

Inhalt

Vorwort	1
Einleitung	3
1. Das thematische Sammeln von Druckgraphik	13
1.1 Michel de Marolles und seine Sammlung	17
1.1.1 Struktur der Sammlung Marolles vor ihrem Verkauf	26
1.1.2 Die Montage der Kupferstiche	27
1.1.3 Die Reihenfolge und die Substrukturen der Klebebände	32
1.1.3.1 Der an Künstlern orientierte Sammlungsteil	32
1.1.3.2 Der sujetorientierte Sammlungsteil	38
1.1.4 Samuel Quicchelbergs „Inscriptiones vel tituli“	40
1.1.4.1 Die Sammlung im Spannungsfeld der <i>ars memorativa</i> : Quicchelberg und das Gedächtnistheater des Giulio Camillo	46
1.1.4.2 Quicchelbergs Systematik	56
1.1.4.3 Die Stellung der Druckgraphik	57
1.1.4.4 Die Gliederung der Graphiksammlung	66
1.1.4.5 Die Aufbewahrung der Blätter	73
1.1.4.6 Die Rezeption Quicchelbergs	78
1.1.5 Die Sammlung Marolles nach ihrem Verkauf	82
1.1.5.1 Der ikonographisch geordnete Sammlungsteil	83
1.1.5.2 Die Klebebände der „ <i>Pieces Emblématique</i> “	85
1.1.5.3 Die Rolle der Emblematischen bei der Zusammenstellung der Bände	92
1.1.5.3.1 John Evelyns Rezeption der Sammlung Michel de Marolles‘	99
1.1.5.3.2 Claude-François Menestriers Verständnis des Emblematischen – ein Vorbild Marolles‘?	110
1.1.5.3.3 Das zeitgenössische Verständnis des Emblematischen	112
1.1.5.3.4 <i>Theatrum mundi</i> und Emblem	114
1.1.5.3.5 Marolles‘ Sammelalben als Emblembücher	117
1.2 Die Graphiksammlung König Philipp II. im Kloster El Escorial	122
1.2.1 Geschichte und Bestand der Sammlung	123
1.2.2 Die Struktur der Sammlung	125

Inhalt

1.2.3	Die inhaltliche Anlage der Klebebände	128
1.3	Der Stuttgarter Sammelband und seine Strukturen	139
1.3.1	Die Provenienz des Bandes	139
1.3.2	Der Charakter des Bandes und der in ihm enthaltenen Stiche	143
1.3.3	Die inhaltliche Struktur des Bandes	144
1.4	Die Kupferstichsammlung des Passauer Dechanten Max Gandolf Steyerers von Rothenthurn	163
1.4.1	Zur Biographie des Sammlers und zur Provenienz der Bände	163
1.4.2	Die Montage der Kupferstiche	169
1.4.3	Die inhaltliche Struktur der Klebebände	172
1.4.3.1	Die inhaltlich-thematische oder kompositionelle Konfrontation einzelner Blätter in den Klebealben Steyerers	173
1.5	Die Graphiksammlung des bayerischen Kurfürsten Maximilian I.	186
1.5.1	Der erste Sammelband	195
1.5.2	Der zweite Sammelband	198
1.5.3	Der dritte Sammelband	199
1.5.4	Der vierte Sammelband	199
1.5.5	Der fünfte Sammelband	201
1.5.6	Der sechste Sammelband	203
1.5.7	Der siebte Sammelband	204
1.5.8	Der achte Sammelband	206
1.5.9	Der neunte Sammelband	208
1.6	Das Kupferstichkabinett der Fürsten von Waldburg-Wolfegg	210
1.6.1	Zur Person des Sammlers	211
1.6.2	Geschichte der Sammlung	215
1.6.3	Die Ordnung der Sammlung	220
1.6.3.1	Die Reihenfolge der Klebebände	221
1.6.3.2	Die Montage der Blätter	225
1.6.3.3	Die Substrukturen der Klebebände	228
1.7	Zusammenfassung und Ausblick	237

Inhalt

2.	Übergänge	242
2.1	Der nach Künstlern sortierte Teil der Sammlung Michel de Marolles	242
2.1.1	Die innere Anlage der Künstlerbände	245
2.1.2	Die Abfolge der Klebebände	251
2.2	Die Kupferstichsammlung des Prinzen Eugen von Savoyen	256
2.2.1	Die Gliederung der Sammlung	260
2.2.1.1	Der thematische Sammlungsteil	260
2.2.1.2	Die Präsentation der Blätter in den Alben	264
2.2.1.3	Der an den Künstlern orientierte Sammlungsteil	266
2.2.1.4	Die Binnenstrukturen der Klebebände	268
2.2.1.5	Die Stellung der Kupferstecher	269
2.2.1.6	Gegenüberstellungen	271
2.3	Übergänge	274
3.	Das Sammeln von Druckgraphik unter dem Topos der Schönen Künste	280
3.1	„Histoire et Chronologie“ – Neue Maximen im Umgang mit Graphik	280
3.1.1	Florent LeComtes ‚Idée d‘une belle Bibliotheque d‘Estampes‘	280
3.1.1.1	Florent LeComte	284
3.1.1.2	Die von LeComte vorgeschlagene Sammlungsstruktur	286
3.1.1.2.1	Die erste Sektion der Sammlung	287
3.1.1.2.2	Die zweite Sektion der Sammlung	288
3.1.2	Die Graphiksammlung Sebastiano Restas (1635-1714)	296
3.1.3	Der Aspekt der Chronologie: Resta Filippo Baldinucci	298
3.1.4	Richard Grahams ‚A short Account of the most eminent painters‘	300
3.1.5	Die Graphiksammlung Lord John Somers‘ (1651-1716) und Jonathan Richardsons d.Ä. (1666-1745)	302
3.1.6	Richardsons eigene Sammlung	304
3.1.7	Die Graphiksammlung als Instrument des „Connoisseurs“	307
3.1.7.1	Die theoretische Fundierung der Kennerchaft	307
3.1.7.2	Giulio Mancini (1558-1630)	308
3.1.7.3	Roger de Piles (1635-1709)	309

Inhalt

3.1.8	Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville (1680-1765)	312
3.1.9	Die Graphiksammlung Dézallier d'Argenvilles und die von ihm empfohlene Sammlungsstruktur	318
3.1.10	Die Graphiksammlung als visualisierte Geschichte der ‚Schönen Künste‘	323
3.1.11	Johann Friedrich Christ und seine Sammlung	325
3.2	Das Dresdener Kupferstichkabinett und seine Struktur	329
3.2.1	Die Sammlung von 1720 bis zum Tode Johann Heinrich von Heuchers	334
3.2.1.1	Die Sammlungen am Dresdener Neumarkt	335
3.2.1.2	Das Kupferstichkabinett im Zwinger	337
3.2.1.3	Die ‚Consignation en detail‘	338
3.2.1.4	Das übergeordnete Gliederungsschema der ‚Bureaux‘	338
3.2.1.5	Die Substrukturierung der einzelnen ‚Bureaux‘	341
3.2.1.6	Die besondere Stellung der ‚ältesten Stecher‘	342
3.2.2	Karl Heinrich von Heinecken	346
3.2.2.1	Die Struktur des Dresdener Kabinetts unter Heineckens Leitung	361
3.2.2.1.1	Die innere Ordnung der einzelnen Künstlerbände	362
3.2.2.1.2	Heineckens Systematik	365
3.2.2.1.3	Abweichungen von der Regel	368
3.2.2.1.4	Die Montage der Blätter I	370
3.2.2.1.5	Kritik an Heineckens Systematik	371
3.2.2.1.6	Heineckens Systematisierungsmodell als Übergangsphänomen	373
3.2.2.1.7	Die Montage der Blätter II	374
3.3	Die Kupferstichsammlung der Landgrafen von Hessen-Kassel	389
3.3.1	Landgraf Wilhelm VIII. und der Anspruch an seine Graphiksammlung	392
3.3.2	Landgraf Friedrich II.	401
3.3.3	Das Neuarrangement der Graphikbestände nach 1785 unter Wilhelm IX.	402
3.3.3.1	Die Klebebände mit dem Œuvre Jacques Callots	407
3.3.3.2	Der Klebeband zum Œuvre von Stefano della Bella	409
3.3.3.3	Der Klebeband zum Œuvre von Adriaen van Ostade	411
3.3.3.4	Die vier Rubens-Bände	412

Inhalt

3.3.3.5	Der Jacob Jordaens und Gerard Seghers gewidmete Klebeband	417
3.3.3.6	Der Band der Ecole Flamande	418
3.3.3.7	Der Band der Ecole Allemande	419
3.3.3.8	Der erste Band der Ecole Francoise	420
3.3.4	Die Organisation der Bände innerhalb der Bibliothek	421
3.4	„... eine der beträchtlichsten Privatsammlungen in Deutschland“ – Georg Friedrich Brandes und sein privates Kupferstichkabinett	425
3.4.1	Zur Biographie des Sammlers	426
3.4.2	Die Bibliothek	428
3.4.3	Die Kupferstichsammlung	431
3.4.4	Der Verkauf von Bibliothek und Kupferstichsammlung	438
3.4.5	Brandes und seine Auseinandersetzung mit der Druckgraphik	445
3.4.5.1	Die Aufbewahrung der druckgraphischen Blätter	454
3.4.5.2	Der Aspekt der Konservierung	454
3.5	Die Kupferstichsammlung Anton von Kleins – das Beispiel einer Loseblattsammlung des 18. Jahrhunderts	463
3.6	Anweisungen für ein neues Sammlerpublikum	466
3.6.1	William Gilpins „An Essay upon Prints“ und Johann Caspar Füßlins „Raisonirendes Verzeichniß“	469
3.6.2	Die Graphiksammlung als Ort sittlicher Bildung	472
3.6.3	Carl Ludwig Junkers „Erste Grundlage“	475
3.7	Die Diskussion um den Primat von Maler oder Stecher	483
3.7.1	Der Kupferstich zwischen Reproduktion und Original	485
3.7.2	Adam von Bartsch und der Begriff des Original-Kupferstichs	501
3.7.3	Die inhaltliche Bedeutung des Begriffs „Reproduktionsstich“	507
3.8	Adam von Bartsch und seine Tätigkeit in der Kupferstichsammlung der Wiener Hofbibliothek	513
3.8.1	Bartschs methodisches Ordnungsschema	514
3.8.2	Die Besonderheiten des Ordnungsschemas	516
3.8.3	Die Substruktur und Montage der Klebebalben	517
3.8.3.1	Chronologie und Schulbegriff	518

Inhalt

3.8.4	Maler- und Stecherkataloge	521
3.8.5	Die chronologisch gegliederte Graphiksammlung als institutionalisierte Grundlage der Kunstkennerschaft	521
3.8.6	Giacomo Conte Durazzo und die Graphiksammlung des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen	526
3.8.6.1	Der ‚Discorso preliminare‘	529
3.8.6.2	Durazzos drei Klassifizierungsstufen	532
3.8.6.3	Durazzos Graphiksammlung als Ort sittlicher Bildung	538
3.8.6.4	Bartsch und Durazzo	540
3.8.7	„Geschichte der Malerei“ versus „Geschichte der Stecherkunst“ – Neue Ansprüche an eine Druckgraphiksammlung	541
Anhang 1		
Liste der eingesehenen Klebebände der Sammlung Michel de Marolles, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes		549
Anhang 2		
Ursprüngliche Reihenfolge der Klebebände im Cabinet des Estampes der Bibliothèque du Roi in der Neuorganisation der Bestände durch Michel de Marolles		550
Anhang 3		
Aufstellung des Inhalts der drei Klebebände Max Gandolf Steyerers, Bistum Passau, Graphische Sammlung		554
Anhang 4		
Aufstellung des Inhalts des Stuttgarter Sammelbandes, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung		570
Anhang 5		
Gegenüberstellung der Reihenfolge der Klebebände im Kupferstichkabinett der Fürsten von Waldburg-Wolfegg im Inventar von 1672 und bei der Neuorganisation nach 1672		573
Anhang 6		
Konkordanz der alten Klebebandsignaturen im Kupferstichkabinett der Fürsten von Waldburg-Wolfegg mit der Reihenfolge der Bände im Inventar von 1672		580

Inhalt

Anhang 7

Konkordanz zu den Klebeband-Signaturen im Kupferstichkabinett der Fürsten von Waldburg-Wolfegg	581
---	-----

Anhang 8

Ursprüngliche Aufstellung der Klebebände im Kupferstichkabinett der Fürsten von Waldburg-Wolfegg	583
---	-----

Anhang 9

Aufstellung des Inhalts des Sammelbandes von Johann Georg Estor, Marburg, Universitätsbibliothek	587
---	-----

Anhang 10

Ausgewertete Auktionskataloge 1678-1819	590
---	-----

Ausgewertete Klebebände	605
--------------------------------	-----

Ungedruckte Quellen	608
----------------------------	-----

Quellen und Literatur vor 1850	611
---------------------------------------	-----

Quellen und Literatur nach 1850	617
--	-----

Abkürzungen	633
--------------------	-----

Abbildungsnachweis	634
---------------------------	-----