

ne ganz buchstäbliche materielle Umsetzung. Ein zeitliches Nacheinander von möglichen Wahrnehmungsprozessen wird hier auf eine Fläche (die des Untersatzkartons oder Passepartouts) projiziert und überlässt den »Akt des Wiedereinfügens« dem virtuellen Raum der Gedanken und Vorstellungskraft der Betrachter*innen. Das Objekt wird von einem einzelnen dreidimensionalen in zwei zweidimensionale Objekte zerlegt und erhält somit gewissermaßen ein anderes Format. Mit der konservatorischen Maßnahme hat eine Übersetzung, eine Umformatierung des Objektes stattgefunden, die der Medialität der Zeichnung bzw. des Zeichnungsobjektes einen Teil seiner Performativität entzieht und eine neue Performativität, die der gedanklichen Synthese, installiert.

3.2. Druckgrafiken

Im Gegensatz zur unikalen Zeichnung ist eine Druckgrafik ein multiples Werk. Das bedeutet, dass die Technik der Bilderzeugung bereits die Erstellung mehrerer Bilder bzw. Bildobjekte erfordert und somit ein und dieselbe Darstellung mehrfach übertragen werden muss: Für die Erstellung eines Kupferstichs wird eine Zeichnung mittels einer weiteren (oder eines Abklatsches) auf die Platte übertragen, in welche die Darstellung eingraviert wird, um Farbe aufnehmen zu können. Von der eingefärbten Kupferplatte wiederum kann der Abdruck des Bildes auf Papier hergestellt werden. Gegebenenfalls musste zuvor noch die Darstellung von einem anderen Bildmedium, beispielsweise eines Gemäldes, in eine Zeichnung übertragen werden.

Zentral für Druckgrafik ist also eine abwechselnde Übertragung von Spuren auf verschiedene Materialien, wie des Zeichenmaterials auf der Platte oder der Gravur der Platte und deren Abdrücken auf Papier.

Druckgrafik wird zudem seriell produziert: In der Regel können viele Abdrucke auf Papier von einer Platte entstehen. Historisch betrachtet stellt die Druckgrafik das bildbasierte Pendant des Buchdrucks dar, da beide Technologien die serielle uniforme Fertigung bedruckter Papierobjekte ermöglichen. Entsprechend war sie lange Zeit, bis zur Entwicklung und Perfektionierung der Fotografie, das Publikationsmedium für Bilder.²⁸ Seit dem 15. Jahrhundert

28 »Ihre Aufgabe ist es immer auch gewesen, visuelle Informationen zu vervielfältigen, Wissen abzubilden und zu verbreiten, Kunstwerke und Formenschätze zu vermitteln,

etablierte sich die Druckgrafik (Kupferstich und Holzschnitt) mit eigenen Bildfindungen und Kompositionen als künstlerische Gattung.²⁹ Die technischen Umsetzungsmöglichkeiten eines Bildes standen hier im Vordergrund und die italienische Kunsttheorie bot einen vergleichsweise liberalen Rahmen für die Übertragung von Zeichnungen und anderen Werken in Kupfer.³⁰

An die Druckgrafik als Mittel der Wiedergabe anderer Bilder wurden im Lauf der Zeit wechselnde Anforderungen gestellt, die sich vor allem auf ihr Ausdrucksvermögen konzentrierten und somit das Voranschreiten zugrunde liegender Techniken bewirkten, wie an den folgenden Beispielen gezeigt werden kann.

Zentral für den Umgang mit Druckgrafik in Grafischen Sammlungen heute sind Begrifflichkeiten wie Original und Kopie, Reproduktion und Faksimile, mit denen zugleich wechselnde Konnotationen im kunsttheoretischen Diskurs einhergehen. So unterscheidet beispielsweise Adam von Bartsch in seiner *Anleitung zur Kupferstichkunde*, in der er durch die systematische Klassifikation von visuellen Eindrücken und Herstellungspraktiken Qualitätsparameter für Druckgrafik festlegt, zwischen originären und kopierten Kupferstichen:

»Ein Original-Kupferstich wird derjenige genannt, den der Kupferstecher entweder unmittelbar nach der Natur oder aus dem Kopfe sogleich auf seine Platte übertragen hat, oder auch derjenige, welcher nach einem Gemälde oder einer Zeichnung gestochen worden ist. [...] Copie nennt man eigentlich nur denjenigen Kupferstich, welcher nach einem anderen Kupferstiche in allen seinen Theilen ist nachgestochen worden.«³¹

Und zum Original-Kupferstich differenziert er im Vorwort seines seit 1802 erschienenen *Peintre-Graveurs*:

»L'estampe faite par un graveur d'après le dessin d'un peintre, peut être parfaitement comparée à un ouvrage traduit dans une langue différente de celle de l'auteur; et comme une traduction ne peut-être exacte que quand le traducteur s'est pénétré des idées de l'auteur, de même une estampe ne sera

im Werkprozess selbst wieder als Vorlage für ein neu entstehendes »Original« genutzt zu werden.« Siehe Melzer 2001, S. 116.

29 Vgl. Gramaccini, Norberto/Meier, Hans Jakob: Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648–1792, München/Berlin 2009, S. 11–14.

30 Vgl. ebd., S. 12.

31 Siehe Bartsch, Adam von: *Anleitung zur Kupferstichkunde*, Wien 1821, S. 100.

jamais parfaite, si le graveur n'a le talent de saisir l'esprit de son original, et d'en rendre la valeur par les traits de son burin. Cependant le traducteur et le graveur qui possèdent cette qualité, sont rares l'un et l'autre.«³²

Bartschs Argumentation zufolge kann die Grafik eines Kupferstechers niemals der Ursprünglichkeit des Originals nahe kommen, weil er schlicht ein »traducteur«, ein Übersetzer ist.³³ Diese Hierarchisierung ist, wie Christien Melzer gezeigt hat, ausschlaggebend für eine negative Konnotation des Begriffes der Reproduktion³⁴ und der reproduzierenden Druckgrafik, welche die künstlerische Originalität bzw. Virtuosität des gedruckten Bildes in der Perspektive der kulturellen Funktionalität bewertete und wie sie auch der Nutzung des Begriffes in Walter Benjamins viel zitiertem Essay zugrunde liegt.³⁵ Meier und Grammacchini verweisen darauf, dass dieser Blick nicht zuletzt davon geprägt wurde, dass die aufkommende Fotografie sich als konkurrierende Technik zur Reproduktionsgrafik etablierte. Im Zuge dessen verschoben sich die Maßstäbe und Normen, die für die Reproduktion von Bildwerken galten.³⁶ Interessanterweise beschäftigt sich ab Ende der 1990er-Jahre, in denen das Internet sich zu einem Massenmedium entwickelt, die Kunstgeschichte verstärkt mit Reproduktionsgrafik und den damit verbundenen Publikationsformen wie Mappen- und Galeriewerken oder dem Kunstbuch.³⁷

32 Siehe Bartsch 1802 S. III.

33 Vor Bartsch hatte bereits Jonathan Richardson (1666–1745) in seinem »Essay on the Theory of Painting« zwischen Künstlergrafik, die er zu den Künsten zählte und somit aufwertete, »weil sie Entwurf und Ausführung vereine« und Reproduktionsgrafik unterschieden, die eine bloße Kopie darstelle. Vgl. Melzer 2001, S. 122.

34 Dieser etabliert sich erst im 19. Jahrhundert und stellt in seiner Bedeutung der »Genauen Wiederholung« eine Engführung des Begriffes dar. Vgl. Melzer 2001, S. 116.

35 Vgl. Melzer 2001, S. 115.

36 Vgl. Gramaccini/Meier 2009a, S. 116.

37 So eröffnet Ernst Rebel sein 2003 erschienenes Handbuch mit den Worten: »Druckgrafik gewinnt heute neue Aufmerksamkeit. Jenseits nur fachhistorischer Interessen ist sie uns zu einem Erkundungsfeld für Fragen nach den technischen Bedingungen des Bildes allgemein geworden. Denn seit die schwindelerregende Entwicklung der digitalen Medien heute immer mehr Rückfragen nach ihrem historischen Werdegang aufwirft, tritt auch die alte, die druckgrafische Welt des technischen Bildes in ein neues Licht.« Siehe Rebel 2003, S. 9. Innerhalb dieser Auseinandersetzung sind verschiedene Blickwinkel auszumachen: Eine nimmt in kennerschaftlich-kunsthistorischer Tradition besonders die visuellen und technologischen Eigenarten der Reproduktionsgrafik in den Blick und betrachtet vor allem die sozialen und ökonomischen Aspekte ihrer

Zusammenfassend scheitern für die Druckgrafik Klassifikations- und Bewertungversuche an ihrem inhärenten medialen Paradox:

Druckgrafik bildet eigenständige Werkkomplexe, die, sofern sie Bilder zeigen, die ursprünglich in einem anderen Objekt vorhanden waren, sowohl dieselben zeigt wie auch in der eigenen visuellen Sprache darstellt. Dieser paradoxen Struktur wird im Folgenden anhand dreier Beispiele auf den Grund gegangen.

3.2.1. Goltzius' Probedruck

Vom Kupferstich »Anbetung der Hirten« von Hendrick Goltzius sind fünf Plattenzustände bekannt (Abb. 57).³⁸ Es handelt sich im Sinne Bartschs um einen Original-Kupferstich, der also kein bereits in einem anderen Medium vorhandenes Werk reproduziert. Goltzius hatte 1584 seinen eigenen Verlag in Haarlem gegründet, über den er den Vertrieb seiner Stiche eigenständig abwickelte. Damit unterlief er die bis dato vorherrschende Arbeitsteilung zwischen Verleger*innen und Kupferstecher*innen.³⁹

Der hier thematisierte Kupferstich gilt als Goltzius' letztes Werk, welches er nicht vollendete und dessen Entstehung aufgrund des Vermerks über das königliche Privileg auf ab 1601 bis 1615 datiert werden kann.⁴⁰ Das hier untersuchte Exemplar in einem Sammelband der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel ist ein Abzug des vierten Plattenzustandes. Hierfür wird davon ausgegangen, dass die Umrisslinien von Goltzius' Stiefsohn Jacob Matham (1571–1631) hinzugefügt wurden, nachdem Goltzius selbst lediglich für die Arbeiten zum ersten Plattenzustand verantwortlich zeichne. Matham hatte um 1600 den Verlag des Stiefvaters übernommen und brachte den hier beschriebenen Stich nach dem Tod von Goltzius als Verleger heraus.⁴¹

Goltzius, der Zeit seines Lebens künstlerisch wie unternehmerisch innovativ gewesen war und im Laufe der Zeit verschiedene Techniken wie den Chia-

Produktion und historischen Rezeption. Siehe hierzu: Gramaccini/Meier 2009a; Gramaccini/Meier 2009; Brakensiek/Polfer 2009.

38 Vgl. Bartsch 1802, Supplement-Bd. 1, Nr. B.21; Vgl. Hollstein, FW.H.: Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts 1450–1700, Bd. VIII, Amsterdam 1952, S. 6.

39 Vgl. Gramaccini/Meier 2009a, S. 12f.

40 Vgl. Müller, Karsten/Müller, Jürgen/Stolzenburg, Andreas/Roettig, Petra: Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600, Ausst.-Kat., Kunsthalle, Hamburg 2002, S. 156.

41 Vgl. Strauss, Walter L. (Hg.): Henrick Goltzius 1558–1617, New York 1977, Vol. II, S. 676.

roscuro- Holzschnitt aber auch die Hell-Dunkel-Modulation mithilfe an- und abschwellender Linien im Kupferstich perfektioniert hatte, wandte sich gegen Ende seines Lebens der Ölmalerei zu.⁴²

Die hochformatige Darstellung zeigt drei Männer und eine Frau im Mittelgrund, welche auf ein vor ihnen liegendes Neugeborenes hinabschauen, das kompositorisch in der linken unteren Ecke der Darstellung angesiedelt ist. Gezeigt wird eine Szene der Geburt Christi. Im Hintergrund erkennen wir teils abgebrochene, teils grasbewachsene Mauern sowie einen Torbogen. Auf einer der Wände ist in einer Inschrift zu lesen: »Cum privil. Sa. Coe. M^{tes}. /HGoltzius Fecit/I. Matham excud./1615«.

Probedrucke wie diese waren für Kupferstecher eher Nebenprodukte innerhalb des Prozesses zum fertigen Stich, mit dem Ziel, die Arbeit an der Kupferplatte bzw. deren Wirkung auf dem Papier zu überprüfen und gegebenenfalls korrigieren zu können.

Sammler von Druckgrafik hatten jedoch aufgrund ihres Seltenheitswertes Interesse an solchen Drucken. Dass Matham den unfertigen Druck nach dem Tod seines Meisters herausgibt, könnte als Hommage an den bereits berühmten Künstler gesehen werden, dessen unfertiges Werk doch alle Nuancen und Möglichkeiten des Kupferstichs vereint. Nicht zuletzt setzt sich Matham selbst als Schüler und Nachfolger in Szene.

Interessant für diese Arbeit ist die Darstellung, weil sich in ihr die Technologie des Kupferstichs und die damit verbundenen Herstellungsschritte zeigen. Der Abdruck zeugt davon, dass bei seiner Erstellung nur ein Teil der Platte detailliert ausgearbeitet war. Die Köpfe der beiden Hirten sowie der bärtige Josef und die dem Kind zugewandte Maria sind plastisch ausgearbeitet, während Kind, Hintergrund und die Körper der Erwachsenen nur in Linien umrissen sind. Die Bandbreite der Darstellungsmodi des Kupferstichs ist in den ausgeführten Figuren bereits angelegt: Von einfachen Kreuzschraffuren z.B. am linken äußeren Rand, welche eine dunkle Fläche beschreiben, zur differenzierten Darstellung einzelner Texturen, für deren Beschreibung die sich zum Ende verjüngende Linie eignet, welche für den Kupferstich charakteristisch ist.⁴³ So wird etwa der Eindruck vom kurzen kräftigen Haar des hinteren Hirten durch kurze, gerade Linien erfasst. Bei genauerer Betrachtung wird deut-

42 Vgl. Müller, Karsten: Gold und Ehre. Zur Karriere des Henrick Goltzius, in: Ausst.-Kat. Hamburg 2002, S. 9–11.

43 Sie entsteht durch die Nutzung des Grabstichels, ein im Querschnitt V-förmiges Instrument. Durch die Modulation der Tiefe, mit der sich der Kupferstecher in die Platte

lich, wie zentral gerade die weißen Stellen im Liniennetz für die Darstellung der Haarstruktur sind. Im Gegensatz dazu lebt das längere und lockige Haar von Joseph von langen elliptischen Linien, die parallel verlaufen, aber durch ihre unterschiedliche Stärke differenzierte Helligkeitsstufen vermitteln können. Auch hier zeigt sich bei genauerer Betrachtung, wie relevant Lücken zwischen parallel verlaufenden Linien und Unterbrechungen derselben für die Erzeugung des Eindrucks von Hell und Dunkel sowie von der Stofflichkeit und Farbigkeit des Haares sind.

Im Gegensatz zu diesem feinmaschigen Liniennetz, welches sich in seinem deutlichen Schwarz vom hellen Grund des Papiers abhebt, sind die Architektur im Hintergrund sowie die Hände der Maria, welche im Begriff sind, das Christuskind mit Tüchern zu bedecken, lediglich in ihren Konturen angedeutet. Darüber hinaus werden Faltenwürfe durch einzelne Linien und dunkle Stellen durch dichtere Schraffuren vermittelt.

Goltzius' Druckgrafik zieht den Blick auf sich, weil sie durch mehrfache Gegensätze irritiert. Auf die Ferne ist es vor allem der Kontrast zwischen der Dunkelheit der ausgearbeiteten Partien und dem vorwiegenden Papierton der übrigen. Zudem stehen sich zwei Stufen der Ausarbeitung gegenüber: abstrakt-zeichnerisch wirkende helle Linien des Vorrisses und das dichte, divers gearbeitete Linien-Netz der gestochenen Partien. Überdies kontrastiert das plastische Hell-Dunkel der vier Erwachsenen den übrigen, noch flächigen Teilen des Drucks. Auf diese Weise werden visuelle Erwartungen geschaffen, die zugleich gebrochen werden, weil sie sich eben nicht über die gesamte Szene erstrecken.

Der Probedruck eröffnet in diesen Gegenüberstellungen gewissermaßen einen Möglichkeitsraum, der beschreibt, in welchem Ausmaß die Szene visuell transportiert werden kann. Die Differenziertheit der Palette von Möglichkeiten erschließt sich umso tiefer, je genauer man visuell erforscht, wie die Darstellung entstand, also wie der Kupferstecher das geschaffene Liniengeflecht komponierte und modulierte. Diese Frage wird zugleich durch die Beschaffenheit des Blattes selbst aufgeworfen: Indem ihr Abdruck das Unfertige der Kupferplatte offenbart, wird das Interesse darauf gelenkt, welcher Prozess mit der Herstellung des Abdrucks verbunden ist und wie im Kupferstich Flächen, Plastizität, Hell und Dunkel geschaffen werden, nämlich durch den Kontrast von Farbe und Papier.

gräbt, entstehen schmalere oder breitere Furchen im Kupfer, die entsprechend weniger oder mehr Farbe aufnehmen und sich in verschieden breiten Linien »abdrücken«.

Bewertungen, die sich an der künstlerischen Eigenleistung, dem Beitrag zum Bild orientieren müssen, wie sie seit dem 16. Jahrhundert in der Kunsttheorie zur Druckgrafik verhandelt wurden, scheitern am Paradox des Mediums, an seiner Performativität des Zeigens und über sich hinaus Verweisens.

3.2.2. Basans Schäferstündchen

Eine Radierung Jacques Philippe Le Bas' (1707–1783) (Abb. 58) nach einem Gemälde⁴⁴ von François Boucher zeigt eine ländliche Idylle: Im Vordergrund sitzt ein junges Paar, umringt von Ziegen und Schafen, einander zugewandt auf dem Boden. Innerhalb der der schwarz-weißen Tonalität der Radierung setzt sich das Paar durch seine Helligkeit von der dunklen Umgebung ab, während die Landschaft im Hintergrund durch hellere Graustufen modelliert ist.

Unterhalb des Bildfeldes befindet sich eine Vignette, mit einem Wappen, rechts und links daneben sind folgende Inschriften zu lesen:

»Pensent-Ils au Raisins? Dedié a Monsieur le Baron de Horleman/Sur-Intendant des Bâtiments de sa Majesté le Roy de Suede/Par son très humble et très obéissant Serviteur D'Arcy – A PaFris chez Jac. Ph. LeBas Graveur du Cabinet du Roy rue de la Harpe.«

In der rechten und linken unteren Ecke des Bildfeldes, finden sich die Angaben über Boucher als Maler der Vorlage (»F. Boucher pexit«) und Jean Philippe Le Bas als den Stecher der Grafik (»J.Ph.LeBas Sculpl.«).

Über Bild und Text werden hier jeweils verschiedene Kontexte aufgerufen: das dargestellte Motiv sowie der Entstehungskontext der Druckgrafik.

Das Thema der Druckgrafik und des Gemäldes kann als Idylle oder Hirten-darstellung klassifiziert werden und ist damit eines jener beliebten Motive, für welche Boucher zu Lebzeiten international bekannt war und welche ihn ab den

44 Das von Boucher signierte und auf 1747 datierte Ölgemälde befindet sich im Nationalmuseum Stockholm. Siehe Online Collection des Nationalmuseums Stockholm, URL: <https://collection.nationalmuseum.se/en/collection/item/17776/> [19.05.2025]. Alastair Laing hat überzeugend gezeigt, dass dieses Stockholmer Bild gewissermaßen zwei Bilder vereint, indem die Figuren eines ovalen Bildes, heute im Art Institute Chicago, mit einer Landschaft kombiniert werden, die im Hintergrund eines ebenfalls ovalen Gemäldes mit dem Titel »Le joueur de flageolet« aus dem Jahr 1746 zu sehen ist. Vgl. Laing, Alastair: Boucher ou l'invention d'un lagage, in: Ausst.-Kat. New York 1986, S. 72–76.

1730er-Jahren beliebt gemacht haben.⁴⁵ Die Szene geht zurück auf Charles-Simon Favarts (1710–1792) Stück »Les Vendages de Tempé – La Vallée de Montmorency«.⁴⁶ Diese Pastorale wurde 1745 erstmals auf der Foire Saint-Laurent aufgeführt und handelt von der Liebe zwischen Lisette und einem »Petit Berger«⁴⁷.

In einer Schlüsselszene sitzen sie beisammen, reichen sich Früchte und spielen ein Pied-de-Bœuf-Spiel – Momente der Annäherung, die Boucher ins Bild übersetzt.⁴⁸ Bereits in einem früheren Gemälde hatte Boucher das Pied-de-Bœuf-Spiel thematisiert.⁴⁹ Boucher inszeniert sehr bewusst den zu-

-
- 45 Vgl. Laing 1986, S. 67. – Der Begriff der Genre-Malerei bezeichnet vor allem ländliche Alltagsszenen. Im 18. Jahrhundert bezeichnete er eigentlich alle Figurendarstellungen, die nicht als Historienmalerei bezeichnet werden konnten. Für die jeweilige Szene ergaben sich zudem passendere Begriffe wie die »Fêtes galantes« oder »champêtre« oder eben die »Pastorale«. Dabei enthält der Begriff der Pastorale bereits die idealisierende und utopische Natur der Darstellungen von Hirten und Schäferinnen. Ebenso die Bezeichnung »Idylle«: »(griech. Bildchen, Dichtung, Prosa oder kleines, zum Gesang bestimmtes Gedicht, vorwiegend aus dem Hirtenleben), ist eine in die bildende Kunst aus dem Bereich der Literatur übernommene Bezeichnung für eine gefühlsbetonte, verklärende Darstellung des Daseins einfacher oder sich so gebender Menschen in der Natur, bei der ländliche oder Hirtenleben als glücklicher Zufluchtsort gilt, der eine still-beschauliche, von der Zivilisation unberührte und »unschuldige« Existenz ermöglicht.« (Siehe Lexikon der Kunst Bd. III, 7 Bde., Leipzig 1987–1994, S. 381f.)
- 46 Mit diesem war Francois Boucher gut befreundet, wie aus Korrespondenz ebenso ersichtlich wird wie etwa aus der Tatsache, dass Boucher die Zeichnungen für zwei Frontispize für Stücke von Favart lieferte. Vgl. Laing 1986, S. 73.
- 47 Siehe Parfaict, Claude: Les Vendages des Tempé, in: Dictionnaire des Théâtres de Paris, 7 Bde., Paris 1756, Bd. 6, S. 78–79. – Für ihre Beschreibung lag den Brüdern Parfaict nach Ledbury das Manuskript von Favart vor. Nach den Parfaict war das Stück überaus erfolgreich und wurde auch in den Provinzen aufgeführt. Vgl. Ledbury, Mark: Boucher and Theater, in: Hyde, Melissa Lee/Ledbury, Mark (Hg.): Rethinking Boucher, Los Angeles 2006, S. 146.
- 48 Dabei legten die Spieler*innen (nicht mehr als drei) auf dem Knie einer beteiligten Person die Hände aufeinander und immer wieder übereinander so schnell sie konnten. Nach neun Runden rief der/die Spieler*in mit der Hand oben auf: »Neun! Ich bekomme meinen Pied-de-Boeuf« und durfte sich einen Preis bzw. seine Partnerin fragen: »Pied-de-Boeuf, werden Sie von drei Dingen eine tun?« Die ersten beiden Möglichkeiten waren meist hoch unwahrscheinlich und die dritte ein Kuss. Vgl. Bailey, Colin B.: Details that surreptitiously explain. Boucher as a Genre Painter, in: Hyde, Melissa Lee/Hurwit, Jeffrey M./Ledbury, Mark u.a.: Rethinking Boucher, Los Angeles 2006, S. 42.
- 49 François Boucher: De trois choses en ferez-vous une?, Öl auf Leinwand, 1733–1734, 105x85 cm, Villa et Gardins Ephrussi de Rothschild Saint-Jean-Cap-Ferrat. Siehe Goog-

grunde liegenden Text bzw. die Handlung des Theaterstücks im Gemälde und schafft durch diese intermedialen Bezüge Spannung: Er zeigt die Szene vor dem gewünschten ersten Kuss. Den Zeitgenoss*innen müssen Theaterstück und Spiel bekannt gewesen sein, sodass sie bei der Betrachtung des Bildes deren Handlungsraum gedanklich mit der Darstellung verbinden konnten. Die Darstellung im Gemälde verharret damit nicht in einer für sich stehenden Szene, sondern besticht durch seine Performanz auf der Basis dieser Bezüge, die eine Handlungsrichtung der Figuren anzeigt.

Le Bas überträgt die Details des Gemäldes mit hoher Präzision in den Kupferstich (Abb. 58): Figuren, Landschaft, Stofflichkeit und Texturen der Gegenstände sind sehr genau reproduziert. Die leichte Atmosphäre des Bildes, seine Hell-Dunkel-Werte und die Tonalität der Farben sind so exakt wie möglich in das Schwarz-Weiß der Druckgrafik übersetzt.⁵⁰ Nach Adam von Bartsch sind in dieser Radierung zentrale Eigenschaften eines qualitativvollen Kupferstiches umgesetzt: Die »richtige Zeichnung der Umrisse« und die »zweckmäßige Ausführung von Licht und Schatten«.⁵¹

Die Seitenverkehrtheit und die fehlende Farbigekeit der Radierung machen ihre Eigenmedialität bewusst. In der vergleichenden Betrachtung zeigt sich die interpretierende Leistung des Stechers, der nicht nur die äußere Form, sondern auch den Geist des Gemäldes bewahrt.

Le Bas hatte insbesondere über das Studium der Radierungen Rembrandts die *manière libre* gelernt, »die gegenüber der *manière rangée* einen hohen Grad künstlerischer Urteilskraft voraussetzte.« Damit wusste er in seinen Stichen die Qualitäten und Möglichkeiten von Radierung und Kupferstich zu verbinden und für die Wiedergabe von Tonalität und Stofflichkeit einzusetzen.⁵² In der Hochzeit der Reproduktionsgrafik hatte man in Frankreich dieser gegenüber anderen Künsten einen gesteigerten Rang zugeordnet und theoretische

le: Google Arts and Culture, URL: <https://artsandculture.google.com/asset/de-trois-choses-en-ferez-vous-une-boucher-fran%C3%A7ois/SgFMb94K7RQJxw> [11.03.2021].

50 Als Kupferstecher des Cabinet du Roi mit vielen Lehrlingen hatte Le Bas Zutritt zu den größten und besten Kunstsammlungen Frankreichs und kannte das Original möglicherweise aus eigener Ansicht. Vgl. Gramaccini/Meier 2009a, S. 127.

51 Siehe Bartsch 1821, S. 80.

52 »Edelinck und Audran wurden im 18. Jahrhundert als die Begründer einer dritten und ultimativen Stufe in der Geschichte des Kupferstichs gepriesen, welche die Qualitäten der flämischen und italienischen Schule (Zeichnung und Tonalität) nicht nur wiederbelebt, sondern dank einer differenzierteren Anwendung der Mittel des Kupferstichs und der Radierung sogar verbessert hätte.« Siehe Gramaccini/Meier 2009a, S. 14, 127f.

Gedanken zur Ästhetik der Reproduktion entwickelt.⁵³ Gerade in Sammlerkreisen konnten diese geschärft werden. So war es beispielsweise für Pierre-Jean Mariette entscheidend, ob im Kupferstich Malerei und Kupferstich zu einer ästhetisch reizvollen Balance zusammenfinden, also ob die Reproduktion es vermag, Nuancen von Farbigkeit und Stofflichkeit »täuschend, aber nicht sklavisch« wiederzugeben.⁵⁴ Inhaltliche Exaktheit und eine virtuose (und damit auch freie) Nutzung der druckgrafischen Technik mussten demnach ineinandergreifen.

In seiner meisterhaften Anwendung der Mischtechnik von Kupferstich und Radierung vermag Basan den visuellen Eindruck der Malerei Bouchers in das Medium der Druckgrafik zu übersetzen.

Die Transformation des Gemäldes endet nicht bei der Radierung: Der Schriftzug »Pensent-ils aux raisins?« avancierte zum Titel sowohl der Druckgrafik als auch der Gemäldevarianten. Tatsächlich ist jedoch nicht bekannt, woher der Titel stammt und ob Boucher ihn selbst vergeben oder Le Bas ihn später hinzugefügt hat.

Der Titel verschiebt die Wahrnehmung der Szene: Er lenkt den Blick auf die Weintrauben als Symbol und öffnet ein dialogisches Moment – die Betrachtenden übernehmen die Frage, überlegen, was das Paar wirklich denkt. Damit wird eine performative Dimension geschaffen, die Bild und Text in einer in-

53 So waren bereits im 17. Jahrhundert die Weichen für einen erfolgreichen und innovativen Druckgrafik-Markt geschaffen worden. Neben den theoretischen Impulsen von Roger de Piles und Abraham Bosse (1604-1676) zum Kupferstich ermöglichten auch politische Entwicklungen das Florieren des Marktes: Das Edikt von Saint-Jean de Luz von 1660 befreite die Kupferstecher vom Zunft- und Gewerbezwang und etablierte sie als freie Künstler. Zudem wurde bereits 1664 ein Artikel in den Statuten der Académie de la Peinture et Sculpture dahingehend präzisiert, dass Kupferstecher dort aufgenommen werden konnten – was vermutlich bereits zuvor Praxis war. Der Druckgrafik wurde in der Regierungszeit Ludwigs XIV. nicht zuletzt auch die Aufgabe überantwortet, den Ruhm des französischen Königreiches über seine Grenzen hinaus visuell zu kommunizieren. Vgl. Gramaccini/Meier 2009a, S. 47f.; Siehe hierzu Castex 2010, S. 307–321.

54 Siehe Gramaccini/Meier 2009a, S. 50.

teraktiven Struktur verbindet.⁵⁵ Der für Tiefdruckverfahren charakteristische Plattenrand fügt der Bild und Text visuell und haptisch zusammen.

Mit Kenntnis der Theatervorlage konkretisiert sich die Antwort auf die im Titel gestellt Frage: Das Paar denkt nicht an Trauben, sondern an den bevorstehenden Kuss. Gerade dieser Bruch mit der wörtlichen Bedeutung stiftet eine subtile Ironie. Im Dialog zwischen Objekt und Betrachtender Person, der durch ein intermediales Zusammenwirken von Text und Bild innerhalb des druckgrafischen Objektes angelegt ist, entfaltet die Performativität der Reproduktionsgrafik, die sie einer hybriden Konstellation verbindet.

Die Reproduktionsgrafik kommuniziert noch mehr: Die Widmung benennt mehrere Personen: Monsieur d'Arcy⁵⁶ drückt über die Reproduktion seines Bildes dem schwedischen Gesandten Hårleman seine Verbundenheit aus und adressiert Le Bas als in Paris ansässigen Kupferstecher in Amt und Würden. Der Architekt Carl Hårleman (1700–1753), war als Gesandter des Königshauses mehrfach in Paris (1721–1725, 1732, November 1744 und Mai 1745) und mit Bouchers gut bekannt. Er wird als Auftraggeber bzw. erster Besitzer des Stockholmer Gemäldes vermutet, welches die Grafik reproduziert und welches nach seinem Tod in den Besitz der Königin Luise Ulrike von Schweden (1720–1782) übergegangen ist.⁵⁷

Le Bas fügt also nicht nur den Titel und seinen eigenen Namen hinzu, sondern reichert die Grafik mit der Adresse seines Geschäftes und Hinweisen auf weitere Personen an. Zudem klärt er über die Besitzverhältnisse des Gemäldes auf. Die Grafik reproduziert nicht nur das Gemälde, sondern verortet beide Objekte durch schriftliche Informationen in einem sozio-kulturellen und geografisch-politischen Kontext. Sie bildet eine eigene, vom Gemälde unabhängige mediale Instanz und transportiert seinen visuellen Eindruck, erweitert

55 Dies zumal es von François Boucher und anderen Künstlern in dieser Zeit viele Darstellungen von Schäfer- oder Hirtenpaaren gibt, die nicht nur auf Gemälden zu finden waren, sondern auch z.B. für die Porzellan- und Tapiserieproduktion weiterverwendet wurden. Siehe hierzu Zick, Gisela: D'après Boucher. Die »Vallée de Montmorency« und die europäische Porzellanplastik, in: Keramos. Zeitschrift der Gesellschaft der Keramikfreunde e. V. Düsseldorf, Bd. 1965, Nr. 29, Köln 1965, S. 3–47 und Fischer, Chris: Boucher et le Danemark, in: Joulie, Françoise (Hg.): François Boucher. Fragments d'une vision du monde, Kat. Ausst., Paris/Kopenhagen 2013, S. 276–297.

56 Über diese Person konnten keine weiteren Informationen gefunden werden.

57 Vgl. Fischer 2013, S. 278; Vgl. Marandel, J. Patrice: Boucher et l'Europe, in: François Boucher 1703–1770, Ausst.-Kat. New York, Paris 1986, S. 79–82; Vgl. Ausst.-Kat. New York 1986, S. 234–237.

die Aussagekraft desselben. Als eigenes Objekt mit Verweischarakter nimmt sie sich jedoch zugleich selbst zurück und bildet so einen eigenen medialen Raum.

3.2.3. Faksimiles

Die druckgrafischen Techniken zur Reproduktion erreichten vor allem im 18. Jahrhundert einen ersten Höhepunkt. Mit dem gestiegenen Interesse am Sammeln von Zeichnungen entwickelten sich speziell auf deren Faksimilierung ausgerichtete Drucktechniken.⁵⁸ Bartsch erwähnt diese beiläufig und leicht abfällig:

»Wenn letztere [die Ausführung von Licht und Schatten, a.d.V.] frei und nur halb hingesezt ist, und dazu dient, mehr eine unausgeführte Zeichnung als ein vollendetes Bild darzustellen, so ist sie keinen besonderen Regeln unterworfen. Z. B. [...] die auf Bister-, Farbentusch- und Kreidenzeichnungsart bearbeiteten Kupferstiche, welche ohnehin eigentlich bloss Zeichnungen nachahmen, erhalten ihre Schönheit entweder durch die geschmackvolle, richtige, geistige Zeichnung allein, oder auch durch den Grad von Täuschung, die sie als Nachahmungen von Handzeichnungen hervorzubringen im Stande sind;«⁵⁹

Bereits der Begriff des Faksimiles verweist auf die Zielsetzung des Mediums: »Das Faksimile versucht die augentäuscherische Reproduktion des Vorbilds. Es will diesem in der äußeren, materialen Erscheinung, in Werkspur und Faktur so nahe wie möglich kommen.«⁶⁰ Ziel bei der Produktion eines Faksimiles ist es also, um mit Bolter und Grusin zu sprechen, die größtmögliche Transparenz des Mediums zu schaffen.⁶¹

58 Vgl. Bremskamp, Dorothee/Nölle, Oliver: Die Handzeichnungsreproduktion auf dem Weg zum Faksimile, in: Brakensiek, Stephan/Polfer, Michael (Hg.), *Graphik als Spiegel der Malerei. Meisterwerke der Reproduktionsgraphik 1500–1830*, Mailand 2009, S. 236f.

59 Siehe Bartsch 1821, S. 80.

60 Siehe Bremskamp/Nölle 2009, S. 235.

61 Diese Funktion ist bereits in der *Encyclopédie* von 1767 beschrieben: »La gravure en manière de crayon, est l'art d'imiter ou de contrefaire sur le cuivre les desseins faits au crayon sur le papier. Le but de cette manière de graver est de faire illusion, au point qu'à la première inspection le vrai connaisseur ne sache faire la différence du dessein original d'avec l'estampe gravée qui en est l'imitation.« Siehe Raux, Sophie: Gilles De-

Eine Technologie zu Produktion solcher von Bartsch erwähnten Täuschungen bildet die Crayonmanier, als deren Erfinder Jean-Charles Francois (1717–1769) gelten kann, der erstmals 1757 eine so hergestellte Serie von Stichen veröffentlichte.⁶² Das entscheidende Instrument zur Bearbeitung der Platte hatte er durch den gelernten Ziseleur Gilles Demarteau (1722–1776) kennengelernt.⁶³ Letzterer wurde mit seinen Zeichnungsreproduktionen, von denen ein großer Teil das zeichnerische Werk Bouchers publizierte, besonders bekannt. Ein Crayonstich war es auch, mit dem Demarteau in die Académie royale aufgenommen wurde. Insgesamt produzierte er über 600 Blätter.⁶⁴

Eines dieser Blätter (Abb. 59) gibt eine Zeichnung Anton van Dycks (1599–1641) wieder, welche heute im Louvre aufbewahrt wird, sich aber im 18. Jahrhundert im Besitz Pierre-Jean Mariettes befand.⁶⁵ Die Zeichnung entstand im Zusammenhang mit van Dycks Serie von Porträts berühmter Männer, welche später unter dem Namen »Iconographia« bekannt wurde. Sie bildete die Vorlage für einen Kupferstich Lucas Vorstermans (1595–1675), welcher neben Paulus Pontius (1603–1658) für einen Großteil der Stiche in diesem Verlagswerk verantwortlich war.⁶⁶

Die mit schwarzer Kreide gezeichnete und braun lavierte Zeichnung zeigt ein Hüftporträt des Antwerpener Kunstsammlers Jacomo de Cachopin (1578–1642), dessen Kopf ins linke Dreiviertelprofil gedreht ist. Seine linke Hand hält den Umhang vor dem Bauch, während die rechte – ohne Handschuh – auf einer waagerechten Barriere ruht, die als Linie den Raum zwischen Figur und Betrachtenden markiert. Dieser Bereich ist, anders als

marteau (1722–1776) dessinateur (?) ou le paradoxe du graveur en manière de crayon, in: Cordellie, Dominique (Hg.): *Dessiner pour graver, graver pour dessiner. Le dessin dans la révolution de l'estampe*, Paris 2013, S. 56.

- 62 Der Crayonmanier liegt das Ätzverfahren zugrunde, bei der jedoch werden mit Mattoir, Roulette oder Echoppe spezielle Instrumente zur Bearbeitung der Ätzsicht eingesetzt werden um eine körnige Spur darin zu erzeugen. Vgl. Koschatzky, Walter: *Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, München 2003, S. 138.
- 63 Siehe hierzu Zerner, Henri: *Un graveur oublié – le créateur de la »manière de Crayon«* Jean-Charles Francois, in: *L'information d'histoire de l'art*, Bd. 5, Paris 1960, S. 111–114.
- 64 Vgl. Raux 2013, S. 57.
- 65 Siehe Online Sammlung des Louvre, URL: <https://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/537382-Jacopus-de-Cachopin-amateur-de-peinture-dAnvers-max> [19.05.2025]. Vgl. Vey, Horst: *Die Zeichnungen Anton van Dycks*, Brüssel 1962, S. 336.
- 66 Vgl. Luijten, Ger: *The Iconography. Van Dyck's portraits in print*, in: Depauw, Carl/Luijten, Ger (Hg.): *Anthony van Dyck as a Printmaker*, Ausst.-Kat., Antwerpen 1999, S. 75.

der lavierte Hintergrund, nur durch wenige Kreidestriche und Teile der Mantellavierung ausgeführt. Ein schmaler, gezeichneter Rahmen fasst das Bild ein; unten links befinden sich handschriftliche Beschriftungen.

Demarteaus Crayonstich dieser Zeichnung (Abb. 59) wurde 1773 im Pariser Salon präsentiert.⁶⁷ Er vermag den Eindruck der Vorlage auf den ersten Blick bis ins Detail wiederzugeben und ahmt sie auch in technischer Hinsicht nach. Demarteau mixt hier Crayonmanier zur Darstellung der Kreidestriche mit der Aquatinta-Technik zur Imitation der Lavierungen.

Die Exaktheit der druckgrafischen Übersetzung zeigt sich in der Ausformulierung der Crayonlinien in verschiedener Stärke und Farbtiefe (z. B. an der Halskrause oder den Haaren) ebenso wie an der subtilen Tonalität der Lavierung, z. B. dem sanften Wechsel zwischen Hell und Dunkel im Hintergrund. Die schwarze lineare Rahmung, die auch das Original umgibt, wird in der Druckgrafik noch um einen zweiten, breiteren Rahmen erweitert.⁶⁸

Die Qualität der Crayonmanier sowie der »Grad der Täuschung« treten in der Reproduktion in der beschriebenen Zone zwischen dem Proträtierten und dem Betrachtarraum noch einmal besonders hervor. Wie im Original sind hier noch rudimentär angelegte Linien der Zeichnung fortgesetzt. Die körnigen Kreidestriche treten vor dem nunmehr Papierweiß besonders gut hervor: von hellen, breiten, weichen Schraffuren bis zu schmalen dunklen Linien, die in einer Zeichnung mit stärkerem Druck und spitzerer Kante angebracht werden. Den Reiz einer solchen Grafik beschreibt etwa Diderot in einem Kommentar zum Pariser Salon 1765: »Ce sont des point variés, sans ordre, qu'on laisse séparés et qu'on unit en les écrasant: Travail qui imite la neige et donne à l'estampe l'air d'un Papier sur les petites éminences duquel le crayon a déposé ses molécules.«⁶⁹

All dies transportiert das Blatt von Demarteau und verrät sich als Tiefdruckverfahren vor allem durch den Plattenrand und die schriftliche Zugabe von Informationen zu Zeichner, Kupferstecher und Besitzer der Zeichnung außerhalb des Bildraums.⁷⁰ Im direkten Vergleich mit der Zeichnung fällt

67 Vgl. Raux 2013, S. 56.

68 Siehe hierzu Kapitel I.1.2.

69 Siehe Raux 2013, S. 56.

70 Die vollständige Inschrift lautet: »Dessiné par A. van Dick en 1634. Gravé par Demarteau en 1773. Tiré du Cabinet de Mr. Mariette Honoraire Amateur de l'Acad. R^{le} de Peinture et de Sculpture. A Paris ches Demarteau Graveur et Pensionnaire du Roi, rue de la Pelterie, à la Cloche. N.° 390.«

zudem auf, dass die handschriftlichen Vermerke auf der Zeichnung nicht mit übertragen wurden. Außerdem ist der Crayonstich seitenverkehrt.⁷¹ Der Text erlaubt die Verortung des reproduzierten Werkes in einem sozio-ökonomischen Kontext: Die Zeichnung wird durch sie als Sammlungsobjekt thematisiert. Indem in den Crayonlinien der Eindruck der Papieroberfläche mit dem Eindruck des Kreidestrichs verschmolzen wird, entsteht ein Hybrid, welches Eigenarten der Materialität von Zeichnungen zu transportieren vermag. Hinzu kommt die eigene Materialität der Druckgrafik auf Papier, welche sie zusätzlich zu einem transparenten Medium werden lässt.

Die Tatsache, dass sowohl der Kupferstich von Vorsterman als auch der Crayonstich von Demarteau auf die Zeichnung von Dycks zurückgehen, lässt das neuere Blatt in der Perspektive der Entwicklung der reproduzierenden Bildmedien als Aktualisierung erscheinen. Während Vorsterman als besserer Stecher der Rubensschule gesehen wird, welche dem Kupferstich neue Ausdrucksmöglichkeiten und Brillanz verlieh,⁷² ist ein Jahrhundert später Demarteau derjenige, der seine meisterhafte Beherrschung einer neuen Technik zur Reproduktion demonstriert, indem er sich ein bereits einmal reproduziertes Motiv vornimmt.

Das Faksimile kann als solches nur in einem Prozess des Sehens und Hinterfragens entlarvt werden. Es ist dieser Bruch mit der Erwartung, der die Reproduktionsgrafik als solche überhaupt entlarvt, denn nur wenn die haptische Erfahrung der Zeichnung als Objekt bekannt ist, führt die haptische Wahrnehmung des Faksimiles zur Irritation. Seine Medialität entfaltet sich im Er tasten der Materialität des ein anderes Objekt reproduzierenden Objektes. Die Störung besteht in diesem Moment in der Entzauberung der Täuschung. Die Transparenz des Mediums löst sich in der haptischen Erfahrung desselben auf.

71 Auf der Zeichnung sind die Jahreszahl 1634 sowie »A: van dyck.f.« mit Feder laut Vey durch van Dyck selbst vermerkt worden. Die am unteren rechten Rand angebrachte Notiz »portraict de Iacomo cachopin« stammt aus anderer Hand. Der Zeitpunkt ist demnach unbekannt. Auch der Kupferstich Vostermans ist seitenverkehrt. Der Degen des Dargestellten ist so auf der falschen Seite gezeigt. Vgl. Vey 1962, S. 336.

72 Siehe hierzu Meier, Hans Jakob: Die Kunst der Interpretation. Rubens und die Druckgraphik, München 2020, S. 38f.

3.3. Fotografie

Ebenso wie die Druckgrafik ist ein fotografischer Abzug ein reproduzierbares, multiples Bild. An dieser Stelle soll insbesondere die reproduzierende Fotografie, welche ein anderes Werk der Kunst zeigt, in ihrer Form des Abzuges oder Druckes thematisiert werden. Denn unter anderem eignet sich diese zum Sammeln und Bewahren in Bildarchiven. Die Fotografie brachte den Vorteil, dass Bilder in ephemeren Konstellationen zusammengefügt werden konnten: Fototheken ermöglichen das Herauslösen einzelner Bilder in ihrer materiellen Form zur vergleichenden Betrachtung. Aby Warburgs (1866–1929) Bildatlas Mnemosyne der 1920er-Jahre ist ein prominentes Beispiel für eine Arbeitstechnik des Zusammenstellens von beweglichen Bildobjekten, wie sie mit Bildreproduktionen möglich ist.⁷³

Für die Entwicklung des Faches Kunstgeschichte spielte die Fotografie eine zentrale Rolle, und so findet der Diskurs über die Möglichkeiten und Eigenschaften des im 19. Jahrhundert neuen Mediums hier einen Ort:

Für ein kennerschaftliches bzw. wissenschaftliches Publikum, welches mit dem wiederholenden Beobachten von Kunstwerken und ihrem Vergleich arbeitete, war es trotz des reichhaltigen druckgrafischen (und fotografischen) Marktes lange notwendig, die originalen Objekte zu betrachten. Die Situation ist im deutschen Vorwort des *Catalogue Général des Reproductions* der Firma Braun von 1896 wie folgt beschrieben:

»Wohl hatten schon längst Männer wie Rumohr, Waagen u.a. die unumgängliche Nothwendigkeit eigener prüfender Vergleichung der Kunstwerke erkannt; mit dem Notizbuche in der Hand hatten sie Europa durchzogen, bemüht, alle wichtigen Sammlungen kennen zu lernen und ihre Beobachtungen gewissenhaft aufzeichnend. Aber welches menschliche Auge wäre im Stande, die ganze Fülle des so Gesehenen, bis zu den Einzelheiten der Zeichnung und der Pinselführung herab, sich zu jeder Zeit wieder vor die Seele zu rufen?«⁷⁴

73 Siehe hierzu: Warburg, Aby: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hg. von Warnke, Martin, Berlin 2000.

74 Siehe Braun, Clément (Hg.): *Catalogue Général des Reproductions inaltérables. Charbon d'après les originaux peintures fresques et dessins des Musées d'Europe d'après les originaux peintures frèsques et dessins des musées d'Europe des Galeries et Collections particulières les plus remarquables et des œuvres contemporaines*, Paris 1896, S. XII.