

CAECILIE WEISSERT

Proteische Wandlungsfähigkeit als künstlerischer Werkbegriff

1. Problemstellung: Die graphische Reproduktion

Das Prozess- und Ereignishafte von Metamorphosen, der Prozess des Umgestaltens und In-eine-andere-Gestalt-Verwandeln, soll hier im Zusammenhang mit einem Werkbegriff betrachtet werden, der durch die Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit des Künstlers definiert ist. Ein solcher Werkbegriff ist in der Reproduktionsgraphik besonders ausgeprägt, denn um eine gelungene Reproduktion hervorzubringen, muss der Künstler die stilistischen Merkmale der Vorlage vollständig verinnerlichen. Ende des 16. Jahrhunderts wurde dafür das Bild des proteischen Künstlers geprägt, denn zur Werkgenese bedarf es auch der Metamorphose des Autors. So geht es im Folgenden nicht um die formalen Transformationen, die eine motivische Verarbeitung mit sich bringt. Der Beitrag unternimmt vielmehr eine Annäherung an einen Werkbegriff, dem der reproduzierende Künstler vom 16. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts verpflichtet war.

Die gebräuchlichen Begriffe zur Klassifizierung der Leistung des reproduzierenden Künstlers werden diesem nur bedingt gerecht. Seit dem 16. Jahrhundert wurde häufig der Vergleich mit einer Übersetzung herangezogen, neutraler von Kopie oder ‚gravure après‘ gesprochen, in der neueren Forschungsliteratur hat die Bezeichnung der ‚Kunst der Interpretation‘ Konjunktur.¹ Der neutralere Begriff ‚Reproduktion‘ wurde seit dem 16. Jahrhundert immer wieder benutzt, setzte sich aber weder bei Künstlern noch bei Theoretikern vor dem 19. Jahrhundert durch. Die Neutralität des Begriffs, durch die das Ergebnis in keine Richtung festgelegt wird, macht ihn für die folgende Betrachtung besonders brauchbar.

Vorangestellt sei eine Minimaldefinition: Bei der graphischen Reproduktion handelt es sich um Verfahren, bei denen künstlerische Vorlagen zum Zwecke der Vervielfältigung in ein anderes Medium übertragen werden. Das Medium der Übertragung kann wechseln: Üblicherweise ist es die Zeichnung. Aber auch Ölskizzen sind als Vorlagen möglich. Das Medium, in das das Werk übertragen wird, kann ebenfalls wechseln: Hochdruck, Tiefdruck, Ätzverfahren, Flachdruck-Verfahren. Jedes Verfahren hat dabei seine eigenen Stärken und Schwä-

¹ Norberto Gramaccini und Hans Jakob Meier, *Die Kunst der Interpretation: Französische Reproduktionsgraphik 1648-1792* (München/Berlin 2003).

chen. Zur Beurteilung einer gelungenen Reproduktion gehört daher auch die Kenntnis der spezifischen Eigenschaften des Materials, wie Farbe und Saugfähigkeit des Papiers oder die Fetthaltigkeit der Farbe, mit der gedruckt wird. Bis zur Erfindung der Farbgraphik bedeutet sie den Verzicht auf die Wiedergabe von Farben. Der Graphiker muss die Farbwerte in ihren Relationen durch seine graphischen Mittel (Schraffur, Punktierung) in schwarz-weiß richtig wiedergeben. Häufig geht mit der Reproduktion eine Seitenverkehrung der Vorlage einher. Gleichzeitig wird mit Reproduktion auch das Ergebnis benannt. Wesentlich ist, dass das zu wiederholende Werk von diesem Prozess unberührt bleibt.

Reproduktionen intendieren daher immer den Vergleich mit der Vorlage. Diese kann ein Gemälde, eine Skulptur oder eine Zeichnung sein. Ich möchte mich hier auf die Gemäldereproduktion konzentrieren, da diese in der theoretischen Diskussion den größten Raum einnimmt. Unabhängig von den Veränderungen zwischen Vorlage und Wiedergabe unterliegt jede Reproduktion Wandlungen durch die Anpassung an einen anderen Maßstab und an ein anderes Medium. Die mediale Übertragung bedeutet die Umsetzung der malerischen Strukturen, die durch den Pinsel erzeugt werden, in die Möglichkeiten der graphischen Techniken. Die spezifische Aufgabe der Reproduktionsgraphik besteht also darin, die formalen Eigenschaften der Vorlage aufrecht zu erhalten, so dass der Betrachter nicht den Zeichner oder Stecher, sondern den reproduzierten Künstler in Motiv und Stil sicher erkennen kann.

Zu unterscheiden sind fünf Stadien der Selbständigkeit des reproduzierenden Künstlers. Erstens Reproduktionen, die vom Künstler nach seinen eigenen Vorlagen selbst geschaffen werden. Hier bedarf es keiner fremden Hand. Als prominentes Beispiel sei Rembrandt genannt. Möglich ist zweitens, dass der zu wiederholende Künstler die Vorzeichnung für die Reproduktion liefert und die Umsetzung in die Graphik dann einem erfahrenen Stecher überlässt (z. B. Tizian und Cornelis Cort). Drittens können sowohl Vorzeichnung als auch der Stich von dem Graphiker geschaffen werden. Häufiger ist es allerdings, dass die Vorzeichnung für die Graphik und die Graphik selbst zwei verschiedenen Künstlern übertragen wurden. So stach Alexandre Tardieu seinen berühmten Kupferstich nach Raffaels ‚Heiligem Michael‘ nicht direkt nach dem Gemälde, sondern nach einer eigens für den Stich angefertigten Zeichnung von Jean Hariette.² Je nach zeitlicher und örtlicher Nähe konnte der reproduzierte Künstler durch Retouchen in das Ergebnis eingreifen (so praktiziert in der Rubenswerkstatt). Viertens: Der zu reproduzierende Künstler liefert nur Vorzeichnungen, d.h. es gibt kein autonomes Gemälde. Als berühmtestes Beispiel seien hier die Graphiken Marcantonio Raimondis nach Raffael genannt. Diesbezüglich wird in der Forschung selten von Reproduktionen gesprochen. Umschreibungen wie ‚Raffael-Graphik‘

² Der Stich wurde im ersten Band zu den Sammlungen des Louvre publiziert: Louis-Nicolas-Joseph Robillard-Péronville und Pierre Laurent, *Le Musée Français. Recueil complet des Tableaux, Statues et Bas-Reliefs, qui composent la collection nationale* (Paris 1803). Vgl. dazu Caecilie Weissert, *Ein Kunstbuch? Le Musée Français* (Stuttgart 1994).

haben sich allerdings nur für die Raffaelwerkstatt durchgesetzt.³ Schließlich gibt es Graphiken, bei denen die Reproduktion zwar intendiert ist, für die eine tatsächliche Vorlage aber fehlt. Genannt seien die vielen Graphiken im Stile des Hieronymus Bosch oder die Meisterstiche des Hendrick Goltzius.

Das Ergebnis der Reproduktion ist nicht immer vorhersehbar. Da die Reproduktionsgraphik im großen Maße von den technischen Möglichkeiten abhängig ist, hat sie häufig einen experimentellen Charakter. Die Geschichte der Reproduktion ist daher auch eine Geschichte der technischen Fortschritte. Viele graphische Techniken, so das *Mezzotinto* oder die *Aquatinta*, wurden entwickelt, um technische Probleme der Reproduktion, wie die im Kupferstich nur über Parallel- und Kreuzschraffuren zu erreichende Umsetzung von Tonwerten, zu lösen. Das gilt auch für die Erfindung der Fotografie.⁴

Über die Anfänge der Reproduktionsgraphik streitet die Forschung. Ihre Datierung schwankt – je nach Definition des Begriffs – zwischen 1480 und 1530.⁵ Von Anfang an stand für den Künstler das Interesse an dem ‚Wie‘ der Vervielfältigung seiner Werke, also an deren künstlerischer Qualität im Zentrum. Nicht nur die Wahl der Themen spielte eine wichtige Rolle, sondern der ‚Stil‘ oder das ‚Markenzeichen‘ eines Künstlers sollte verbreitet und beworben werden. Auch die Anforderung an die Treue der Reproduktion stand von Anfang an im Mittelpunkt der Beurteilung. Im 16. Jahrhundert entstand der Beruf des Graphikers, der ausschließlich nach Vorlagen anderer Künstler arbeitete, so die bereits genannten Marcantonio Raimondi, Cornelis Cort und Lucas Vosterman. Zu keiner Zeit waren sie nur anonym arbeitende Handwerker. Im Laufe des 16. Jahrhunderts entwickelt sich ein Produktionsvokabular, in dem sie ihren Platz haben: Neben dem Bilderfinder wird auch der Zeichner, Stecher und Herausgeber auf der Graphik namentlich angegeben. Hierin spiegelt sich auf der einen Seite die Anerkennung ihrer künstlerischen Leistung, auf der anderen der praktische Bedarf des Schutzes von Urheberrechten wider.⁶ Zeitgleich setzt eine theoretische

³ Der Begriff des Reproduktionsstechers wurde erstmals für die Raffael-Werkstatt von Franz Wickhoff 1899 in einem Aufsatz über die Tätigkeit Marcantonio Raimondis für Raffael verwendet. Heute hat sich der Begriff der Raffael-Graphik durchgesetzt. Vgl. u. a. Corinna Höper, *Raffael und die Folgen: Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit* (Stuttgart 2001), S. 51-119.

⁴ Die erste Fotografie war eine aus einem Experiment zufällig entstandene Reproduktion eines Kupferstichs. Vgl. z. B. Walter Koschatzky, *Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke* (Salzburg/Wien 1989), S. 47-9.

⁵ Vgl. die unterschiedlichen Auffassungen etwa bei Fritz Koreny, *Über die Anfänge der Reproduktionsgraphik nördlich der Alpen* (Dissertation Universität Wien 1968); sowie David Landau und Peter Parshal, *The Renaissance Print 1470-1550* (New Haven/London 1994), S. 162-68.

⁶ 1506 provoziert Marcantonio Raimondi den ersten Rechtsstreit der Kunstgeschichte um Raubkopien. Er hat Holzschnitte und Kupferstiche von Albrecht Dürer reproduziert und diese mit dem Dürermonogramm als Originale verkauft. Der Streit endet in einem Vergleich: Raimondi darf weiter kopieren, aber das Dürermonogramm nicht weiter

Diskussion um die Aufgaben der Reproduktion und den künstlerischen Status der Graphik ein. Höhepunkt und vorläufiges Ende dieser Diskussion markiert 1655 die Aufnahme der Stecher in die *Académie Royale de Peinture et Sculpture* als vollberechtigte Mitglieder.⁷ Dies bedeutet auch die Anerkennung der Reproduktionsgraphik, der ‚gravure d’après‘, als freie, d.h. schöpferische Kunst.

2. Fallbeispiel: *Ruhe auf der Flucht* nach Peter Paul Rubens

Um die spezifischen Aufgaben und Eigenschaften einer Reproduktion deutlich zu machen, sei ein Blick auf die Reproduktion nach dem Gemälde *Ruhe auf der Flucht* von Peter Paul Rubens geworfen (Abb. 1). Die Reproduktion gehört dem dritten Typus an, bei dem sowohl die Zeichnung als auch die graphische Umsetzung von unterschiedlichen Künstlern angefertigt wurden. Gleichzeitig wurde der gesamte Entstehungsprozess durch Rubens begleitet. Das Gemälde ist kompositorisch zweigeteilt. Auf der dominanten linken Seite betrachten drei Heilige interessiert und neugierig Maria mit dem Kind. Den Hintergrund bildet eine mächtige Architektur neben einer Gartenlaube, auf deren blühendem Rosenstrauch sich zwei Putten necken. Im Vordergrund der rechten Bildhälfte spielen drei Knaben mit einem Lamm. Dahinter gewahrt man die Rückenfigur des schlafenden Joseph, der als Repoussoirfigur den Blick des Betrachters in die Waldlandschaft und auf den Horizont weit im Hintergrund lenkt. Rechts grast friedlich der Esel. Verbunden werden die beiden Hälften durch die Armbewegung eines der Knaben, der seine Kameraden zur Ruhe mahnt, indem er auf das schlafende Jesuskind weist. Trotz dieser deutlichen Zweiteilung wirkt die Komposition nicht unausgewogen. Rubens erreicht dies über die Verteilung von Licht und Schatten. Klar erkennbar ist, dass die Verteilung der lokalen Farbwerte und die des Hell-Dunkels zwei unterschiedliche Vorgänge sind. Rubens gelingt durch die Verteilung des Lichts – das hier einen warmen, goldenen Ton hat – eine Ausgewogenheit und Harmonie des Gemäldes. Der Betrachter wird in den Prozess der Wahrnehmung des schlafenden Christuskindes mit einbezogen, da sein Blick sowohl von der rechten als auch von der linken Seite auf die Mutter-Kind-Gruppe geleitet wird und Marias Blick den des Betrachters trifft. Obwohl die Madonna aus der Mitte gerückt ist, wird sie zum Mittelpunkt des Gemäldes, auf den farb-, handlungs- und lichtkompositorisch alles zuläuft. Thema ist das Erkennen des Göttlichen in menschlicher Gestalt.

Die Vorzeichnung für die graphische Reproduktion zeigt nur noch einen Ausschnitt aus dem Gemälde, denn die Gruppe der drei Heiligen links fehlt.⁸

verwenden. Vgl. dazu u. a. Lisa Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print* (New Haven/London 2004), S. 37-66.

⁷ Vgl. William MacAllister Johnson, *French Royal Academy of Painting and Sculpture engraved reception pieces 1672-1789* (Kingston 1982).

⁸ Ob Rubens selbst oder einer seiner Mitarbeiter die Vorzeichnung ausgeführt hat, ist nicht bekannt. Vgl. dazu Nico van Hout, *Less is More. Rubens et la gravure sur bois*, in: *Rubens et l’art de la Gravure*, hg. ders. (Gent 2004), S. 92-107, hier 100.

Maria lehnt nun an einen großen Baumstamm links im Vordergrund. Das Verhältnis Figur – Landschaft hat sich gedreht. Nahmen die Figuren in dem Gemälde zwei Drittel der Bildhöhe ein, so tut dies nun die Landschaft. Aber auch hier laufen sämtliche Linien und Diagonalen, wie im Gemälde, auf Maria zu. Auch im Holzschnitt wird – wenn auch ganz aus der Mitte gerückt – die Mutter-Kind-Gruppe als Zentrum erkennbar. Zum Beispiel führt die scharf abfallende Baumsilhouette auf den Kopf Marias zu, der als einziger frei vor dem beruhigten, horizontal schraffierten Hintergrund erscheint.

Von der Vorzeichnung bis zum fertigen Holzschnitt von Christoffel Jegher (Abb. 2), der die Graphik seitenverkehrt wiedergibt, sind sieben Stufen erhalten geblieben, die alle von Rubens überarbeitet wurden. Aufschlussreich ist, dass sich Rubens bei seinen Retuschen ausschließlich auf die Tonwerte, die Abstufung zwischen Licht und Schatten, bezogen auf die Halbtöne, konzentriert, den schwierigsten Teil für den Graphiker. Die Übertragung der Halbtöne der Malerei in die Zweifarbigkeit der Graphik erreicht der Holzschnitt durch die Zerlegung der Tonwerte auf unterschiedliche Druckplatten. Wenn auch mit anderen Mitteln ist die Konzentration auf Mutter und Kind im Gemälde und im Holzschnitt doch dieselbe, und der ausgewogene Eindruck der Reproduktion wird wiederum durch die gleichmäßige Verteilung der Lichter erreicht. Rubens' malerischem Stil entspricht die Umsetzung in den farbigen Holzschnitt, der ohne Umrissplatte auskommt. Sowohl die Aussage als auch die künstlerischen Mittel – Diagonalen, Staffelungen, Hell-Dunkel-Verteilung, die malerische Auffassung – bleiben in der graphischen Wiederholung erhalten. Das Beispiel zeigt exemplarisch das medial Gebundene und den Versuch, dies zu überwinden. Gerade weil eine Veränderung im Bildausschnitt stattgefunden hat, wird der Blick auf die wesentlichen Anforderungen besonders deutlich.

Trotz Rubens' Eingreifen muss sich Christoffel Jegher vollständig auf dessen künstlerische Verfahren einlassen. Rubens bevorzugt deshalb sehr junge Graphiker, da diese die Fähigkeit der Anpassung in einem höheren Maße besitzen als ausgereifte Künstlerpersönlichkeiten.⁹ Die Forderung nach der künstlerischen Unterordnung wird besonders darin deutlich, dass sich Rubens mehrfach über seinen wichtigsten Graphiker Lucas Vosterman beschwert, als dieser selbstbewusst die Leistung des stechenden Künstlers hervorhebt, indem er selbst Widmungen ausspricht und 1622 ein eigenes Privileg für seine Reproduktionen erlangt.¹⁰ Rubens beklagt sich in einem weiteren Brief, Vosterman habe behauptet

⁹ Rubens schreibt in einem Brief vom 23. Januar 1619: „[...] mi pare minor male di vederli fare in mia presenza per mano di un giovane ben intentionato che di gran valenthuomini secondo il lor capriccio“. *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, hg. Max Rooses und Charles Ruelens, Band II (Antwerpen 1898), S. 199.

¹⁰ Vgl. Julius Held, „Rubens and Vosterman“, in: *Art Quarterly* 32 (1969), S. 111-29, hier 113.

tet, es sei allein seine Kunst, die den Stichen ihren Wert verliehen habe.¹¹ Ein scharfes Licht auf das Verhältnis zwischen Graphiker und Künstler wirft die Ähnlichkeit der Porträts von Rubens und Vosterman (Abb. 3 und 4). Diese zeigen geradezu eine Verwandlung Vostermans in Rubens. Julius Held wies 1969 auf die verblüffende Ähnlichkeit hin:

It seems not unreasonable to suppose that such an aim reflects less a desire to rival the great master, than a disciple's eagerness to emulate him, to come close to him, to be like him.¹²

Die inneren Wandlungsprozesse, die zur Schaffung einer qualitativ hochwertigen Reproduktion nötig sind, spiegeln sich hier auch im Äußeren.

3. Theoretischer Anspruch: Übersetzung oder Spiegel?

Diese notwendige Fähigkeit wurde vom 16. bis zum 19. Jahrhundert immer wieder thematisiert. Der Lütticher Humanist Domenicus Lampsonius wirbt 1567 in einem Brief an Tizian für den Antwerpener Graphiker Cornelis Cort.¹³ Er hebt hervor, dass nur dessen kühne und schnelle Hand in der Lage sei, Tizians Gemälde angemessen zu reproduzieren, und betont, dass Cort's Kunst ihn befähige, das Charakteristische von Tizians Kunst, seine malerischen Qualitäten, zu erfassen und umzusetzen. Lampsonius spricht – und nach ihm viele andere, wie z. B. Denis Diderot – von der Reproduktion als einer Kunst der Übersetzung. Lisa Pon relativiert dies, indem sie darauf hinweist, dass es sich bei der Gleichsetzung von Reproduktion und Übersetzung lediglich um die rhetorische Form einer Trope handle.¹⁴ In der Diskussion um die besonderen Eigenschaften der Reproduktionsgraphik wurde der Vergleich bis ins 19. Jahrhundert aber wörtlich genommen. So widerspricht der Kunsthistoriker Toussaint Bernard Emeric-David (1812) mit Verweis auf Denis Diderot dieser Gleichsetzung vehement.¹⁵ Er nennt drei Kriterien für eine qualitativ hochwertige Reproduktion: Zum einen

¹¹ Das Verhältnis zwischen Rubens und Vostermans wurde immer schwieriger, bis Vosterman einen Mordversuch an Rubens unternahm. Vgl. ebd., S. 114-16.

¹² Ebd., S. 126.

¹³ Vgl. den Brief vom 13. März 1567. Abgedruckt und kommentiert bei Gianni Carlo Sciolla, *Da van Eyck a Brueghel: Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio* (Turin 2001), S. 117-20.

¹⁴ Pon, *Raphael* (wie Anm. 6), S. 33-8.

¹⁵ Emeric-David gehört zu den einflussreichsten Theoretikern der napoleonischen und nachnapoleonischen Ära. 1842 wurden seine Texte für das *Musée Français* nochmals publiziert. Im Vorwort betont der Herausgeber Paul L. Jacob, dass er als der französische Autor gewertet werde, der sich am meisten um die Geschichte der Kunst und die Kunst in Frankreich verdient gemacht habe. Toussaint Bernard Emeric-David, *Histoire de la Peinture au Moyen age, suivi de l'histoire de la gravure, du discours sur l'influence des arts du dessin, et du Musée Olympique. Avec une notice sur l'auteur par P(aul) L. Jacob* (Paris 1842). Zum *Musée Français* und den Beiträgen Emeric-Davids vgl. Caecilie Weissert, *Ein Kunstbuch? Le Musée Français* (Stuttgart 1994).

müsse die Wirkung der Reproduktionsgraphik brillant und energisch sein, und sie müsse die Mittel, mit denen sie diese Wirkung erreiche, verbergen. Zum anderen müsse das Auge vergessen können, dass es keine Farbe sehe, da die Punkte und Schraffuren, mit denen der Graphiker die natürliche Farbe ersetze, den Betrachter zugleich verletzen und faszinieren. Und drittens möchte man bei aller Bewunderung für die Fähigkeit des Graphikers in erster Linie das Werk des Malers kennen lernen. Der Graphiker müsse also den Maler in allem möglichst perfekt imitieren und dessen Intentionen ausdrücken.¹⁶ Emeric-David vergleicht eine schlechte Reproduktion mit einem falschen Spiegel. Für ihn verstellt der Vergleich mit einer Übersetzung den Blick auf wesentliche Eigenschaften der Reproduktion: Im Unterschied zu dieser blieben bei einer Übersetzung die Formen der Sprache nicht die gleichen, da der Übersetzer immer gezwungen sei, diese durch vergleichbare Idiome einer anderen zu ersetzen. Dabei müssten nicht nur die Worte, sondern auch die Figuren und Wendungen ersetzt werden, wodurch sich der Stil grundsätzlich ändere.¹⁷ Ganz anders verfähre der Graphiker, denn er übertrage Strich für Strich seine Vorlage. Dadurch bewahre er nicht nur die gesamte Komposition, sondern er wiederhole jedes Objekt mit den Konturen und dem Relief der Vorlage. Die so entstandene Kopie sei notwendig buchstäblich oder wörtlich (*littérale*), denn alle Teile des Gemäldes, die zusammen das bilden, was man Stil nenne, blieben materiell dieselben. Die Wirkungen des Hell-Dunkel, die Betonungen, die Platzierungen, die Verteilung von Licht und Schatten seien dabei durch das Gemälde festgelegt, so dass in deren Nachahmung nichts Eigenmächtiges liege.¹⁸ Aber: Die Lokalfarben seien dem

¹⁶ „Les effets de la gravure doivent être brillants et énergiques, ses moyens doivent être cachés. Les points, les carrés, les losanges que le graveur substitue au coloris de la nature, blessent les regards aussitôt qu'ils les frappent d'une manière particulière [...] qui fassent en quelque sorte oublier que l'œil n'aperçoit que deux couleurs. [...] Lorsque l'on consulte une estampe, en admirant l'habileté du graveur, c'est principalement l'ouvrage du peintre qu'on veut connaître. Le graveur doit par conséquent imiter d'abord le peintre dans toutes les choses où il lui est possible de l'imiter parfaitement: il doit exprimer la pensée du peintre tout entière.“ Toussaint Bernard Emeric-David, *Histoire de la Gravure en taille-douce et de la gravure en bois*. Erstmals publiziert in: *Le Musée Français. Recueil complet de Tableaux, Statues et Bas-Reliefs qui composent la collection nationale*, hg. Robillard-Péronville und Henri Laurent, Band III (Paris 1807). Zitiert nach Emeric-David, *Histoire de la Peinture* (wie Anm. 15), S. 178-9.

¹⁷ „On a dit quelquefois que la gravure est une tradition. C'est Gessner, Diderot, Hagedorn, qui ont mis cette comparaison en crédit. Elle est ingénieuse, mais inexacte. Les formes de langues n'étant pas les mêmes le traducteur est presque toujours obligé de substituer aux tours adoptés par l'auteur original, ceux qui en approche le plus dans son propre idiome. Ce ne sont pas seulement les mots, ce sont aussi les figures, ce sont les tournures particulières de chaque phrase qui sont remplacées par d'autres; le style est matériellement changé.“ Ebd., S. 179-80.

¹⁸ „Le graveur, au contraire, calque trait pour trait son ouvrage sur le tableau; non-seulement il conserve l'ensemble de la composition, mais il retrace encore chaque objet avec les contours et le relief que présente le modèle original; la copie est nécessairement littérale; toutes les parties de la peinture qui constituent ce qu'on nomme le style y demeurent

Graphiker fremd. Er ersetze sie nicht durch Äquivalente, sondern sei gezwungen, sie außer Acht zu lassen.¹⁹ Emeric-David zieht den Schluss, ein guter Reproduktionsstecher dürfe keinen eigenen Stil haben: „Le graveur n'a point de style à lui“.²⁰ Was er haben müsse, sei eine eigene Art und Weise („une manière ou un faire“), um ein Gemälde in eine Graphik zu verwandeln. Ziel dieser Verwandlung sei – wie bereits zitiert –, dass der Betrachter das Fehlen der Farbe vergesse. Wenn das gelinge, sei der Höhepunkt dieser Kunst erreicht: „ils ne gravent pas, ils peignent: c'est là le triomphe de l'art“.²¹

Der Graphiker, der durch die Ausschöpfung der Mittel seines Mediums dessen Grenzen überschreitet und die Medialität vergessen lässt, wird auch im 17. Jahrhundert anerkannt. So berichtet Joachim von Sandrart in der *Teutschen Academie*, dass Lucas Vosterman von seinen Zeitgenossen als „Maler mit dem Grabstichel“ gerühmt worden sei.²² Lampsonius, Emeric-David und in gewisser Weise auch Vosterman betonen drei Punkte, die für eine qualitätvolle Reproduktion entscheidend sind: (1) Die Übertragung eines Gemäldes in ein anderes Medium, ohne dessen Charaktereigenschaften, dessen persönliche Handschrift zu verändern; (2) den Künstler, der ohne Stil sein muss, der in der Lage sein muss, sich die künstlerischen Ausdrucksweisen eines fremden Künstlers vollständig anzuverwandeln; (3) das Medium, das so weit beherrscht werden muss, dass es überwunden werden kann.

4. Aufwertung der Nachahmung zur proteischen Fähigkeit

Für Emeric-David gilt der Reproduktionsstecher als der beste, der sich nicht nur auf die Wiedergabe eines Künstlers, wie beispielsweise die Rubensstecher, verlegt hat, sondern der möglichst unterschiedliche Künstler reproduzieren kann. Die Fähigkeit der gekonnten Beherrschung verschiedener Stile wurde in der niederländischen Theorie des 16. Jahrhunderts in der Gestalt des Meergottes Proteus allegorisch dargestellt. Dem antiken Meergott Proteus eignete die Gabe der Weissagung, und er konnte sich in alle Gestalten verwandeln.²³ 1594 wird in

matériellement les mêmes. Les effets du clair-obscur, la force, la place, l'étendue des clairs et des ombres, sont déterminés aussi par le tableau. Dans l'imitation de ces divers objets, rien n'est arbitraire.“ Ebd., S. 180.

¹⁹ „Les couleurs locales, c'est-à-dire les couleurs propres à chaque corps, sont étrangères à la gravure; elle ne les remplace pas, comme on l'a dit, par des équivalents; elle est forcée de les négliger.“ Ebd., S. 180.

²⁰ Ebd., S. 184.

²¹ Ebd. Interessanterweise unterschlägt Emeric-David in seiner Argumentation den farbigen Faksimiledruck. Das hat mit der Kritik an dem Verfahren zu tun, die beklagt, dass weniger künstlerisches Vermögen als technisches Können über den Erfolg entscheide.

²² Joachim von Sandrart, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*, hg. und komm. von A(lfred) R. Peltzer (München 1925), S. 244.

²³ Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, übers. und hg. von Erich Rösch (München 1964), S. 313 (Buch VIII, 731-737): „Proteus, wie dir! Du Bewohner des erdumfassenden

Kupferstichen des niederländischen Künstlers Hendrick Goltzius die Gleichsetzung mit Proteus programmatisch vorgenommen. Hendrick Goltzius' Serie der Meisterstiche tragen auf dem ersten Blatt links die von Cornelis Schonaeus verfasste Widmung an den Herzog von Bayern (Abb. 5):

So wie sich Proteus in den Wellen verwandelt
 gefangen in begieriger Liebe zu Pomona
 So verwandelt sich Goltzius, der bewunderte Graphiker und Erfinder
 In unterschiedliche Formen durch seine Kunst, für Dich, o Herrscher.²⁴

Die sechs Stiche dieser Folge imitieren den Stil von Federigo Zuccari, Parmigianino, Albrecht Dürer, Jacopo Bassano, Lucas van Leyden und Federigo Barocci.²⁵ Goltzius erfindet Graphiken im Stil dieser Künstler, indem er sich vollständig in Form, Inhalt und Technik in diese hineindenkt. Die Täuschung gelingt ihm so gut, dass zeitgenössische Kenner davon überzeugt waren, beispielsweise einen echten Dürer vor sich zu haben (Abb. 6). Durch diese Blätter stieg Goltzius' Ruhm, und Karel van Mander schließt seinen langen Bericht zu den Graphiken mit dem Satz: „All diese hier aufgeführten Werke beweisen, dass Goltzius ein seltsamer Proteus oder Vertumnus in der Kunst ist, fähig sich in jeden Stil einzufinden.“²⁶ Der Gipfel der künstlerischen Leistung liegt hier in der Überwindung des Individualstils, der Automimesis, von dem man seit der Frührenaissance annahm, dass sie in jedem Werk erhalten sei.²⁷ Marco Boschini betont 1674, dass gelungene Kopien einen Höhepunkt der Kunst darstellen. Als Beispiel verweist er auf Giovanni Battista Zampezzì, der in dem Moment, in dem er sich in Bassano verwandele („transformasi“), alle anderen übertreffe, so dass seine Kopien sich wie Zwillinge zum Original verhielten.²⁸ Diese Wandlungsfähigkeit verdiene sowohl Ruhm als auch Neid.²⁹

Meeres. / Denn man hat bald dich als Jüngling und bald als Löwe gesehen, / warest ein Eber jetzt, ein wilder, und jetzt eine Schlange, / die zu berühren man scheut, bald machen dich Hörner zum Stiere. / Oftmals konnte als Stein und oft als Baum man dich sehen, / ahmtest bisweilen nach des fließenden Wassers Gestalt und / wurdest zum Strom und bisweilen des Wassers Gegenspieler, Feuer“.

²⁴ „Vt medijs Proteus se transformabat in vndis, / Formosae cupido Pomonae captus amore: / Sic varia PRINCEPS TIBI nunc se Goltzius arte / Cummutat, sculptor mirabilis, atque repertor.“ Übersetzung der Verf.

²⁵ Für die Graphiken nach Zuccari, Parmigianino und Bassano sind die Vorlagen nicht gesichert. Vgl. *Hendrick Goltzius (1558-1617). Drawings, Prints and Paintings*, hg. Huigen Leeftang und Ger Luijten (Amsterdam 2003), S. 210-15.

²⁶ Vgl. *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, hg. Hessel Miedema (Doornspijk 1994), S. 385-407, 397-98: „Al dees verhaelde dinghen t'samen bewijzen Goltzius eenen seldsamen Proteus oft Vertumnus te wesen in de Const, met hem in alle ghestalten van handelighen te connen herscheppen.“

²⁷ So das italienische Sprichwort: „Ogni dipintore dipinge se“.

²⁸ Marco Boschini, „Breve instruzione per intender in qualche modo le maniere de gli Auttori Veneziani“, in: *Le ricche minere della pittura Veneziana*, 2 ed. (Venedig 1674), S. 3: „Giouanni Battista Zampezzì, che per trasformarsi nel Bassano, non vi è che vi si

Mit der Erfindung der graphischen Techniken entstehen also drei Arbeitsfelder, wovon zwei neu sind: der nach eigenen Entwürfen tätige Künstler (von Adam von Bartsch 1801 als *Peintre-Graveur* bezeichnet), der nach fremden Vorzeichnungen und der nach fremden autonomen Werken arbeitende Graphiker. Bei letzterem bedarf es einer proteischen Wandlungsfähigkeit. Diese wird anfangs auch für den Maler proklamiert. So wird Pieter Bruegel d. Ä. wiederholt emphatisch als neuer Hieronymus Bosch gefeiert, der nicht nur perfekt dessen Manier nachzuahmen wisse, sondern in dieser auch noch erfinden könne. Auch bei Michiel Coxcie wird in erster Linie seine imitative Fähigkeit gelobt.³⁰ Deren hohe Einschätzung wird von den bisherigen Ansätzen der Kunstgeschichte selten beachtet. Das an der antiken Rhetorik geschulte Erklärungsmodell des künstlerischen Schaffens von *imitatio*, *aemulatio* und *superatio*, in dem die Nachahmung nur ein Stadium innerhalb der angestrebten Verbesserung und Überbietung des Vorbildes darstellt, bleibt in dieser Hinsicht unbefriedigend. Praktisch und theoretisch wanderte die Diskussion um den proteischen Künstler von den Malern in den neu entstehenden Bereich der Reproduktionsgraphik ab. Der Beruf des Reproduktionsgraphikers hängt seinerseits eng mit der Aufwertung dieser Fähigkeit zusammen, und die Qualität der Reproduktion bemisst sich an dem Grad der Verwandlung in einen fremden Stil und an der Fähigkeit, entweder in diesem Stil schöpferisch tätig zu werden oder ihn in ein anderes Medium zu übertragen. Weniger das Werk als viel mehr der Künstler durchläuft eine Metamorphose. Der Vergleich mit Proteus hebt besonders deutlich den aktiven Prozess hervor. Das Konzept des proteischen Künstlers findet sein Ende mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert, als die Reproduktion von Kunstwerken endgültig von den bis dahin ausgereiften fotografischen Verfahren übernommen wurde.

possì auuicinare à segno, che le coppie di questo paion con l'originali gemelle, ed è la più difficile maniera da imitare; perche è d'vn colpo così franco“.

²⁹ Ebda., S. 3: „e questi, tutto che siano veramente inganni, sono inganni lodevoli, e digeni d'inuidia“.

³⁰ Vgl. dazu Caecilie Weissert, „Malerei und Künstler-virtus in der Niederlande des 16. Jahrhunderts“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 54 (2003), S. 27-59.

Bildlegende

- (1) Peter Paul Rubens, *Ruhe auf der Flucht*, Öl auf Holz, 1632/35, 87 x 125 cm, Madrid, Prado, Foto nach: *Rubens et l'art de la gravure*, hg. Nico van Hout (Gent 2004), Abb. 62.
- (2) Christoffel Jegher, *Ruhe auf der Flucht*, Holzschnitt, vierter Zustand, 1635, 460 x 602 mm, Haarlem, Teylers Museum, Foto nach: *Rubens et l'art de la gravure*, hg. Nico van Hout (Gent 2004), Abb. 69.
- (3) Paulus Pontius nach Anthonis van Dyck, *Peter Paul Rubens*, Kupferstich, ca. 1628, 238 x 158 mm, Oxford, Ashmolean Museum, Foto nach: Christopher White, *Peter Paul Rubens. Leben und Kunst* (Stuttgart/Zürich 1987), Abb. 215.
- (4) Anthonis van Dyck, *Porträt von Lucas Vosterman*, Radierung, 1. Zustand (7), ca. 1650, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Foto nach: *Anthony van Dyck as a Printmaker*, hg. Carl Depauw und Ger Luijten (Antwerpen/Amsterdam 1999), Abb. 17.
- (5) Hendrick Goltzius, *Verkündigung*, Kupferstich, 2. Zustand (5), 1594, 470 x 351 mm, Foto in: *Hendrick Goltzius (1558-1617). Drawings, Prints and Paintings*, hg. Huigen Leeftang und Ger Luijten (Amsterdam 2003), Abb. 75.1
- (6) Hendrick Goltzius, *Beschneidung Christi*, Kupferstich, 1. Zustand (4), 1594, 476 x 352 mm, Foto in: *Hendrick Goltzius (1558-1617). Drawings, Prints and Paintings*, hg. Huigen Leeftang und Ger Luijten (Amsterdam 2003), Abb. 75.4



Abb. 1



Abb. 2

Abb. 1: Caecilie Weissert, *Materi und Kinder-virtus in der Niederlande des 16. Jahrhunderts*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Wien* 54 (2003), S. 27-28.



Abb. 3

2. 111



Abb. 4.



Abb. 5

sich zivilisationskritischen Gradlinen, die auf eine immer schärferen Deutung
 des original schöpferischen und des interpretativen Bereichs hinabsteigt - Kom-
 positionen beginnen exklusiv für die Ausführung ihrer Werke durch Virtuosen zu
 schreiben. Architekten delegierten den Bauvorgang an Expertenorganisationen. Zentriert
 sich unser Interesse allmählich auf die Beurteilung des architektonischen
 „Werks“, dann folgten die besten gelungenen Urteilsurteile dem ontologischen



Abb. 6