind und dann dessen Mutter, die auf die Beobachtung durch die Flugmenschen sehr ungehalten reagiert und bald Verstärkung bekommt:

> Da die Elefantenfrauen ein sehr starkes Schamgefühl haben, errötete sie aus Beschämung und aus Wut darüber, dass man sie aus so großer Nähe betrachtet hatte; sie saugte ihren Rüssel voll Wasser und spritzte es auf den Neugierigen, wobei sie einen Schrei ausstieß, der die ganze Gruppe aufweckte. Der arme Hermantin, obwohl er fast ertrunken wäre, wollte seine Flügel ausbreiten; aber das Wasser hatte sie so beschwert und verklebt, dass er nicht davonfliegen konnte. Indes näherte sich einer der kräftigsten Elefantenmänner, um seiner habhaft zu werden; und er hätte ihn beinahe gefasst, als die Mechanik der Flugmaschine die Flügel so stark bewegte, dass der Fliegende fünfzig Fuß in die Höhe getragen wurde. Der Elefantenmann und alle seine Gefährten saugten Wasser und spritzten es in die Luft in seine Richtung: aber sie konnten ihn nicht erreichen. Die anderen Fliegenden erhoben sich in die Luft und folgten dem Beispiel Hermantins.

383 Zu den Illustrationen der Tiermenschen siehe Krief, Le Borgne, Lo Tufo 1999 und 2003.

384 *Voyage dans l'hémisphère austral, et autour du monde, fait sur les vaisseaux du roi, l'Aventure, & la Résolution, en 1772, 1773, 1774 & 1775*, Paris 1778. Zu den Bezügen zwischen *La découverte australe* und Reiseliteratur siehe Lo Tufo 2000.

385 Lo Tufo 1999, S. 42 f.



Kat.-Nr. 54.1



Kat.-Nr. 54.2

> Or les Femmes-éléfantes ont beaucoup de pudeur; elle rougit de honte & de colère de se voir considérée de si-près: elle aspira de l'eau avec sa trompe, & la lança sur le Curieus, en faisant un cri qui éveilla toute la Troupe. Le pauvre Hermantin, quoique noyé, voulut déployer ses aîles: mais l'eau les avait tellement appesanties & colées, qu'il ne pouvait s'envoler. Cependant un des plus forts Hommes-Éléfans s'avançait pour le prendre, & il alait le saisir, lorsque le jeu de la machine fit agir les aîles assés fortement, pour enlever le Volant à cinquante piéds de haut. L'Homme-éléfant, ainsi que tous ses Camarades, aspirèrent de l'eau, & la lancèrent en l'air contre lui: mais il ne purent l'atteindre. Les autres Volans s'élevèrent en l'air à l'imitation d'Hermantin. (S. 380 f.)

Einerseits lassen, wie oben erwähnt, die beiden stehenden Elefantenmenschen im Vordergrund in der Art und Weise, wie sie sich dem Bildbetrachter darbieten, den Typ der naturkundlichen Sachillustration anklingen. (Eine Art und Weise, die das im Text betonte Schamgefühl der Elefantenfrau ebenfalls verletzen müsste, nur dass sie sich gegen diesen außerhalb ihrer Welt angesiedelten Betrachter nicht zur Wehr setzen kann). Andererseits erinnern die Elefantenmenschen aber auch aufgrund der von ihren erhobenen Rüsseln ausgehenden mächtigen Fontänen (das Wasser der linken scheint sogar erst jenseits des Waldes im Hintergrund niederzugehen!) und aufgrund ihrer annähernd symmetrischen Körper-, insbesondere Kopfhaltungen an eine bizarre Brunnenanlage; vielleicht ein Nachklang der spielerischen Extravaganz und Phantastik, mit der das französische Rokoko in Stichserien und dekorativer Kunst gelegentlich aufwartete. Jedenfalls ist es anhand der Darstellung der Elefantenmenschen leicht nachvollziehbar, dass ein Rezensent des Jahres 1781 nicht nur Rétifs Roman insgesamt als äußerst sonderbar bezeichnete („c'est bien la plus étrange production qu'il soit possible d'imaginer"), sondern in Bezug auf seine Illustrationen befand, sie seien „auf eine Art grotesk, wie man es sonst nirgendwo findet." („Les estampes sont d'un grotesque dont rien n'approche.")[386]

386 *Annonces, affiches et avis divers*, 13. März 1781 = Nr. 11, S. 43.

Kat.-Nr. 55

François Marchant:
La Jacobinéide, poëme héroi-comi-civique
A Paris, au bureau des Sabats Jacobites, 1792
02/IV.23.8.802

Illustration zu Gesang 3 (bei S. 33; 127 x 70 mm)

Ein bevorzugtes Angriffsziel des Journalisten François Marchant (1761 Cambrai - 1793 ebd.) waren die Jakobiner, jene Gruppierung radikaler Revolutionäre, die aufgrund ihres Treffpunkts in einem Kloster mit dem in Frankreich für Angehörige des Dominikanerordens üblichen Namen belegt wurden und die in den Jahren 1793/94 zu den treibenden Kräften der Schreckensherrschaft (*la terreur*) unter der Ägide Maximilien de Robespierres wurden.

Es liegt damit nahe, dass der kurz vor seinem Tod Ende 1793 erfolgte Rückzug des inzwischen völlig mittellosen Royalisten Marchant aus Paris in seine Heimatstadt Cambrai dem Bestreben geschuldet war, sich dem Zugriff durch die Machthaber zu entziehen, auch wenn ein biographisches Lexikon aus der Mitte des 19. Jahrhunderts abschätzig kommentiert, Marchants armselige Existenz sei so bedeutungslos gewesen, dass man es nicht einmal für notwendig erachtet habe, ihn zu verfolgen. Immerhin gesteht dasselbe Lexikon seinen satirischen Schriften einen gewissen vorübergehenden Erfolg zu,[387] und so wird es nicht ganz aus der Luft gegriffen sein, wenn Marchant in der an die „Messieurs les Jacobins" gerichteten Widmungsvorrede seiner *Jacobinéide* behauptet, sich bescheidenen literarischen Ruhm erworben zu haben, den er freilich allein den Adressaten seiner Widmung zu verdanken habe:

> Ohne Ihren brennenden Patriotismus und Ihre vergnüglichen Massaker würde ich mit Sicherheit noch immer in dem allerschmachvollsten Zustand verharren, dass niemand mich kennt. Ich suchte nach etwas Lächerlichem, das ich darstellen könnte, und wollte einfach nichts finden; aber dann waren Sie es, die sich meinem Blick dargeboten haben.
>
> [Sans] votre brûlant patriotism et vos jolis massacres, je serois certainement encore dans la plus honteuse obscurité. Je cherchois à peindre des ridicules, et n'en trouvois nulle part; mais vous vous êtes offerts à mes yeux. (S. III)

Das „heroi-komisch-bürgerliche" Epos, dessen Titel sich an berühmte Vorgänger anlehnt (in erster Linie natürlich an die *Äneis* und die *Ilias*, französisch *Eneide* und *Iliade*), besteht aus zwölf Gesängen, in denen sich Vers und Prosa abwechseln und denen jeweils eine nicht mit Künstlernamen bezeichnete Illustration vorangestellt ist. Diese Radierungen erheben keine allzu hohen künstlerischen oder handwerklichen Ansprüche, kommen mit ihren karikaturistischen Zügen aber den satirischen Absichten des Autors durchaus entgegen.

In Gesang 2 erscheint Camille Desmoulins, einer der einflussreichsten revolutionären Publizisten, in der Versammlung der Jakobiner und präsentiert dort einen Zauberstab, den er soeben von Démagogos erhalten habe, dem „großen Genius, der Frankreich seit zwei Jahren regiere" und der, „um die Ehre meines Vaterlandes zu retten, Adel und Monarchie abschaffen wolle" („qui, pour sauver l'honneur de ma patrie, / Veut abolir noblesse et monarchie", S. 21). Abbé Henri-Jean-Baptiste Grégoire, Geistlicher und Angehöriger des Nationalkonvents, erklärt daraufhin die Zeit für gekommen, gegen die Anhänger des Königs zu Felde zu ziehen und fordert alle Anwesenden auf, sich am folgenden Tag bewaffnet auf dem Föderationsfeld (Champ de la Fédération) einzufinden, zu dem das Marsfeld (Champ de Mars) umbenannt worden war. („Je vois bien … Qu'il faut enfin que nous fassions la guerre / Aux partisans du malheureux Louis … Et que demain, ... Chacun de vous, au champ fédératif, / Se rende armé." S. 25 f.).

Gesang 3, zu dem die abgebildete Illustration gehört, berichtet von der Truppenschau am folgenden Tag, vorgenommen durch den der Nachwelt auch als Mathematiker und Philosoph bekannten und hier als General fungierenden Marie-Jean-Antoine-Nicolas Caritat de Condorcet, einen ruhmreichen Helden, „dessen geringste Tat alles verblassen lässt, was die Bezwinger des antiken Troja vollbracht haben" („Héros fameux, dont la moindre action / Doit eclipser, ... / Tous les vainqueurs de l'antique Ilion", S. 33). Freilich muss sich Condorcet sein direkt von der legendären Rosinante des Don Quijote abstammendes Pferd, wie rechts im Bild zu sehen ist, mit seinem *lieuténant-général* Marc-Guillaume-Alexis Vadier teilen, worin sich bereits das vorläufig drängendste Problem des Unternehmens andeutet: Die auf dem Platz Versammelten erfüllen nämlich alle Voraussetzungen, um sich zu einer Kavallerie zu formieren, abgesehen davon, dass ihnen die Pferde fehlen. („Pour se former une cavalerie, / Ils avoient tout, excepté des chevaux." S. 40 f.)

Der General will nun mithilfe des am Vortag von Desmoulins überbrachten Zauberstabes 300 Jakobiner in Pferde verwandeln, sieht freilich zu seinem Entsetzen nach Durchführung des Ritus lauter Esel vor sich („Son œil surpris n'appercoit que des ânes"), was er mit den Worten kommentiert: „Zwar glaubte ich, meine Soldaten mit einer Reiterei beschenken zu können, doch bescherte mir ein missgünstiges Geschick stattdessen eine Eselei." („Quand je croyois que d'une cavalcade / Je pouvos faire un don à mes soldats, / Le sort jaloux me donne une asinade." S. 41) Rechts im Hintergrund der missglückten Metamorphose ist der 1768-1773 von Ange-Jacques Gabriel errichtete Schlosstrakt der École militaire (Militärakademie) zu sehen, die 1751 unter König Ludwig XV. gegründet, aber 1787 bereits wieder geschlossen worden war.

---

387 *Nouvelle biographie générale*, Band 33, S. 483. Zur Biographie siehe auch René Marchant.



Kat.-Nr. 55

Dass in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek mehrere weitere Werke Marchants vorhanden sind, darunter zwei, für die die elektronischen deutschen Verbundkataloge derzeit kein weiteres Exemplar verzeichnen,[388] ist ein Beleg dafür, dass diese Bibliothek vor allem dank des Sammeleifers des Fürsten Kraft Ernst (reg. 1773-1802; siehe S. 9 ff.) einen bemerkenswerten, auch eher periphere Autoren umfassenden Bestand an französischsprachigen bzw. mit Frankreich befassten Publikationen des 18. Jahrhunderts enthält. Dies dokumentiert auch die Abteilung IV. 23 „Geschichte von Frankreich" insgesamt, der bei der systematischen Neuaufstellung der Bibliothek im 19. Jahrhundert Marchants *Jacobinéide* und einige andere seiner Schriften zugewiesen wurden: Sie umfasst knapp 2000 Bände, deren Erscheinungsjahr in die Regierungszeit Kraft Ernsts fällt, während die Abteilungen zur deutschen Geschichte (IV.14, IV.15, IV.15 ½) nur etwas über 1700 Bände aus dieser Periode enthalten; in der Abteilung zur britischen Geschichte sind es sogar nur ca. 250 Bände.

388 *Discours de Monsieur Péthion à la commune* (1791; 02/IV.23.8.802angeb.); *Fénelon: poème* (1787, 02/III.11.8.1729-6).

Kat.-Nr. 56

Jacques Grasset de Saint-Sauveur:
Les amours du fameux comte de Bonneval, pacha à deux queues, connu sous le nom d'Osman. Rédigés d'après des mémoires particuliers … Édition ornée de quatre gravures
A Paris, chez Deroy, 1796, An IV de la République
02/III.11.8.187

Illustration bei S. 32 (83 x 57 mm)

Die Quellenlage zu dem sich an diversen europäischen und außereuropäischen Schauplätzen abspielenden Leben des Jacques Grasset de Saint-Sauveur (1757 Montréal - 1810 Paris) ist recht dürftig.[389] Sein Vater, Sekretär des letzten französischen Gouverneurs in Kanada, ebnete ihm den Weg in den diplomatischen Dienst, als dessen Stationen in der Literatur Ungarn, Kairo und allgemein die Levante genannt werden. Zu den besonders abenteuerlichen Episoden seiner späteren Jahre zählen zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Flucht vor Gläubigern in die „Kolonien" sowie eine nicht präzise bestimmbare Zeit (1802-1804?), während derer er an der Spitze einer umherreisenden Schauspielertruppe stand.[390]

Den Schwerpunkt seiner schriftstellerischen Tätigkeit bilden populärwissenschaftliche, teils sehr umfangreiche, geographische bzw. landes- und kulturkundliche Werke, die reich illustriert sind. Hierzu gehören etwa *Costumes civils actuels de tous les peuples connus dessinés d'après nature* (erstmals 1784), *Tableaux cosmographiques de l'Europe, de l'Asie, de l'Afrique et de l'Amérique* (1787) oder eine besonders ehrgeizige dreibändige landeskundliche Enzyklopädie mit mehr als 500 kolorierten Tafeln: *Encyclopédie des voyages contenant l'abrégé historique des mœurs, usages ... religions ... sciences, arts et commerce de tous les peuples et la collection complette de leurs habillemens* (erstmals 1792-1796). In der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek vorhanden sind zwei kleinere, Amtspersonen des revolutionären Frankreich darstellende kostümkundliche Publikationen aus dem Jahr 1796 (*Costumes des représentans du Peuple*, 02/IV.23.8.398; *Recueil complet des costumes des autorités constituées civiles, militaires et de la marine*, 02/IV.23.4.66).

Daneben hat Grasset auch eine Reihe kürzerer, teilweise an reale Begebenheiten bzw. Personen anknüpfender Erzähltexte verfasst, in denen sich Abenteuer, Exotik und Erotik (ohne Überschreitung der Grenze zur Pornographie) mit freigeistigem Gedankengut mischen. Grasset vertritt damit in der vorliegenden Auswahl an illustrierten Büchern die Literatur der *libertinage*, deren Präsenz in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek bislang nicht näher untersucht wurde, der aber zumindest in Hinblick auf die Buchillustration keine große Bedeutung zukommen dürfte. (Der wohl bekannteste Verfasser derartiger Literatur, Marquis de Sade, ist jedenfalls nur mit einem einzigen Werk vertreten.)[391]

Nachdem Grasset bereits 1786 die Geschichte von Schiffbruch und algerischer Gefangenschaft der schönen Adeline in den Druck gegeben hatte (*La belle captive, ou Histoire véritable du naufrage & de la captivité de Mlle. Adeline, comtesse de St-Fargel, âgée de 16 ans*), folgten 1796 drei weitere Erzählungen dieser Art. Diese gewähren einen Einblick in das Serail und die dort gesponnenen Intrigen (*Le sérail ou Histoire des intrigues secrettes et amoureuses des femmes du Grand Seigneur*), schildern das Schicksal der Pariser Kurtisane Hortense und des Schwarzen Zéphire (*Hortense, ou La jolie courtisane, sa vie privée dans Paris, ses aventures tragiques avec le nègre Zéphire dans les déserts de l'Amérique*) und berichten in dem Büchlein, dem die hier abgebildete Illustration entnommen ist, von den Liebschaften des Grafen de Bonneval, der sich mit dem Ehrentitel „Pascha mit zwei Rossschweifen" („pacha à deux queues") schmücken durfte.

Über WorldCat[392] nachweisbar ist von diesem Druck derzeit neben dem Exemplar der Universitätsbibliothek Augsburg nur ein einziges weiteres Exemplar in der Zentralbibliothek Zürich. Ein noch beredteres Zeugnis für die mitunter bedauerliche Überlieferungslage bei Unterhaltungsliteratur des 18. Jahrhunderts sind *Les amours d'Alexandre et de Sultane Amasille*, die Grasset bibliographischen Quellen zufolge 1797 veröffentlichte: Hiervon verzeichnet WorldCat kein einziges Exemplar.

Beim Pascha des Buches von 1796 handelt es sich um Claude-Alexandre, comte de Bonneval (1675 Coussac-Bonneval - 1747 Istanbul), der aus französischen Kriegsdiensten in die kaiserliche Armee wechselte, dort nach glanzvoller Karriere in Ungnade fiel und schließlich im Osmanischen Reich als Berater in militärischen und außenpolitischen Fragen hohes Ansehen erlangte.[393] An unbekümmert fabulierender, als biographische Quelle weitgehend wertloser Literatur über diese schillernde Figur, wozu auch Grassets Text zählt, herrscht im 18. Jahrhundert kein Mangel; dementsprechend verzeichnet auch die Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek drei weitere derartige Werke.[394] Aus welchen dubiosen biographischen Quellen Grasset im Einzelnen schöpfte bzw. inwieweit er eigenständig gestaltete, bedürfte einer gesonderten Untersuchung.

---

389 Die biographischen und bibliographischen Informationen zu Grasset basieren auf Alix und auf Andrès 2002 bzw. 2007.

390 Andrès 2002, S. 214.

391 Es handelt sich hierbei um den anonym erschienenen Titel *Alzonde et Koradin* (Paris, an VII; 02/III.11.8.702). Es ist dies im Wesentlichen ein Auszug aus Sades 1793 erschienenem Roman *Aline et Valcour ou Le roman philosophique*. Die zweibändige Ausgabe ist mit zwei handwerklichen Frontispizen (signiert „Texier") versehen; das zum ersten Band zeigt einen nackten Mann, der von Kannibalen begutachtet wird.

392 http://www.worldcat.org

393 Zu Bonneval siehe *The Encyclopaedia of Islam*, Band [17] = 2012,2, S. 11-14 (Hans Georg Majer).

394 *Merckwürdiges Leben des Grafen von Bonneval*, s.l. 1738 (02/IV.23.8.1020); Pierre Lambert de Saumery: *Anecdotes vénitiennes et turques, ou Nouveaux mémoires du comte de Bonneval*, Londres 1740 (02/IV.23.8.1022); *Mémoires*, London 1755 (02/IV.23.8.1021; vorhanden nur drei von fünf Bänden).



Kat.-Nr. 56

Die vier anonymen Illustrationen des Buches nutzen die freigeistige Attitüde des Textes nicht für explizite Erotik; als im Hinblick auf Entblößung milde gewagt könnte man höchstens die anatomisch ungeschickte Darstellung bezeichnen, auf der der Protagonist einer Züchtigung durch Jesuiten unterzogen wird. Die hier abgebildete, eher das melodramatische Moment betonende Illustration zeigt ein Abenteuer, in das Bonneval während des Karnevals in Venedig verwickelt wird. In einem Bordell wird ihm eine fünfzehnjährige Jungfrau angeboten, die, kaum dass sich der (links im Bild noch sichtbare) Herr des Hauses entfernt hat, vor Bonneval auf die Knie wirft, einen Dolch auf sich richtet und mit Selbsttötung droht, falls ihre Ehre nicht geschont werde. Bonneval zeigt sich gerührt und verspricht der elternlosen Thècle, die sich auf Geheiß ihrer Tante feil bieten muss, sie aus ihrer misslichen Lage zu befreien, woraufhin die moralischen Skrupel des Mädchens schwinden („les deux amans chiffonèrent le lit", S. 40) und Bonneval das Bordell höchst zufrieden verlässt. („[Il] donna en sortant quinze pistoles au lieu de dix qu'on lui avoit demandées." S. 40) Nachdem er Thècle, wie versprochen, zur Flucht verholfen hat und diese aus Dankbarkeit an seiner Seite bleiben will, gesteht ihr Bonneval, dass er bereits verheiratet sei und außerdem einer Engländerin sehr verbunden sei, die ihm das Leben gerettet habe. Thècle gibt ihm daraufhin eine entwaffnend pragmatische Antwort, auf die er keine Erwiderung weiß: „Da Ihr schon zwei Frauen liebt, könnt ihr ohne Weiteres noch eine dritte lieben." („Puisque vous en aimez déjà deux, vous pourrez bien en aimer uns troisième. Bonneval n'eut rien á repliquer." S. 47)

Erst als Bonneval ins Osmanische Reich aufbricht, ist Thècle zu einer Trennung bereit; doch finden sich später die Gattin Bonnevals, die Engländerin und Thècle zusammen und folgen dem geliebten Mann gemeinsam an den Hof des Sultans, wo der bereits mit drei Türkinnen verheiratete Bonneval alle drei als weitere Ehefrauen in sein Serail nimmt; ein Serail, das vom Erzähler als vorbildlich gerühmt wird: Es war „vielleicht das einzige im ganzen Ottomanischen Reich, in dem der Frieden und eine vollkommene Gleichberechtigung herrschten." („Le sérail de Bonneval fut peut-être le seul de tout l'empire Ottoman où la paix régnoit, ainsi que la plus parfaite égalité." S. 137)

Angesichts dieses positiven Resumés zu einer interkulturellen *ménage à sept* ist es mehr als fraglich, ob die Leserschaft, wie es das Vorwort behauptet, im Hinblick auf Bonneval wirklich „nichts als ein Gefühl der Verachtung empfinden wird für einen Menschen, der … das heilige Band der Ehe schändet." („On n'éprouvera d'autre sentiment que celui du mépris pour un homme, qui … profane le saint nœud du mariage." S. III) Sämtliche Beteuerungen des Vorworts, man dürfe sich Bonneval keinesfalls zum Vorbild nehmen und müsse ihn vielmehr als ein „ruchloses und nichtswürdiges Geschöpf" verabscheuen („un être vil et dégradé", S. IV), dürften vielmehr den leicht durchschaubaren strategischen Zweck verfolgen, einen Text, der den Leser pikant unterhalten und darüber hinaus vielleicht zum Philosophieren über alternative Lebensformen anregen soll, mit einem dünnen Anstrich konventioneller Moral zu versehen und auf diese Weise Sittenrichtern den Wind aus den Segeln zu nehmen.

Allzu hohen künstlerischen Wert kann die hier abgebildete, auf eher amateurhaften Zeichenkünsten beruhende Illustration nicht beanspruchen. Immerhin ist die Wahl eines ovalen Raumes nicht ganz alltäglich, wird die Ausstattung des Raumes mit Möbeln, Teppich und Wandbespannungen mit einer gewissen naiven Freude am Dekorativen ausgearbeitet und mag man es als amüsantes Detail verbuchen, wie sich der Bordellbesitzer mit komplizenhaftem Blick aus dem Bild heraus zum Betrachter wendet. Fast interessanter als die Darstellung ist der Umstand, dass bei der Anfertigung dieser Druckgraphik nicht nur die Radiertechnik eingesetzt wurde, in erster Linie für die Umrisse, sondern zusätzlich für die Grauschattierungen die in den 1760er Jahren von Jean-Baptiste Le Prince entwickelte Aquatintatechnik.

Bei diesem Verfahren werden säurefeste Staubkörner auf die Kupferplatte aufgeschmolzen und anschließend die Zwischenräume zwischen den Körnern geätzt, was im Abdruck dann Flächentöne ergibt, die je nach Feinheit des Korns und Dauer des Ätzbades mehr oder weniger kräftig ausfallen. Für die Illustration literarischer Texte spielte das Verfahren im 18. Jahrhundert nur eine geringe Rolle; häufiger findet es sich in Sachbüchern, so auch in Veröffentlichungen Grassets, etwa bereits in den *Costumes civils actuels* von 1784. Was die beiden oben erwähnten, wie der *Comte de Bonneval* 1796 veröffentlichten kostümkundlichen Werke angeht, so ist trotz zusätzlicher Kolorierung bei den *Costumes des représentans du peuple* klar erkennbar, dass für Grautöne und Schwarz Aquatinta eingesetzt wurde; beim *Recueil complet* ist aufgrund stärker deckender Kolorierung der Befund weniger eindeutig.[395]

Letzteres Werk weist darüber hinaus darauf hin, wie dies auch frühere Veröffentlichungen Grassets tun, dass Grasset selbst die Entstehung der Illustrationen überwachte: Die Tafeln vermerken nicht nur, dass L. F. Labrousse für Vorzeichnung und Ausführung der Druckgraphiken verantwortlich war („Labrousse del et sculp"), sondern auch, dass Labrousse ‚unter der Aufsicht' von Grasset arbeitete („St. Sauveur direx[it]"). Ob Labrousse unter Aufsicht Grassets vielleicht auch die unbezeichneten Illustrationen des *Comte de Bonneval* aus demselben Jahr anfertigte, muss offen bleiben, wie es auch insgesamt bislang nicht geklärt ist, welchen Anteil genau Grasset an den Illustrationen seiner Veröffentlichungen hatte und ob er sich dabei selbst künstlerisch betätigte.

395 Wenn das *Allgemeine Künstlerlexikon* 60, 2008, S. 446 (Mora Dianne O'Neill) behauptet, Grasset sei vom Innenministerium beauftragt worden, „die neuen offiziellen Amtskleidungen während der Herrschaft des Direktoriums zu entwerfen", so dürfte es sich dabei um die Fehlinterpretation einer Angabe handeln, die sich mit leichten Variationen auf den Titelseiten von *Costumes des représentans du peuple* und *Recueil complet* findet. Dort heißt es, die „originalen Zeichnungen" seien „vom Innenministerium dem Bürger Grasset St. Sauveur anvertraut worden" („dont les dessins [originaux] ont été confiés [par le Ministe (sic) de l'Interieur] au Citoyen [Grasset] S. Sauveur"). Das dürfte nicht so zu verstehen sein, dass Grasset die abgebildeten Kleidungen entworfen hat, sondern im Sinne der Übersetzung dieser Phrase auf der deutschsprachigen Titelseite der *Costumes*: Dort ist die Rede von „Originalzeichnungen, welche durch den Minister der innländischen Angelegenheiten zur öffentlichen Bekanntmachung dem Bürger Grasset St. Sauveur übergeben worden". Die Vorworte beider Publikationen geben außerdem an, diese neuen Kleidungen stammten von „berühmten Künstlern", die allerdings nicht näher genannt werden. („De célèbres artistes ont exécuté les nouveaux costumes constitutionnels.")

Kat.-Nr. 57

Arsenne Thiébaut de Berneaud:
Voyage à l'isle des peupliers … Orné de quatre belles figures gravées par Mariage
A Paris, au magasin des romans nouveaux, chez Lepetit, libraire … An VII [1799]
02/III.11.8.161

Illustration zum vierten Spaziergang (bei S. 151; 63 x 106 mm)
Louis-François Mariage nach einer Vorlage von P.-J. Challiou

Der als Philosoph, Staatstheoretiker, Pädagoge, Romanschriftsteller und Autobiograph bedeutende Jean-Jacques Rousseau (geb. 1712 in Genf) verbrachte im Jahr 1778 die letzten Wochen seines Lebens auf dem ländlichen Anwesen des Marquis René-Louis de Girardin in Ermenonville (ca. 45 km nordöstlich von Paris), wo er nach seinem Tod am 2. Juli auch auf der sog. Île des peupliers („Pappelinsel") begraben wurde. Der Girardin'sche Garten in Ermenonville mit dem Grab und mehreren weiteren mit Rousseau assoziierten Erinnerungsorten entwickelte sich in der Folgezeit zu einer wahren Wallfahrtsstätte, an der sogar gekrönte Häupter wie Königin Marie Antoinette und Kaiser Joseph II. dem großen Toten ihre Aufwartung machten. Sie zog auch noch Besucher an, nachdem die revolutionären Machthaber 1794 die sterblichen Überreste Rousseaus ins Pariser Pantheon hatten überführen lassen.

In diese Zeit nach der Umbettung fällt auch der Besuch von Arsenne Thiébaut de Berneaud (1777 Sedan - 1850 Paris), der im Laufe seines Lebens mehrere Funktionen im Staatsdienst ausübte, seit 1808 als Bibliothekar an der Bibliothèque Mazarine tätig war und zahlreiche Schriften vor allem zu sozial- und naturwissenschaftlichen Fragestellungen hinterließ. Mit dem 1799 veröffentlichten Bändchen *Voyage à l'isle des peupliers* (*Reise zur Pappelinsel*) trug Thiébaut zu dem beachtlichen Korpus an Literatur bei, die Ermenonville-Wallfahrer im Laufe der Jahre produziert hatten und in der sie ihre Erlebnisse und Reflexionen in Prosa oder auch Lyrik verarbeiteten.[396] Thiébaut seinerseits wurde stark beeinflusst von Pierre-Prime-Félicien Le Tourneurs 1788 publizierter *Voyage à Ermenonville*, das, wie er selbst angibt, in ihm die Sehnsucht nach Ermenonville geweckt hatte;[397] eine Sehnsucht, die mit den für die Ermenonville-Begeisterung typischen kultisch-religiösen Zügen angereichert ist:

> Ich dachte an die Anhänger des Mohammed, die … sich in zahlreichen Karawanen nach Mekka begeben, um dort die Ka'abah zu sehen … So, sagte ich mir, besucht der gute und vernünftige Mensch jedes Jahr in Erfüllung seiner religiösen Pflicht Ermenonville.
>
> Je pensais aux sectaires de Mahomet, qui …. se rendent en nombreuses caravannes à la Mekke pour voir le Ka'abah … Ainsi, me disais-je, l'homme bon et sensible viendra religieusement, chaque année, visiter Erménonville. (S. 15 f.)

Unter Anspielung auf Rousseaus 1782 posthum erschienenes autobiographisches Werk *Les rêveries du promeneur solitaire* ist Thiébauts Werk in vier „Spaziergänge" („promenades") unterteilt, von denen der erste nach Ermenonville führt und die weiteren drei das dortige Gelände erkunden. Während der Text durchaus Sachangaben zu den Rousseau-Erinnerungsorten enthält und damit bis zu einem gewissen Grad die Rolle eines konventionellen Reiseführers übernehmen kann, steht im Mittelpunkt des Interesses doch die Schule der Tugend und Empfindsamkeit, die der Erzähler durchläuft und die am Ende des vierten Spaziergangs zu seiner spirituellen Vereinigung im Gebet mit dem ihm als Vision erscheinenden Rousseau führt. Dies geschieht anlässlich der auch auf der letzten der vier Illustrationen gezeigten nächtlichen Kahnfahrt (siehe Abb.) auf dem die Pappelinsel umgebenden See (links im Mittelgrund das allerdings nicht ganz korrekt wiedergegebene ursprüngliche Grab); inmitten von Natur also, deren Betrachtung Rousseau zufolge der Entwicklung des religiösen Gefühls besonders förderlich ist. Zu einem visionär überhöhten Doppelgänger des Erzählers wird Rousseau dabei dadurch, dass auch er als Lenker eines Bootes erscheint:

> Der Mond leuchtete hoch am Himmel; seine versilberten Strahlen spiegelten sich im See … Nach und nach herrschte Schweigen um mich herum; ich war allein mit der Natur. Ein leichter Lufthauch bewegte die Blätter … Ich erfreute mich daran, der zärtlichen Philomele [Nachtigall] zuzuhören, deren melodiöser Gesang gelegentlich vom klagenden, eintönigen Ruf des Kuckucks unterbrochen wurde … Im Geiste erschien mir Rousseau, wie er mitten auf dem Bielersee ruderte, als er dort auf der bezaubernden St. Petersinsel lebte.[398] Ich sah, wie er sich den Launen der Wellen und Winde hingab; seine Augen waren zum Himmelsgewölbe gerichtet, ich stimmte mit ein, als er sich mit diesem erhabenen Gebet an den Himmel wandte: Höchste Macht des Universums … Ich setze mein ganzes Vertrauen auf deine unendliche Güte, und all mein Trachten geht dahin, mich mit deiner Unermesslichkeit, deiner Größe, deiner Ewigkeit zu befassen. [399]
>
> La lune brillait au haut des airs; ses rayons argentés étaient réfléchis dans le lac … Le silence commençait à regner autour de moi; j'étais seul avec la nature. Un léger zéphire agitait le feuillage … Je prenais plaisir à écouter la tendre Philomèle, dont le chant mélodieux était par

396 Zu Thiébauts *Voyage* und ihrem Kontext siehe L'Aminot und Ridehalgh 1982 bzw. 1990.

397 Der Text wurde als eine Art Vorwort („pour servir de Préface") verwendet in einer Ausgabe der Werke Rousseaus. (*Œuvres complètes … Nouvelle édition classée par ordre de matières*, [Paris: Poinçot], 1788 ff; Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek, 02/III.11.4.40)

398 Rousseau berichtet über diesen Abschnitt seines Lebens in der fünften und berühmtesten Promenade von *Les rêveries du promeneur solitaire*.

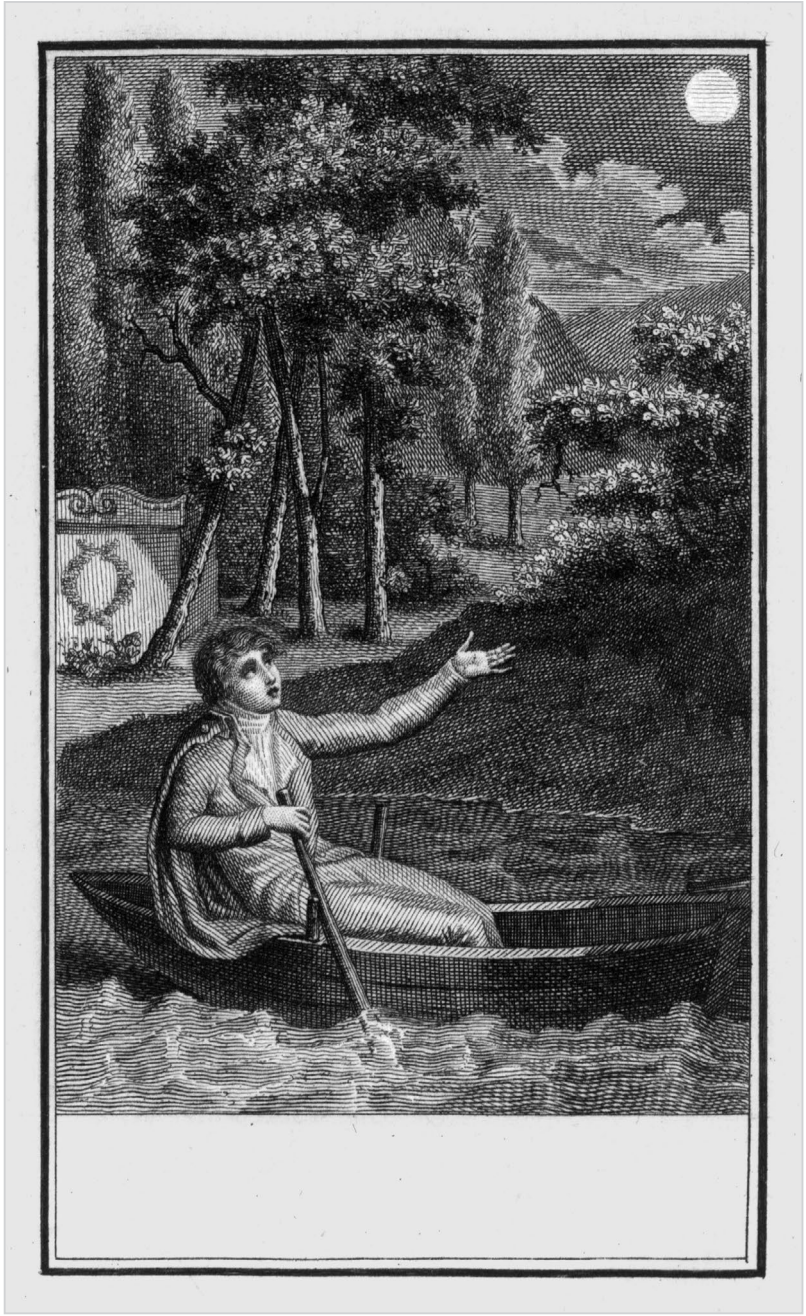
399 Thiébaut übernimmt hier den Text eines Gebets, das Rousseau auf Anregung von Françoise-Louise de Warens niedergeschrieben haben soll. Siehe Rousseau 1823 ff., *Œuvres inédites* 1, 1825, S. 7 f.

> fois interrompu par le son plaintif et monotone du Coucou … Rousseau se presente à mon esprit voguant au milieu du lac de Bienne, lorsqu'il habitait la charmante Isle Saint-Pierre. Je le voyais s'abandonnant au caprice de l'onde et des vents; ses yeux étaient tendus vers la voûte céleste, je me joignais à lui quand il adressa au ciel cette sublime prière: Souveraine Puissance de l'univers … Je mets toute ma confiance en ta bonté infinie, et tous mes soins à m'occuper de ton immensité, de ta grandeur, de ton éternité. (S. 148-151)

Von der Ilustration geht durchaus ein naiver Charme aus, doch der steife, fast puppenhafte Kahnfahrer, die beengten Raumverhältnisse und die atmosphärisch unzulängliche Wiedergabe der von silbernem Mondlicht erhellten Nacht lassen kaum den Eindruck eines visionären, sich zur Betrachtung der Unermesslichkeit Gottes aufschwingenden Erlebnisses entstehen: Der Rousseau-Kult des ausgehenden 18. Jahrhunderts ist hier zu einem ausgesprochen biederen Dokument geronnen. Angesichts seiner eingeschränkten Fähigkeiten war es immerhin eine kluge Entscheidung des Vorlagenzeichners, sich an einer Darstellung des imaginären, auf dem Bielersee rudernden Rousseau erst gar nicht zu versuchen und lediglich den Erzähler zu zeigen, wie er mit himmelwärts gerichtetem Blick und emphatisch erhobenem Arm in das Gebet einstimmt.

Wer diese Vorlage gezeichnet hat, lässt sich aus dem Exemplar der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek nicht ablesen, da die Titelseite nur den Stecher nennt („quatre belles Figures gravées par Mariage") und die Illustrationen dieses Exemplars den Zustand *avant la lettre* aufweisen, d. h., die Abzüge wurden angefertigt, ehe gestochene Schrift hinzugefügt wurde. Da solche Abzüge von einer noch kaum abgenutzten Druckplatte hohe Qualität aufweisen, stellen sie bei künstlerisch hochwertigen Stücken begehrte Sammlerstücke dar; die hier vorliegenden Illustrationen dürften freilich kaum in nennenswertem Maß das Interesse anspruchsvoller Sammler geweckt haben. Dass als Bildunterschrift ein Zitat aus Thiébauts Text vorgesehen war, geht aus den gerahmten, aber leeren weißen Streifen unterhalb der bildlichen Darstellungen hervor. Bei Einsichtnahme in ein Exemplar des Buches, dessen Illustrationen die Schriftelemente aufweisen,[400] ergibt sich, dass im Falle der hier abgebildeten Illustration als Textzitat „J'approchois insensiblement au rivage" („Unmerklich näherte ich mich wieder dem Ufer") vorgesehen war, dass außerdem die Stelle angegeben war, an der das Blatt ins Buch eingebunden werden sollte, und dass die Nachnamen der Künstler genannt wurden, Challiou und Mariage. Mit der Angabe „Challiou", die sich auf den Vorlagenzeichner beziehen muss, könnte der im *Allgemeinen Künstlerlexikon* als „Chaillou, P. -J. (Challiou)" aufgeführte Künstler gemeint sein, der dort als Illustrator mehrerer in den späten 1790er Jahren erschienener Bücher bezeichnet wird.[401]

Nicht mehr verwendet wurden die Illustrationen in den erweiterten Neuauflagen des Werkes, veröffentlicht 1819 und 1826 unter dem Titel *Voyage à Ermenonville*. Das gesteigerte naturkundliche Interesse des Autors geht bereits aus den Titelseiten dieser Neuauflagen hervor, die darauf hinweisen, dass nun u. a. eine eingehende Beschreibung der Flora von Ermenonville geboten wird.



Kat.-Nr. 57

400 Z. B. das Exemplar Bibliothèque nationale de France, 8-LK7-2630.

401 *Allgemeines Künstlerlexikon* 18, 1998, S. 75 (Rodolphe Trouilleux).

Kat.-Nr. 58

Léon-François-Marie Bellin de La Liborlière: [402]
Voyage dans le boudoir de Pauline
A Paris, chez Maradan, An IX [1800]
02/III.11.8.1099

Frontispiz (77 x 122 mm)
P.-F. Tardieu[403] nach Latteur[404]
bez.: *Latteur del.*; *Gravé par P. F. Tardieu*

Das hier gezeigte Frontispiz weist zwar keine allzu hohen künstlerischen oder handwerklichen Qualitäten auf, überrascht aber durch eine in Zusammenhang mit einem belletristischen Werk eher ungewöhnliche Darstellung: ein Zimmer, in dem mehrere, teils achtlos abgelegte Objekte andeuten, dass sich die Bewohnerin vor kurzem hier noch aufgehalten hat, ohne dass diese Bewohnerin oder auch andere Personen zu sehen wären.

Die Darstellung erklärt sich daher, dass der Ich-Erzähler dieses Romans von Léon-Francois-Marie Bellin (1774 Saint-Martin-de-Saint-Maixent - 1847 Poitiers),[405] als er eines Morgens voller Ungeduld seine mit „tausend Reizen" („mille charmes", S. 3) ausgestattete neunzehnjährige Geliebte Pauline aufsucht, zu seiner Enttäuschung ihr Boudoir leer vorfindet. Um die Zeit bis zu ihrer Rückkehr zu überbrücken, wählt er eine paradoxe Beschäftigung, die seine Gedanken einerseits von Pauline ablenkt, andererseits sie immer wieder zu ihr hinführt („une occupation qui, tout en éloignant ma pensée de Pauline, la ramène en même temps vers elle" S. 10):

> Unternehmen wir doch eine Reise durch dieses entzückende Gemach, auf der ich nicht umhin kann, bei jedem Schritt auf sie zu stoßen, ihr in jedem Gegenstand zu begegnen, der sich meinem Blick darbietet.
>
> Voyageons autour de ce réduit délicieux, où je suis sûr de la retrouver à chaque pas, de la rencontrer dans chacun des objets qui s'offriront à ma vue. (S. 10 f.)

Nachdem er in den Kapiteln 2 und 3 Reisevorbereitungen getroffen hat, durchwandert er in den folgenden Kapiteln in Blicken und Gedanken das Zimmer und lässt sich von den ihm dabei begegnenden und auch auf dem Frontispiz abgebildeten Gegenständen zu Reflexionen über seine Geliebte anregen: etwa von den Möbeln (Wandspiegel, Ottomane, Sessel, Teetisch, Toilettentisch), von den Kleidungsstücken (Schuh auf dem Teetisch, Nachthaube am Sessel, Schultertuch auf dem Toilettentisch), von den Toilettengegenständen (Perücke links neben dem Fenster, Ridicule am Sessel, Fächer auf der Ottomane) oder auch von Objekten, die von den schöngeistigen Neigungen der Geliebten zeugen, der Harfe links im Vordergrund und den Büchern im Schrank oberhalb davon.

Letztere Sammlung besteht vor allem aus kanonischen und viel gelesenen Werken der französischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts, erweitert durch europäische Bestseller der Empfindsamkeit wie Richardsons *Clarissa* oder Goethes *Werther*; nicht vertreten ist, wie der Erzähler betont, die damals modische Schauerliteratur mit ihren Verliesen und Gespenstern. („Pauline n'aime pas les romans à souterrains et à fantômes." S. 201) Wenn der Erzähler in diesem Zusammenhang erwähnt, er selbst habe auch zu diesem von Pauline nicht geschätzten Romantyp beigetragen („j'aie fait mon roman à fantômes tout comme un autre", S. 202), so spielt Bellin damit auf sein eigenes Schaffen an: Während seines durch die Revolution bedingten Exils in Deutschland veröffentlichte er zwei derartige Romane, *Célestine ou Les époux sans l'être* (1798) sowie *La nuit anglaise* (1799); letzterer eine Parodie des Genres, die sich bereits auf der Titelseite als eine Art Roman bezeichnet, „von der es viel zu viel gibt" („roman comme il y en a trop").

Wie aus dieser knappen Skizze der Disposition des Romans hervorgeht, ist das auf dem Frontispiz abgebildete Zimmer also nicht menschenleer: Der sich darin aufhaltende Reisende ist nur nicht abgebildet, weil das Zimmer aus seiner Perspektive gezeigt wird. In gewisser Hinsicht bevölkert wird das Zimmer auch von einigen imaginären Mitreisenden, die sich dem Erzähler aufgedrängt haben und die er schließlich als Begleitung akzeptiert; es sind dies, namentlich nicht näher spezifiziert, ein Monsieur, eine Mademoiselle, eine Madame la douarière (Witwe) und ein Monsieur le professeur. Diese Mitreisenden bewirken, dass die Reflexionen des Erzählers nicht den Charakter eines Selbstgesprächs oder eines Gesprächs mit dem Leser haben; vielmehr wendet er sich nach Art eines Reiseführers immer wieder an seine Mitreisenden, warnt z. B. Madame davor, Richardsons *Clarissa* aus dem Bücherschrank zu nehmen: Man lerne dort, wie man der Verführung widerstehe, und daran sei Madame ja wohl weniger interessiert. („On y apprend à résister à la séduction; cela fait-il votre affaire?" S. 204) Das letzte Kapitel beschreibt die wachsende Ungeduld des Erzählers, als die Pendeluhr zehn Uhr schlägt; doch kündigen glücklicherweise wenig später Geräusche im Vorzimmer die Rückkehr der Geliebten an. Mit den Worten „Meine Reise geht zu Ende" („mon voyage finit", S. 245) verabschiedet sich der Erzähler schließlich von Mitreisenden und Lesern und überlässt es deren Phantasie, wie sich das Wiedersehen mit der geliebten Pauline gestaltet.

---

402 In Katalogdatenbanken findet sich statt ‚Léon' gelegentlich ‚Louis'. ‚Léon' entspricht neuerer Literatur wie Lévy oder Cécile Pénichon: *Léon François Marie Bellin de La Liborlière (1774-1847) : recteur de l'académie de Poitiers*, Poitiers, 2000. Die Arbeit von Pénichon wurde nicht eingesehen.

403 Von den bei Thieme-Becker 32, 1938, S. 443 f. genannten Angehörigen der Kupferstecherfamilie Tardieu passen die Initialen der Vornamen nur zu einem Pierre-François, der bereits 1771 verstarb.

404 Ein um 1800 tätiger Künstler dieses Namens ist bei Thieme-Becker und im *Allgemeinen Künstlerlexikon* nicht nachgewiesen.

405 Zu grundlegenden Informationen über den Autor siehe „Préface" in Bellin 2006, S. 525.



Kat.-Nr. 58

Das Konzept dieses Romans, dieser „schelmischen Kuriosität“ („une curiosité un peu coquine“)[406] eines Mannes, der nach seiner Rückkehr aus dem Exil immerhin zum Rektor der Universität von Poitiers aufstieg, war im Jahr seiner Publikation nicht mehr ganz neu. Bereits 1795 hatte nämlich Xavier de Maistre eine in diesem Fall sein eigenes Zimmer erkundende Reise unternommen (*Voyage autour de ma chambre*), die freilich über Bellins vergleichsweise engen Horizont gefällig-unproblematischer Empfindsamkeit weit hinausgeht und in der die Einrichtungsgegenstände auch Anlass geben zu Gedanken über Kunst, Literatur, Geschichte und Gesellschaft.

Letztlich handelt es sich bei dem von Maistre initiierten Typ der Reiseliteratur[407] um den räumlich extrem reduzierten Abkömmling eines Modells, das bereits Laurence Sterne in *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768) praktiziert hatte: Reiseliteratur, die nicht in systematischer Weise landeskundliche Informationen vermitteln will oder ihr Hauptaugenmerk auf spektakuläre Abenteuer und berühmte Sehenswürdigkeiten richtet, sondern die vielmehr Empfindungen des Reisenden, Beobachtungen zur menschlichen Natur, Reflexionen und essayistische Abschweifungen zu den verschiedensten Themen, auch scheinbaren Nebensächlichkeiten, in den Vordergrund stellt. Bellin ist nur einer von vielen, der dem von Sterne und Maistre vorgezeichneten Weg folgte: Bis ins späte 19. Jahrhundert hinein „entstehen eine Vielzahl von Miniaturreisen, bei denen die Schwelle eines Zimmers oder Hauses … nicht überschritten werden: Man bereist die Hosentaschen, das Zelt oder die Schublade, das Zimmer des Tags wie des Nachts, die eigene Bibliothek.“[408]

406 Lévy, S. 13.

407 Siehe zu diesem Romantyp Vissière und Stiegler.

408 Stiegler, S. 54. Eine knappe Würdigung von Bellins *Voyage* gibt Stiegler auf S. 100 f.

Literatur

Adams, David: *Book Illustration, Taxes and Propaganda : The Fermiers-Généraux Edition of La Fontaine's ‚Contes et nouvelles en vers' of 1762*, Oxford 2006 (*Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 2006, 11).

Alix, Julie: „Grasset de Saint-Sauveur (1757-1810) ou la littérature des marges à la fin de l'Ancien Régime et sous la Révolution", in: *Portrait des arts, des lettres et de l'éloquence au Québec (1760-1840)*, [Québec] 2002, S. 109-116.

Allgemeines Künstlerlexikon : Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, München [u. a.] (später: Berlin [u. a.]) 1992 ff.

Allgemeines Künstlerlexikon - Internationale Künstlerdatenbank - Online, Berlin [u. a.] 2005 ff.

Andrès, Bernard: „Jacques Grasset de Saint-Sauveur (1757-1810), aventurier du livre et de l'estampe", in: *Les cahiers des dix* 56 (2002), S. 193-215; 57 (2003), S. 323-352.

Andrès, Bernard: „De Montréal aux Échelles du Levant", in: *Cahiers de la Méditerranée* 75 (2007), S. 133-143.

Andries, Lise: La Bibliothèque Bleue : Les réécritures de *Robert le diable*", in: *Littérature* 30 (1978), S. 51-66.

Andries, Lise: „La Bibliothèque bleue au dix-huitième siècle : Une tradition éditoriale", in: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 270 (1989), S. 1-211.

Andries, Lise: „La Bibliothèque bleue et la redécouverte des romans de chevalerie au dix-huitième siècle", in: *Medievalism and Manière Gothique in Enlightenment France*, hrsg. von Peter Damian-Grint, Oxford 2006, S. 52-67.

Apgar, Garry: „L'image caricaturale de Fréron : Voltaire s'en est chargé", in: *Élie Fréron polémiste et critique d'art*, hrsg. von Jean Balcou, Rennes 2001, S. 125-146.

Arcati, Gianluigi [u. a.]: „Le edizioni illustrate delle opere di Torquato Tasso", in: *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro, e arti figurative*, hrsg. von Andrea Buzzoni, Bologna 1985, S. 91-139.

Arquié-Bruley, Françoise: „Watelet, Marguerite Le Comte et le Moulin joli d'après les archives nationales", in: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* 1998 (1999), S. 131-157.

Astbury, Katherine: „Passion, sensibilité and Baculard d'Arnaud's *Epreuves du sentiment*", in: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 2001,12 (=*Voltaire*, hrsg. von Anthony Strugnell), S. 423-428.

Athenaios: *Das Gelehrtenmahl*, übers. und hrsg. von Claus Friedrich und Thomas Nothers, Stuttgart 1998 ff. (*Bibliothek der griechischen Literatur* 47, 48, 51, 53, 54).

Audra, Émile: *Les traductions françaises de Pope (1717-1825) : Étude de bibliographie*, Paris 1931.

Barber, Giles: *Daphnis and Chloe : The Markets and Metamorphoses of an Unknown Bestseller*, London 1989.

Barbier, Antoine-Alexandre: *Dictionnaire des ouvrages anonymes*, 3. éd., rev. et augm., Paris 1882.

Barbier, Frédéric: „Buchhandelsbeziehungen zwischen Wien und Paris zur Zeit der Aufklärung", in: *Kommunikation und Information im 18. Jahrhundert : Das Beispiel der Habsburgermonarchie*, hrsg. von Johannes Frimmel, Wiesbaden 2009 (*Buchforschung* 5), S. 31-44.

Barker, Emma: *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge 2005.

Barroero, Liliana; Susinno, Stefano: „Arcadian Rome, Universal Capital of the Arts", in: *Art in Rome in the Eighteenth Century*, hrsg. von Edgar Peters Bowron [u. a.], Philadelphia 2000, S. 47-77 (Ausstellungskatalog).

Bartelings, Nelke: „Bernard Picart, a French Engraver in the Dutch Republic", in: *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, hrsg. von Gaetane Maes, Turnhout 2010, S. 33-54.

Baudron, Annette: *L'œuvre d'Arnaud Berquin : littérature de jeunesse et esprit des Lumières*, Dissertation, Université François Rabelais de Tours, 2009.
http://www.applis.univ-tours.fr/theses/2009/annette.baudron_2578.pdf

Beck, Rudolf: *Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek III.9 : Schöne Literatur der englischen Sprache : Eine Bibliographie*, Augsburg 1989 (*Augsburger I-&-I-Schriften* 49).

Bellin de la Liborlière, Leon-François-Marie: *La nuit anglaise*, hrsg. von Maurice Lévy, Toulouse 2006.

Benedetti, Laura: „Alessandro Tassoni“, in: *Seventeenth-Century Italian Poets and Dramatists*, hrsg. von Albert N. Mancini [u. a.], Detroit 2008, S. 255-263.

Bengesco, Georges: *Voltaire : Bibliographie de ses œuvres*, Paris 1882 ff. [Nachdruck Nendeln 1977 ff.]

Berchtold, Jacques: „Ferment d'ailleurs : Salomon Gessner en France“, in: *Ferments d'ailleurs : Transferts culturels entre Lumières et romantismes*, hrsg. von Denis Bonnecase [u. a.], Grenoble 2010, S. 113-132.

Bertrand, Pascal-François: „Les sujets de la tenture des ‚Métamorphoses en animaux' d'Oudry“, in: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* 1990 (1991), S. 97-107.

Bessire, François: „Beaumarchais éditeur de Voltaire“, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 2000, Nr. 4, S. 1125-1138.

Bessire François: „Voltaire éditeur de Corneille“, in: *Dix-septième siècle* 225 (2004), S. 595-603.

Bibliothèque des génies et des fées 8; II. La veine orientale; 1. Les orietalistes, hrsg. von Raymonde Robert [u. a.], Paris 2006.

Bisquerra, Claude: „Les éditions illustrées des *Aventures de Télémaque* (1699 - XIX^{e} siècle)“, in: *Documents pour l'histoire du Français langue etrangère ou seconde* 30 (2003), S. 207-219.

Bléchet, Françoise: „L'abbé Jean-Paul Bignon (1662-1743)“, in: *Les grands intermédiaires culturels de la république des lettres : Études des réseaux de correspondances du XVI^{e} au XVIII^{e} siècles*, hrsg. von Christiane Berkvens-Stevelinck [u. a.], Paris 2005, S. 339-360.

Bodemann, Ulrike: *Katalog illustrierter Fabelausgaben 1461-1990*, Frankfurt am Main [u. a.] 1998 (*Das illustrierte Fabelbuch* 2).

Boileau Despréaux, Nicolas: *Das Pult*, übers. von Friedrich Heinrich von Schönberg, Dresden 1753.

Boileau Despréaux, Nicolas: *Œuvres complètes*, hrsg. von Françoise Escal, Paris 1966 (*Bibliothèque de la Pléiade*).

Bosquet, Marie-Françoise: „Les représentations de la féminité dans les illustrations rétiviennes“, in: *Études rétiviennes* 31 (1999), S. 201-213.

Boulliot, Jean-Baptiste-Joseph: *Biographie ardennaise ou Histoire des Ardennais qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs vertus et leurs erreurs*, Paris 1830.

Brenner, Clarence D.: „A Neglected Preromantic : Billardon de Sauvigny“, in: *Romantic Review* 29 (1938), S. 48-58.

Brill, Andrea: *Zwischen Tradition und Reform : Kraft Ernst Fürst zu Oettingen-Wallerstein - ein Leben im 18. Jahrhundert*, München 2012 (*Deutsche Geschichte* 2).

Brillaud, Jérôme: „La coupe d'Atrée : Crébillon et la réinvention du théâtre tragique au 18^{e} siècle“, in: *Dalhousie French Studies* 78 (2007), S. 35-42.

Buthmann, Sigrid: *Das Theater von Louis Sébastien Mercier*, Bonn 1992.

Carlier, Adrien: *Charles Eisen de Valenciennes : Dessinateur - peintre - graveur 1720-1778*, Valenciennes 1966 (*Cercle archéologique et historique de Valenciennes : Mémoires* 6).

Carocci, Renata: „Nicolas-Louis Bourgeois, uno sconosciuto cantore di Cristoforo Colombo“, in: *La Berio : Rivista semestrale di storia locale e di informazioni bibliografiche* 27 (1987), S. 3-34.

Carocci, Renata: „Les égéries poétiques dans l'épopée colombienne du XVIII^{e} siècle“, in: *Cahiers Roucher* 17 (1998), S. 53-61.

Catalog ueber die Dupletten der Fürstlich-Öttingen-Wallersteinischen Bibliothek, welche entweder zusammen, oder in grössern Partien zum Verkauf oder Tausch bestimmt sind, Noerdlingen 1839.

Cazotte, Jacques: *Le diable amoureux (1776)*, hrsg. von Annalisa Bottacin, Milano 1983.

Cazotte, Jacques: *Le diable amoureux*, hrsg. von Yves Giraud, Paris 2003.

Cervantes Saavedra, Miguel de: *Leben und Taten des scharfsinnigen Ritters Don Quixote*, hrsg. von Will Vesper, München 1912.

Cervantes Saavedra, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, hrsg. und übers. von Anton M. Rothbauer, Frankfurt am Main [1997] (*Gesamtausgabe in vier Bänden* 2).

Clayton, Lawrence A.: *Bartolomé de Las Casas : A Biography*, Cambridge 2012.

Cochin, Charles-Nicolas: *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz*, hrsg. von Charles Henry, Paris 1880.

Cohen, Henri: *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIII^e siècle*, 6. Aufl., hrsg. von Seymour de Ricci, Paris 1912 [Nachdruck Brueil-en-Vexin 1973].

Cohen, Sarah R.: „Animal Performance in Oudry's Illustrations to the Fables of La Fontaine", in: *Studies in Eighteenth-Century Culture* 39 (2010), S. 35-76.

Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., hrsg. von Maurice Tourneux, Paris 1877 ff. [Nachdruck Nendeln 1968].

Courbin-Demolins, J.-C.: „Les femmes féiques de Binet", in: *L'œil* 81 (1961), S. 22-31.

Coward, David: „Les gravures des *Contemporaines*", in: *Études rétiviennes* 31 (1999) S. 65-80.

Cronk, Nicholas: „Picturing the Text : Authorial Direction of Illustration in Eighteenth-Century French Fiction", in: *Eighteenth-Century Fiction* 14,3/4 (2002), S. 393-411.

Davis, Peggy: „La quête de primitivisme ou le doute envers la civilisation : L'illustration visuelle dans *Les Incas* de Marmontel (1777) et *Atala* de Chateaubriand (1801)", in: *Études littéraires* 37,3 (2006), S.117-144.

Davis, Peggy: „*Les Incas* de Marmontel comme exemple des pratiques matérielles, sociales et interdisciplinaires de l'illustration", in: *Eighteenth-Century Fiction* 23, 4 (2011), S. 605-636.

Dawson, Robert L.: *Baculard d'Arnaud : Life and Prose Fiction*, Banbury 1976 (*Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 141, 142).

Delafarge, Daniel: *La vie et l'œuvre de Palissot (1730-1814)*, Paris 1912 [Nachdruck Genève 1971].

Delaplanche, Jérôme: *Noël-Nicolas Coypel (1690-1734)*, Paris 2004.

Dictionnaire biographique des protestants français de 1787 à nos jours, hrsg. von Patrick Cabanel, Paris 2015 ff.

Dictionnaire de biographie française, Paris 1933 ff.

Dictionnaire des journalistes : Édition électronique revue, corrigée et augmentée du Dictionnaire des journalistes (1600-1789), http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/

Dictionnaire général de Voltaire, hrsg. von Raymond Trousson, Paris 2003.

Diderot, Denis: *Salons*, hrsg. von Jean Seznec, Oxford 1967 ff.

Diderot, Denis: *Œuvres complètes*, hrsg. von Herbert Dieckmann [u. a.], Paris 1975 ff.

Donatus, Aelius: *Commentum Terenti*, hrsg. von Paul Weßner, Stutgardiae 1966 (*Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*) [Nachdruck der Ausgabe 1902-1908].

Edwards, Michael: „A Meaning for Mock-Heroic", in: *Yearbook of English Studies* 15 (1985), S. 48-63.

The Encyclopaedia of Islam, 3. Aufl., hrsg. von Marc Gaborieau [u. a.], Leiden 2007 ff.

Enzyklopädie der Neuzeit, hrsg. von Friedrich Jaeger, Darmstadt 2005 ff.

Étienne de Bourbon: *Tractatus de diversis materiis predicabilibus*, hrsg. von Jacques Berlioz, Turnhout 2006, Bd. 3, S. 438-442 (*Corpus Christianorum : Continuatio Mediaevalis* 124,B).

France, Peter: „The French Pope", in: *Alexander Pope : Essays for the Tercentenary*, hrsg. von Colin Nicholson, Aberdeen 1988.

La France zwischen Aufklärung und Galanterie : Meisterwerke der Druckgraphik aus der Zeit Watteaus, hrsg. von Hélène Iehl und Felix Reuße, Petersberg [2018] (Ausstellungskatalog Freiburg).

Furstenberg, Jean: *La gravure originale dans l'illustration du livre français au dixhuitième siècle / Die Original-Graphik in der französischen Buch-Illustration des achtzehnten Jahrhunderts*, Hamburg 1975.

Garnier-Pelle, Nicole: *Antoine Coypel (1661-1722)*, Paris 1989.

Gaspard, Claire: „Robert le diable dans la littérature populaire (XVII^e-XIX^e s.)", in: *La légende de Robert le diable du Moyen Âge au XXe siècle : Actes du colloque de l'université de Caen des 17 et 18 septembre 2009*, hrsg. von Laurence Mathey-Maille [u. a.], Paris 2011 (*Medievalia* 75), S. 177-194.

Gaucheron, Rocher: *Die Oudry-Ausgabe der Fabeln des La Fontaine*, Berlin 1929.

Genlis, Stéphanie-Félicité de: *Mémoires inédits* […] *sur le dix-hiutième siècle et la revolution française*, Bd. 1, Paris 1825.

Girardin, Fernand de: „L'édition des fables de La Fontaine dite d'Oudry", in: *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire* 1913, S. 217-236, 277-292, 330-347, 386-398.

Gottsched, Johann Christoph: *Ausgewählte Werke*, hrsg. von P. M. Mitchell; Bd. 12: *Gottsched-Bibliographie*, Berlin [u. a.] 1987.

Grand-Carteret, John: *Les almanachs français : Bibliographie - iconographie des almanachs - années - annuaires - calendriers* […] *et autres publications annuelles éditées à Paris 1600-1895*, Paris 1896 [Nachdruck Genève 1968].

Griffiths, Antony: *Prints for Books : Book Illustration in France 1760-1800*, London 2004 (*The Panizzi Lectures* 2003).

Griffiths, Antony: „An Agreement for Dorat's ‚Fables' 1773", in: *The Book Collector* 57 (2008), S. 263-277.

Griffiths, Antony: *The Print before Photography : An Introduction to European Printmaking 1550-1820*, London 2016.

Grünsteudel, Günther: *Die Oettingen-Wallersteiner Hofkapelle : Ein Beitrag zur Geschichte der Hofmusik in Süddeutschland*, Augsburg 2017.

Guichard, Charlotte: *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Champ Vallon 2008.

Guichard, Charlotte: „Amateurs and the Culture of Etching", in: *Artists and Amateurs : Etching in Eighteenth-Century France*, hrsg. von Perrin Stein [u. a.], New Haven [u. a.] 2013, S. 136-155.

Guillot, Isabelle: „*Les contemporaines* de Restif de La Bretonne : De la fragmentation narrative à la série", in: *Études rétiviennes* 29 (1998), S. 45-57.

Guillot, Isabelle: „Les gravures dans *Les contemporaines par gradation*", in: *Études rétiviennes* 31 (1999), S. 81-92.

Hallowell, Robert E.: „Claude-Joseph Dorat, Opponent of the ‚Drame Bourgeois' and Critic of the English Theatre", in: *The French Review* 25,5 (1952), S. 355-363.

Hans Holbein d. J. : Die Jahre in Basel 1515-1532, hrsg. von Christian Müller, München [u. a.] 2006 (Ausstellungskatalog Basel 2006).

Haquette, Jean-Louis: „Les miroirs du diable : Réflexions sur la réception iconographique du *Diable amoureux*", in: *Les visages de Jacques Cazotte*, hrsg. von Françoise Gevrey [u. a.], Reims 2010, S. 119-151.

Hédou, Jules: *Noël Le Mire, 1724-1801 et son œuvre gravé : Suivi du catalogue de l'œuvre gravé de Louis Le Mire, 1731-1751*, Paris 1875 [Nachdruck Amsterdam 1968].

Henry-Gobet, Aude: „De la province de Normandie à la Ville Éternelle : Les élèves de l'École de dessin de Rouen à Rome au XVIII^e siècle", in: *Studiolo* 6 (2008), S. 145-165.

Hensher, Jonathan: „Economies of Scale : Patterns of Gigantism and Miniaturisation in Late Eighteenth-Century Illustrated Editions of *Orlando Furioso*", in: *Book Illustration in the Long Eighteenth Century : Reconfiguring the Visual Periphery of the Text*, hrsg. von Christina Ionescu, Newcastle upon Tyne 2011, S. 77-114.

Histoire de l'édition française : Le livre triomphant 1660-1830, hrsg. von Roger Cartier [u. a.], [Paris] 1990.

Historisches Lexikon der Schweiz, http://www.hls-dhs-dss.ch.

Holloway, Owen E.: *French Rococo Book Illustration*, London 1969.

Hubert Robert, hrsg. von Margaret Morgan Grasselli [u. a.], London 2016 (Ausstellungskatalog Paris, Washington 2016).

Imperatori, Ugo E.: *Dizionario di italiani all'estero dal sec. XIII sino ad oggi*, [s.l.] 1956.

Irmscher, Günter: *Ornament in Europa 1450-2000 : Eine Einführung*, Köln 2005.

Irmscher, Günter: „Style rocaille", in: *Barockberichte* 51/52 (2009), S. 339-414.

Itti, Eliane: *Madame Dacier, femme et savante du Grand Siècle (1645-1720)*, Paris [u. a.] 2012.

Jung, Sandro: *Kleine artige Kupfer : Buchillustration im 18. Jahrhundert*, Wiesbaden 2018 (*Wolfenbütteler Hefte* 36) (Ausstellungskatalog Wolfenbüttel).

Kavanagh, Thomas M.: *Esthetics of the Moment : Literature and Art in the French Enlightenment*, Philadelphia 1996.

Keefe, Beatrice Radden: „Illustrating the manuscripts of Terence", in: *Terence between Late Antiquity and the Age of Printing*, hrsg. von Andrew Turner [u. a.], Leiden 2015, S. 36-66.

Klees, Heike: *Das Spiel in der Comédie-Italienne (1662-1729) : Strukturen und Funktionen im Wandel*, Würzburg 2011 (*Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft* 52).

Knorr, Ortwin: „Theatralisches Spektakel und Metatheater in der *Andria* und *Hecyra* des Terenz", in: *Gymnasium : Zeitschrift für Kultur der Antike und humanistische Bildung* 115,5 (2008), S. 435-452.

Kraemer, Ruth S.: „Drawings by Gravelot for Alessandro Tassoni's Mock-Heroic Poem *La secchia rapita*", in: *Master Drawings* 28,3 (1990), S. 338-343.

Kraemer, Ruth S.: „Drawings by Charles-Nicolas Cochin for Monsieur's *Gerusalemme Liberata*", in: *Master Drawings* 31,2 (1993), S. 146-162.

Krief, Huguette: „État de nature, état utopique : L'univers sexué des images de *La découverte australe*", in: *Études rétiviennes* 32 (2000), S. 129-143.

Krueger, Ingeborg: *Illustrierte Ausgaben von Homers Ilias und Odyssee vom 16. bis ins 20. Jahrhundert*, Dissertation, Universität Tübingen, 1970.

Kullmann, Dorothea: „Religiöse Diskurse in Marmontels *Incas*", in: *Dialog und Dialogizität im Zeichen der Aufklärung*, hrsg. von Gabriele Vickermann-Ribemont, Tübingen 2003, S. 217-230.

Labrosse, Claude: „La fiction, le récit et le livre : L'illustration du *Télémaque* de Fénelon", in: *Eighteenth-Century Fiction* 11,1 (1998), S. 1-32.

La Fontaine, Jean de: *Fables choisies mises en vers*, hrsg. von Georges Couton, Paris 1962 (*Classiques Garnier*).

Laing, Alastair: „French Ornamental Engravings and the Diffusion of the Rococo", in: *Le stampe e la diffusione delle immagini e degli stili*, Bologna 1983 (*Atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte* 89), S. 109-127.

L'Aminot, Tanguy: „Un pèlerinage initiatique: *Le voyage à l'Isle des Peupliers* de Thiébaut de Berneaud", in: *L'indispensable visite : La naissance du pèlerinage littéraire et artistique*, hrsg. von Olivier Guichard, Lyon 2009, S. 51-66.

Landwehr, John: *Romeyn de Hooghe (1645-1708) as Book Illustrator : A Bibliography*, Amsterdam 1970.

Lang, Karl Heinrich von: *Memoiren des Karl Heinrich Ritters von Lang : Skizzen aus meinem Leben und Wirken, meinen Reisen und meiner Zeit*, 2 Bände, Braunschweig 1842.

Le Borgne, Françoise: „Les gravures hybrides de *La découverte australe*", in: *Études rétiviennes* 31 (1999), S. 11-27.

Le Brun, Jacques: „*Les aventures de Télémaque* : Destins d'un bestseller", in: *Fénelon, Les aventures de Télémaque*, hrsg. von Jean-Philippe Grosperrin, Paris 2009 (*Littératures classiques* 70), S. 133-146.

Lefeuvre, Olivier: *Philippe-Jacques de Loutherbourg 1740-1812*, Paris 2012.

Lefrançois, Thierry: *Charles Coypel, peintre du roi (1694-1752)*, Paris 1994.

Logé, Tanguy: „Le *Joseph* de Bitaubé", in: *Les lettres Romanes* 31 (1977), S. 313-342.

Lohmann, F. W.: „Der letzte Propst des alten Kölner Domkapitels, ein Protektor Wallrafs", in: *Der Dom zu Köln : Festschrift zur Feier der 50. Wiederkehr des Tages seiner Vollendung am 15. Oktober 1880*, hrsg. von Erich Kuphal, Köln 1930 (*Veröffentlichungen des Kölnischen Geschichtsvereins* 5), S. 295-311.

Loos, Erich: *Alessandro Tassonis ‚La secchia rapita' und das Problem des heroisch-komischen Epos*, Scherpe 1967.

Lo Tufo, Ilaria: „Nature et histoire naturelle dans les images des ‚hommes bêtes' de *La découverte australe*", in: *Études rétiviennes* 31 (1999), S. 29-48.

Lo Tufo, Ilaria: „*La découverte australe* et la littérature de voyage", in: *Études rétiviennes* 32 (2000), S. 113-127.

Lo Tufo, Ilaria: „Images of the Natural (and Social) Universe in Rétif de la Bretonne's *La découverte australe*", in: *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences* 34 (2003), S. 1-50.

Lüthy, Herbert: *La banque protestante en France de la révocation de l'Édit de Nantes à la Révolution*, Paris 1970 (*Affaires et gens d'affaires* 19).

Mahérault, Marie-Joseph-François: *L'œuvre gravé de Jean-Michel Moreau le Jeune (1741-1814): Catalogue raisonné et descriptif*, Paris 1880 [Nachdruck Amsterdam 1979].

Mainardi, Patricia: *Another World : Nineteenth-Century Illustrated Print Culture*, New Haven [u. a.] [2017].

Marchant, René: „François Marchant“, in: *Archives historiques et littéraires du Nord de la France et du Midi de la Belgique* 1 (1829), S. 215-222.

Margarete von Navarra: *L'heptaméron des nouvelles*, hrsg. von Paul Lacroix, Paris 1874.

Margarete von Navarra: *The Heptameron of the Tales of Margaret, Queen of Navarre* […] *with an Essay upon the Heptameron by George Saintsbury*, M. A., London 1894.

Martin, Angus: „Baculard d'Arnaud et la vogue des séries de nouvelles en France au XVIIIe siècle“, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 73 (1973), S. 982-992.

Martin, Angus: „ ‚Les amours du bon vieux temps' : Medieval Themes in French Prose Fiction, 1700-1750“, in: *Medievalism and Manière Gothique in Enlightenment France*, hrsg. von Peter Damian-Grint, Oxford 2006, S. 15-36.

Martin, Christophe: „Le devenir d'une œuvre ‚frivole' : Remarques sur l'histoire éditoriale et la réception du *Temple de Gnide* de Montesquieu“, in: *Œuvres majeures, œuvres mineures?*, hrsg. von Catherine Volpilhac-Auger, Lyon 2004, S. 73-94.

McTigue, Bernard: „Charles-Nicolas Cochin the Younger and Didot's *Jerusalem Delivered*“, in: *American Book Collector* 2,2 (1981), S. 44-49.

Mellot, Jean-Dominique; Queval, Élisabeth: *Répertoire d'imprimeurs, libraires (vers 1500 - vers 1810)*, 4. Aufl., [Paris] 2004.

Ménissier, Patricia: „Les éditions illustrées de *La Henriade*“, in: *Poésie et illustration*, hrsg. von Lise Sabourin, Nancy 2008, S. 165-176.

Mercier, Louis-Sébastian: *Théâtre complet (1769-1809)*, hrsg. von Jean-Claude Bonnet, Paris 2014 (*L'âge des Lumières* 75).

Michel, Christian: *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIIIe siècle : avec un catalogue raisonné des livres illustrés par Cochin; 1735-1790*, Genève 1987.

Michel, Christian: *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome 1993 (*Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome* 280).

Monglond, André: *La France révolutionnaire et impériale : Annales de bibliographie méthodique et description des livres illustrés*, 2. Aufl., Bd. 1: *Années 1789-1790*, Paris 1930 [Nachdruck Genève 1976].

Montfaucon de Villars, Nicolas-Pierre-Henri de: *Le comte de Gabalis, ou Entretiens sur les sciences secrètes : avec l'adaptation du ‚Liber de Nymphis' de Paracelse par Blaise de Vigenère (1583)*, hrsg. von Didier Kahn, Paris 2010.

Moser-Verrey, Monique: „Ussieux, préfacier et nouvelliste“, in: *Préfaces romanesques : Actes du XVIIe colloque international de la SATOR, Leuven-Anvers, 22-24 mai*, Louvain [u. a.] 2005, S. 309-323.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2. Aufl., hrsg. von Stanley Sadie, London [u. a.] 2001.

Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'a 1850-60, hrsg. von Jean-Chrétien-Ferdinand Hoefer, Paris 1852 ff.

Opperman, Hal: *J.-B. Oudry 1686-1755*, Paris 1982 (Ausstellungskatalog).

Orléans, Elisabeth Charlotte von: *Anekdoten vom Französischen Hofe vorzüglich aus den Zeiten Ludewigs des XIV. und des Duc Regent : Aus Briefen der Madame d'Orleans*, hrsg. von August Ferdinand von Veltheim, Strasburg [i. e. Braunschweig] 1789.

Orléans, Elisabeth Charlotte von: *Aus den Briefen der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans an die Kurfürstin Sophie von Hannover : Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Eduard Bodemann, Hannover 1891.

Orwen, Gifford P.: *Jean-François Regnard*, Boston 1982 (*Twayne's World Authors Series* 585).

Pacini, Giulia: *Grafts at Work in Late Eighteenth-Century French Discourse*, in: *Eighteenth-Century Life* 34 (2010), S. 1-22.

Paradrames : Parodies du drame 1775-1777, hrsg. von Martine de Rougemont, Saint-Étienne 1998.

Parfaict, François und Claude: *Histoire du théâtre françois depuis son origine jusqu'a present*, Paris 1745 ff.

Petitfils, Jean-Christian: *Le régent*, [Paris] 1986.

Peyronnet, Pierre: „Barthélémi Imbert ou le funeste succès“, in: *Revue de la Société d'histoire du théâtre* 46 (1994), S. 349-372.

Picot, Émile: *Bibliographie cornélienne*, Paris 1876.

Pinault Sørensen, Madeleine: „Élie-Catherine Fréron et le dessin“, in: *Élie Fréron polémiste et critique d'art*, Rennes 2001, S. 227-261.

Pocock, Gordon: *Boileau and the Nature of Neo-Classicism*, Cambridge 1980 (*Major European Authors*).

Pope, Alexander: *The Dunciad in Four Books*, hrsg. von Valerie Rumbold, Harlow 1999 (*Longman Annotated Texts*).

Portalis, Roger: *Les dessinateurs d'illustrations au XVIII^e siècle : 74 études biographiques d'illustrateurs de livres français*, Paris 1877 [Nachdruck Amsterdam 1970].

Portalis, Roger; Béraldi, Henri: *Les graveurs du dix-huitième siècle*, Paris 1880 ff.

Puliatti, Pietro: *Bibliografia di Alessandro Tassoni*, Firenze 1969.

Ratz, Angelika: *Moreau le Jeune als Illustrator*, Dissertation, Universität München, 1974.

Ray, Gordon N.: *The Art of the French Illustrated Book*, New York 1986.

Recueil général des anciennes lois françaises depuis l'an 420 jusqu'à la révolution de 1789, hrsg. von François-André Isambert [u. a.], Paris 1822 ff.

Rétif de La Bretonne, Nicolas-Edme: *Monsieur Nicolas*, hrsg. von Pierre Testud, Paris 1989 (*Bibliothèque de la Pléiade* 360).

Ridehalgh, Anna: „Preromantic Attitudes and the Birth of a Legend : French Pilgrimages to Ermenonville 1778-1789“, in: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 215 (1982), S. 231-252.

Ridehalgh, Anna: „Rousseau as God? The Ermenonville Pilgrimages in the Revolution“, in: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 278 (1990), S. 287-308.

Rigal, Juliette: „L'iconographie de la *Henriade* au XVIII^e siècle ou la naissance du style troubadour“, in: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 32 (1965), S. 23-71.

Rigal, Juliette: *La Henriade : Catalogue des éditions illustrées de la Henriade au XVIII^e siècle = Bulletin de la Société des amis du château de Pau, Nouvelle série* 105-107 (1986/87).

Rochambeau, René de: *Bibliographie des œuvres de La Fontaine*, Paris 1911 [Nachdruck New York 1970].

Rosenberg, Aubrey: „An Eighteenth-Century French Translation of *Moriae Encomium* : Gueudeville's *L'éloge de la folie*“, in: *Erasmus in English* 10 (1980), S. 12-35.

Rougemont, Martine de: „L' ‚avocat-arlequin', un allié incongru de Restif : Le censeur et parodiste Coqueley de Chaussepierre“, in: *Études rétiviennes* 34 (2002), S. 161-171.

Rousseau, Jean-Jacques: *Œuvres complètes de J. J. Rousseau mises dans un nouvel ordre, avec des notes historiques et des éclaircissements*, hrsg. von Victor-Donatien Musset-Pathay, Paris 1823 ff.

Rubellin, Françoise: „Une adaptation burlesque de *L'Iliade* : *L'Homère travesti* de Marivaux“, in: *Homère en France après la Querelle (1715-1900) : Actes du colloque de Grenoble (23-25 octobre 1995)*, hrsg. von Françoise Létoublon, Université Stendhal-Grenoble 3, Paris 1999, S. 213-229.

Sander, Max: *Die illustrierten französischen Bücher des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1926.

Senarclens, Vanessa de: „Éditer le théâtre antique grec au siècle des Lumières : Le *Théatre des Grecs* de Brumoy (1730) et ses nombreuses rééditions au dix-huitième siècle“, in: *Die Antike der Moderne : Vom Umgang mit der Antike im Europa des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Veit Elm, [Hannover] 2009 (*Aufklärung und Moderne* 18).

Sinn, Friederike: *Reliefgeschmückte Gattungen römischer Lebenskultur, griechische Originalskulptur, Monumente orientalischer Kultur*, Wiesbaden 2006 (*Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense : Katalog der Skulpturen* 3).

Spaggiari, William: „Giuseppe Pezzana e l'edizione Herissant delle opere di Metastasio“, in: *Italianistica : Rivista di letteratura italiana* 13,1-2 (1984), S. 175-191.

Stewart, Philip: „Représenter Homère au XVIII^e siècle“, in: *Homère en France après la Querelle (1715-1900) : Actes du colloque de Grenoble (23-25 octobre 1995)*, hrsg. von Françoise Létoublon, Université Stendhal-Grenoble 3, Paris 1999, S. 277-288.

Stiegler, Bernd: *Reisender Stillstand : Eine kleine Kulturgeschichte der Reisen im und um das Zimmer herum*, Frankfurt a. M. 2010.

Stijnman, Ad: *Engraving and Etching 1400-2000 : A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*, London 2012.

Stiker-Métral, Charles-Olivier: „De *Ménalque* au *Distrait* : Enjeux esthétiques et anthropologiques de la comédie de caractère“, in: *Jean-Francois Regnard (1655-1709)*, hrsg. von Charles Mazouer [u. a.], Paris 2012, S. 93-106.

Stoll, Peter: *Reichsstädtisches Kupfer-Cabinett : Augsburger Buchillustration des 17. und 18. Jahrhunderts aus der Bibliothek Oettingen-Wallerstein der Universitätsbibliothek Augsburg*, Augsburg 2002 (Ausstellungskatalog).

Stoll, Peter: „*Banquet des savans* : Ein antikes Gastmahl, illustriert nach französischem Rezept“ in: *Rieser Kulturtage : Eine Landschaft stellt sich vor* 16 (2006), hrsg. von Wulf-Dieter Kavasch, Nördlingen 2007, S. 453-477.

Stoll, Peter: *Dishing up Pictures from the Pantry : An Eighteenth-Century French Recipe for Illustrating Athenaeus's Deipnosophistae*, Augsburg, Universität, 2010. https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/index/index/year/2010/docId/1404

Tasso, Torquato: *Befreites Jerusalem*, übers. von Johann Diederich Gries, 5. Aufl., Jena 1837.

Tassoni, Alessandro: *Der geraubte Eimer : Ein heroisch-komisches Gedicht*, übers. von Friedrich Schmidt, Hamburg 1781.

Testud, Pierre: „Rétif et Binet, ou la plume et le crayon dans *Les contemporaines du commun*“, in: *Études rétiviennes* 31 (1999), S. 49-64.

Thieme, Ulrich; Becker, Felix (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1907 ff.

Timm, Regine: *Spiegel kultureller Wandlungen*, Hamburg 1998 (*Das illustrierte Fabelbuch* 1).

Tomlinson, Robert: *La fête galante : Watteau et Marivaux*, Genève 1981.

Trésors carolingiens : Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le chauve, hrsg. von Marie-Pierre Laffitte, Paris 2007 (Ausstellungskatalog).

Trocquenet, Florent: „La réécriture de *Robert le diable* par Jean de Castilhon ou le Moyen Âge ‚raccommodé' par un écrivain en marge des Lumières“, in: *La légende de Robert le diable du Moyen Âge au XX^e siècle : Actes du colloque de l'université de Caen des 17 et 18 septembre 2009*, hrsg. von Laurence Mathey-Maille [u. a.], Paris 2011 (*Medievalia* 75), S. 195-214.

Vapereau, Gustave: *Dictionnaire universel des littératures*, Paris 1876.

Verrey, Monique: „L'anecdote historique en texte et en image : D'Arnaud et d'Ussieux“, in: *Eighteenth-Century Fiction* 23, 4 (2011), S. 691-744.

Vissière, Jean-Louis und Isabelle: „Un micro-genre littéraire : Le voyage autour d'une chambre“, in: *Lettres et réalités : Mélanges de littérature générale et de critique romanesque offerts au professeur Henri Coulet par ses amis*, Aix-en-Provence 1988, S. 417-430.

Volckamer, Volker von: *Aus dem Land der Grafen und Fürsten zu Oettingen : Kalenderbilder und Kalendergeschichten*, Wallerstein 1995.

Voltaire: *Die Henriade*, übers. von Friedrich Schröder, Leipzig 1843.

Voltaire: *Correspondance*, hrsg. von Theodore Besterman, Paris 1964 ff. (*Bibliothèque de la Pléiade*).

Voss, Jürgen: „Ein Zentrum des französischen Buchhandels im Deutschland des 18. Jahrhunderts : Die Librairie Fontaine in Mannheim“, in: *Deutsch-französische Beziehungen im Spannungsfeld von Absolutismus, Aufklärung und Revolution*, Bonn [u. a.] 1992, S. 139-152 (*Pariser historische Studien* 36).

Weidner, Daniel: „ ‚Bibeldichtung' und dichterische Darstellung : Kain in der Literatur um 1800; Klopstock, Gessner, Coleridge, Byron“, in: *Arcadia* 43,2 (2008), S. 299-331.

White, Julian E.: *Nicolas Boileau*, New York 1969 (*Twayne's World Authors Series* 91).

Winckelmann, Johann Joachim: *Briefe*, hrsg. von Walter Rehm, Berlin 1952 ff.

Winckelmann, Johann Joachim: *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati, Roma 1767, Kommentar*, hrsg. von Adolf H. Borbein [u. a.], Mainz 2014 (Johann Joachim Winckelmann: *Schriften und Nachlaß* 6,2).

Winterberg, Thilo: *Der Landschaftsradierer Franz Edmund Weirotter (1733-1771) : Leben und graphisches Werk*; *Verzeichnis der Radierungen*, Dissertation, Universität Heidelberg, 1997.

Künstlerverzeichnis

Bachelier, Jean-Jacques . . . . . Kat.-Nr. 17.4

Binet, Louis . . . . . Kat.-Nr. 48, 53, 54.1-54.2

Challe, Noël . . . . . Kat.-Nr. 40

Challiou, P.-J. . . . . Kat.-Nr. 57

Chatelain, J.-B.-C. . . . . Kat.-Nr. 46

Chevalier, Jean-Alexandre . . . . . Kat.-Nr. 51.1-51.2

Choffard, Pierre-Philippe . . . . . Kat.-Nr. 42.2

Cochin, Charles-Nicolas . . . . . Kat.-Nr. 13, 15.1, 17.1-17.3, 44

Colibert, Nicolas . . . . . Kat.-Nr. 29

Coypel, Charles . . . . . Kat.-Nr. 12

Coypel, Noël-Nicolas . . . . . Kat.-Nr. 19

Dambrun, Jean. . . . . Kat.-Nr. 1

Delamonce, Ferdinand . . . . . Kat.-Nr. 27

Desrais, Claude-Louis . . . . . Kat.-Nr. 46

Dubercelle, F. . . . . Kat.-Nr. 23

Duclos, Antoine-Jean . . . . . Kat.-Nr. 25, 42.1

Dunker, Balthasar Anton. . . . . Kat.-Nr. 9.1

Eisen, Charles-Dominique-Joseph . . . . . Kat.-Nr. 6.1-6.2, 7, 24.1-24.2, 33, 36.1-36.2

Flipart, Jean-Jacques . . . . . Kat.-Nr. 14

Freudenberger, Sigmund . . . . . Kat.-Nr. 9.2

Gallimard, Claude-Olivier . . . . . Kat.-Nr. 27

Gaucher, Charles-Etienne . . . . . Kat.-Nr. 47

Ghendt, Emmanuel-Jean-Népomucène de . . . . . Kat.-Nr. 34, 41, 49.1

Giraud, E.-A. . . . . Kat.-Nr. 53

Gravelot, Hubert-François . . . . . Kat.-Nr. 10.1-10.4, 13.1, 13.4, 14, 25

Greuze, Jean-Baptiste . . . . . Kat.-Nr. 35

Halbou, Louis-Michel . . . . . Kat.-Nr. 2.1-2.2

Henriquez, Benoît-Louis . . . . . Kat.-Nr. 10.3-10.4

Huet, Jean-Baptiste . . . . . Kat.-Nr. 13.3

Ingouf, François-Robert . . . . . Kat.-Nr. 21, 28

Langlois, Vincent . . . . . Kat.-Nr. 18

Latteur, […] . . . . . Kat.-Nr. 58

Launay, Nicolas de . . . . . Kat.-Nr. 8

Launay, Robert de . . . . . Kat.-Nr. 9.2, 45

Lavallée Poussin, Étienne de . . . . . Kat.-Nr. 31.2

Le Barbier, Jean-Jacques-François . . . . . Kat.-Nr. 4

Le Bas, Jacques-Philippe . . . . . Kat.-Nr. 19

Le Mire, Noël . . . . . Kat.-Nr. 6.1, 24.1-24.2

Le Roy, Jacques. . . . . Kat.-Nr. 10.2, 13.2-13.3

Le Sueur, Nicolas. . . . . Kat.-Nr. 17.4

Le Veau, Jean-Jacques . . . . . Kat.-Nr. 49.1

Lingée, Charles-Louis . . . . . Kat.-Nr. 44

Longueil, Joseph de . . . . . Kat.-Nr. 7, 33

Loutherbourg, Philippe-Jacques de . . . . . Kat.-Nr. 41

Maréchal, [Nicolas?] . . . . . Kat.-Nr. 2.2

Mariage, Louis-François . . . . . Kat.-Nr. 57

Marillier, Clément-Pierre. . . . . Kat.-Nr. 1, 13.2, 21, 28, 32.1-32.2, 34, 35, 38, 39, 45

Martini, Pietro Antonio . . . . . Kat.-Nr. 47

Masquelier, Louis-Joseph. . . . . Kat.-Nr. 4

Massard, Jean . . . . . Kat.-Nr. 10.1, 30, 36.2

Me[s]nil, Jacques. . . . . Kat.-Nr. 17.2-17.3

Monnet, Charles . . . . . Kat.-Nr. 2.1, 20, 50.1-50.3

Monsiau, Nicolas-André . . . . . Kat.-Nr. 29

Moreau, Jean-Michel. . . . . Kat.-Nr. 8, 18, 26, 30, 42.1, 49.1-49.2

Née, François-Denis . . . . . Kat.-Nr. 32.1-32.2

Oudry, Jean-Baptiste . . . . . Kat.-Nr. 17.1-17.3

Papillon, Jean-Michel . . . . . Kat.-Nr. 17.4

Pasquier, Jacques-Jean . . . . . Kat.-Nr. 6.1, 13.1

Patas, Charles Emmanuel . . . . . Kat.-Nr. 26

Pélicier, J. . . . . Kat.-Nr. 1

Philippe II., Herzog von Orléans . . . . . Kat.-Nr. 5

Picart, Bernard . . . . . Kat.-Nr. 3, 12, 16

Ravenet, Simon-François. . . . . Kat.-Nr. 15.2

Robert, Hubert. . . . . Kat.-Nr. 31.1

Simonet, Jean-Baptist-Blaise . . . . . Kat.-Nr. 11, 49.2

Sornique, Dominique . . . . . Kat.-Nr. 17.1

Tardieu, P.-F. . . . . Kat.-Nr. 58

Tilliard, Jean-Baptiste . . . . . Kat.-Nr. 20, 40

Trémolières, Pierre-Charles. . . . . Kat.-Nr. 15.2

Vidal, Géraud (Gérard) . . . . . Kat.-Nr. 5

Vignet, Thomas-François. . . . . Kat.-Nr. 38

Voyez, Nicolas-Joseph . . . . . Kat.-Nr. 39


Colibert