ORDEN POUR LE MÉRITE

FÜR WISSENSCHAFTEN UND KÜNSTE

REDEN UND GEDENKWORTE

SECHSUNDDREISSIGSTER BAND
2007 – 2008

WALLSTEIN VERLAG

ZWEITER TEIL

PROJEKTE DES ORDENS

I. BESTÄNDIGKEIT UND VERGÄNGLICHKEIT VON RUHM

HUBERTUS VON PILGRIM

DER KUPFERSTECHER FRANÇOIS FORSTER UND DIE BEDEUTUNG DES KUPFERSTECHENS IM 19. JAHRHUNDERT

Es ist für mich eine Ehre, als erster den Reigen der Rückschau auf einzelne historische Ordensmitglieder zu eröffnen, ausgewählt nach runden Jubiläumsdaten, je nach der für uns gegenwärtige Mitglieder zutreffenden Fachrichtung. Das kann eine äußerst reizvolle Aufgabe sein oder auch ein heikler Part, wie gleich darzulegen ist.
Nach außen macht der Orden für viele Heutige nicht soviel her, vielleicht auch, weil er nicht dotiert ist; wichtig aber ist er in der nach innen gerichteten Blickrichtung. Der Ruhm der großen (geschichtlichen) Mitglieder ist konstitutiv für den Rang des Ordens. Da ergeht es mir manchmal so, daß ich nachts aufwache und einen imaginären Dialog beginne mit einem Künstler, der vor mir in analoger Fachkategorie im Orden war, dem ich gedanklich Reverenz erweise, ihm die eigene Position darlege und sage: Hier stehe ich heute, und da mag es sein, daß aus dem Olymp des Ordens die Antwort kommt: Es ist ja auch kein Wunder, daß du weiter siehst als ich, du stehst ja auch auf meinen Schultern!
Aber ich stehe nicht auf den Schultern des Künstlers, dessen Andenken heute beschworen werden soll. François Forster ist einer der fünf Kupferstecher, die im Orden vor mir waren, ich bin der sechste in

dieser Kategorie und kenne dennoch keinen von ihnen. Gleichviel – zu seiner Zeit stand Forster in hohem Ansehen, wie unschwer nachzuweisen ist. Wenn mir sein Name auch nicht geläufig ist, genau genommen ich bisher auch nicht große Lust verspürte, diese Lücke meiner Kenntnis der Geschichte der Druckgraphik zu schließen, so liegt das daran, daß ich im Gegensatz zu diesem »*Kollegen*« von einer grundsätzlich völlig anderen Grundposition ausgehe, die nicht mehr Übereinstimmung zeitigt als den schieren Material- und Werkzeuggebrauch, die strenge Führung des Grabstichels nämlich, der sich in das Kupfer gräbt oder, wie es etwas verwirrend genannt wird: *sticht*.

Die Kategorie der historischen *Bildhauer* des Ordens dagegen werte ich völlig anders. Da ich die Bildhauerei an erster Stelle in meinem Firmenschild führe, habe ich die die Bildhauerei betreffenden Annalen studiert, worüber aber erst bei späterer Gelegenheit zu berichten ist. Doch ist vorauszusehen, daß auch bei allen zu erwartenden Kollegenberichten es Rang, Reiz und gelegentliche Verlegenheit ausmachen wird, die nachträgliche Akklamation darzutun oder im Einzelfall auch einem anachronistischen Revisionsbedürfnis nachzugeben.

Wenden wir uns also dem Jubilar, dem Kupferstecher François Forster, zu, der vor 150 Jahren in den Orden gewählt wurde. Er wurde 1790 geboren, im Kanton Neuchâtel, in Le Locle. Wenn mir der Name des Stechers auch nicht geläufig war, so ist mir hingegen sein Geburtsort sehr wohl ein Begriff. Der Ort Le Locle im Jura ist bis heute berühmt, weil er als ein helvetisches Mekka der Uhrmacherkunst gilt[1] und eine bis heute gesuchte einschlägige Ausbildungsstätte ist. Zu der Ausbildung des (historischen) Uhrmachers gehörte auch die kunstvolle Gravur speziell von Uhrenschalen aufwendiger Taschenuhren. Auf einen spezifischen Zusammenhang der angewandten und der freien Kunst habe ich früher schon hingewiesen. Unter Kupferstich ist genau genommen der Abdruck einer Bildgravur in Kupfer zu verstehen. In der Coburger Graphiksammlung

1 Beispielsweise sei an die schon von Balzac gerühmte Marke Breguet erinnert.

konnte ich Ihnen schon vor Jahren in der nach meinen Wünschen zusammengetragenen Sonderschau darlegen, daß sowohl Martin Schongauer als auch Albrecht Dürer Söhne von Goldschmieden gewesen sind und somit mit der Graviertechnik von Jugend an vertraut gewesen sein mußten. Sie belegen anschaulich, durchaus nicht als die einzigen, den Zusammenhang von Goldschmiede- resp. später auch Uhrmacherhandwerk mit der Kupferstichtechnik.

Mit fünfzehn Jahren begab sich François Forster nach Paris, wo er sich schnell in der Stechertechnik perfektionierte, zur Bildgravur, also dem Kupferstich, wechselte und an der École des Beaux-Arts studierte. 1814 erhielt er eine Goldmedaille für Kupferstich und wurde vom preußischen König Friedrich Wilhelm III. mit einem gut ausgestatteten Zweijahresstipendium bedacht, das ihm die Fortsetzung seiner Studien in Rom erlaubte. Ob diese Förderung in Verbindung gebracht werden kann mit der zeitweiligen Zugehörigkeit von Neuenburg zum Königreich Preußen, ist eine naheliegende Spekulation, schließlich beendete erst 1815 der Wiener Kongreß diese Episode, Neuchâtel wurde Schweizer Kanton, die preußische Verbindung war schließlich nicht mehr als eine Fußnote der europäischen Geschichte. Forster indes, nachmaliger Schweizer mit deutschem Namen, ließ sich 1828 als Franzose in Paris einbürgern, wurde 1844 in die Académie des Beaux-Arts gewählt, deren Präsident er zehn Jahre später wurde. Mag sein, daß die kleine preußische biographische Komponente 1857 eine Rolle gespielt haben mag, als Forster in den Pour le mérite gewählt wurde, gewichtig wird sie nicht gewesen sein angesichts der relativ großen Zahl der (gebürtigen) Franzosen unter den ausländischen Ordensmitgliedern. Sie steht in einem bemerkenswerten Gegensatz zum nationalistischen Chauvinismus des 19. Jahrhunderts.

Von bedeutsamerem Gewicht ist die Scheidung von originärem Kupferstich und Reproduktionsgraphik. Schon sehr früh, um 1500, setzt die arbeitsteilige Praxis ein, daß gewisse Kupferstecher nicht selbst Bilderfinder sind, sondern das Bedürfnis nach Abbildungen berühmter Gemälde oder Zeichnungen von anderer Hand erfüllen. Diese manuelle Bildvervielfältigung endet im ausgehenden 19. Jahrhun-

dert, als es dem Böhmen Karl Klitsch (1841-1926) Ende der siebziger Jahre gelang, die Photographie mit der Drucktechnik zu verbinden und auf nichtmanuellem Wege Halbtonclichés zu ätzen. Diese sogenannte Heliogravure ermöglichte ab 1880 die auflagenreife Bildreproduktion, die damit die noch so virtuose manuelle Transposition von Halbtonwerten in eine Strichmanier obsolet machte.[2]

François Forster gehörte nun dieser aussterbenden Gattung der Reproduktionsstecher an. Der Geniebegriff der Neuzeit hat sie ihres Nimbus beraubt, die wirtschaftliche Komponente trug das Ihre dazu bei, denn man muß sich vor Augen halten, daß das akribische Nachstechen eines Gemäldes in eine Kupferplatte einen ungeheuren Zeitaufwand erforderte, der sich auf viele Monate (in Beispielen großer, prominenter Bildvorlagen angeblich sogar auf Jahre) erstreckte. Lange oder kurze Herstellungszeit ist für die bildende Kunst ein untaugliches Qualitätsindiz, doch es bleibt irritierend, daß die Herstellung vieler Reproduktionsstiche einen ungleich größeren Zeitaufwand erforderte als die erfindende Gestaltung ihrer Orginalvorlage, von der disziplinierten Geduld und der nicht leicht erlernbaren Virtuosität ganz zu schweigen.

Diese oft stupende Fertigkeit der Stichelführung sicherte aber François Forster die kollegiale Achtung beispielsweise von keinem Geringeren als Dominique Ingres, der von ihm 1825 in Rom mit dem Rötelstift ein freundlich-kühl dreinschauendes Portrait zeichnete.[3] Als *Akademiker* muß er ihn in irgendeiner Weise als ebenbürtig angesehen haben, sonst hätte er als Pour le mérite-Mitglied der ersten Stunde ihn nicht für den Orden mitvorgeschlagen, was ich als naheliegend vermute. Solche Kollegialfreundschaften zwischen derart strukturell verschieden angelegten Begabungen lassen sich auch früher nachweisen. Als ein Beispiel diene eine lebhafte Portraitradierung, die der geniale Anton van Dyck (*1599 Antwerpen †1642

2 Als ein frühes Beispiel eines Kupfertiefdrucks nach einer Heliogravure mag die Wiedergabe von einem aus Pergamon stammenden Antikenfund dienen. Der Druck ist um oder noch vor 1890 entstanden; das in meinem Besitz befindliche, in den Grautönen wunderbar nuancierte Exemplar weist wie beim Originalkupferdruck die typische Plattenprägung auf.

3 Bayonne, Musée Léon-Bonnat.

London) von dem zeitgenössischen Reproduktionsstecher Lukas Vorstermans zeichnete. Von Vorstermans ist ein gut einen Quadratmeter (!) messender Reproduktionsstich in meinem Besitz, der, kollagiert aus sechs ca. 40 × 40 cm messenden Kupferdrucken, seitenverkehrt 1623 die drei Jahre vorher entstandene *Amazonenschlacht* von Peter Paul Rubens (Alte Pinakothek München) wiedergibt. Umstritten freilich ist in diesem Falle geblieben, ob die Geschäftsinteressen der Bildvermarktung sowohl den Ansprüchen des großen Malers (und Unternehmers) Rubens Genüge taten wie auch dem doch auf nachschaffende Weise virtuosen Interpreten Vorstermans.
Um diese zum Wertungsverständnis notwendigen Zusammenhänge noch ein weiteres Jahrhundert zurückzuverfolgen, ist auf die Begriffsklärung zu verweisen, die sich mit den Druckvermerken *invenit* oder *pinxit*, auch fallgemäß *delinavit* hinter dem Künstlernamen und dem dagegengesetzten *sculpsit* (also: *stach,* was später auch unspezifisch verwendet wurde) hinter dem Namen des Reproduktionsstechers befindet. Damit bürgerten sich klare Unterscheidungen ein als frühe Kennzeichnung des von Anfang an nicht immer gewahrten Urheberrechts. Giorgio Vasari (*1511 Arezzo, †1574 Florenz) berichtet in seinen Lebens- und Werkbeschreibungen der italienischen Künstler der Renaissance von einem solchen Urheberprozeß (vielleicht dem ersten der Geschichte), den Dürer 1505 gegen seinen *Kopisten* (in diesem Fall zutreffender: *Fälscher*) Marc Anton Raimondi vor der Signoria in Venedig führte. Da Vasaris Künstlerviten erst zwischen 1550 und 1568 erschienen, beruht sein an sich spannender Prozeßbericht naturgemäß auf Hörensagen. Tatsache aber ist (seither?) die deutliche Rechtsklärung mit den oben genannten lateinischen (meist abgekürzten) Druckvermerken im Falle des *arbeitsteiligen* Vorgehens von Raphael und Marcanton Raimondi. Der Vergleich Dürer und Raphael ist im Zusammenhang mit dem prekären Reproduktionsstecher Raimondi insofern erhellend, als Raphael (meines Wissens) nie gestochen (oder radiert) hat – da hat die autorisierte Transponierung einer Zeichnung Raphaels durch Raimondi in das druckgraphische Medium eine andere Bedeutung als im Falle Dürer, von dem Raimondi mit Nachstichen regelrechte

Raubkopien, also höchst virtuose *Fälschungen*, fertigte. Im literarischen Bereich gibt es gerade aus der Anfangszeit des Drucker- und Verlagswesens solche Raubdrucker in großer Zahl. Dürer beispielsweise versah seine »*kleine Passion*« mit einem *impressum* – so wortwörtlich liest man 1511 schon einen ausdrücklichen und ausführlichen Copyrightvermerk mit warnendem Verweis auf die schützende Obrigkeit »*cum privilegio*«!

Aufschlußreich ist der Prozeßbericht von Vasari insofern, als dem venezianischen Kopisten der Gebrauch des weltberühmt gewordenen *Logos* verboten wurde, um im heutigen Sprachgebrauch das ineinandergebaute AD zu bezeichnen; nicht aber verwehrten die pragmatischen Venezianer die *Nachahmung* eines Bildmotivs. Für uns Heutige ist gerade im Hinblick auf die rückblickende Wertung von François Forster (& Co) die Erfindung des Originalbegriffs über das Rechtliche hinaus von Bedeutung. Wolfgang Braunfels hat ausgehend von dem schlichten *Druckvermerk* »Raphael Urbinatus invenit/ Marcantonio sculpsit« von 1505 diesen grundsätzlichen Bewußtseinswandel des Künstlerbewußtseins erhellend reflektiert.[4]

Man muß diese Zusammenhänge sehen, wenn man die Endphase der einst so verbreiteten und – entsprechend den Bedürfnissen so hochangesehenen – Fertigkeit des Reproduktionsstiches bewertet, in der Forster gewiß ein sehr typischer Vertreter war. Rückblicke aber können einer anachronistischen Betrachtungsweise erliegen. In meiner Vorstellung setze ich – so merkwürdig diese Analogie auf den ersten Blick erscheinen mag – Reproduktionsstecher mit der Geltung von Dirigenten oder Instrumentalisten in Vergleich. In deren gesellschaftlicher Anerkennung schwingt doch immer auch die Bewunderung für die von ihnen interpretierten Komponisten mit. Ebenso klingt bei der hohen zeitgenössischen Bewunderung für François Forster stets, bewußt oder auch nicht, die Verehrung für

4 Wolfgang Braunfels: Die inventio des Künstlers, Reflexionen über den Einfluß des neuen Schaffensideals auf die Werkstatt Raffaels und Giorgione in: Studien zur toskanischen Kunst; Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich, München 1964.
In diesem Zusammenhang ist auch die gut bebilderte Untersuchung von Lisa Pon zu nennen: Raphael, Dürer and Marc Antonio Raimondi: Copying and the Italian print, Yale University Press, New Haven und London 2004.

Veronese, Raphael, Tizian oder Leonardo mit an. Der Kupferstecher spielt hier gleichermaßen die Rolle eines Interpreten wie in der Musik der Dirigent. Freilich schuf er nur, um im Bilde des Vergleichs zu bleiben, so etwas wie den Klavierauszug einer volltönenden Oper oder einer reich instrumentierten Symphonie, indem er auf das wesentliche Element der Malerei, die Farbe, verzichtete. Aber seine virtuosen Kupferdrucke befriedigten die große Augenlust, wenigstens den *Abglanz* eines der großen Meisterwerke der Weltkunst zu besitzen.

Aber die Nachfrage versiegte, und damit verging auch der einschlägige Ruhm. Ich konstatiere, daß es mir außerordentliche Mühe macht, in Deutschland einen solchen Reproduktionsstich von Forster eben nicht nur als Abbildung aufzuspüren. Die Staatliche Münchner Graphische Sammlung, die mit ihren reichen Beständen mit den größten Kupferstichkabinetten der Welt konkurrieren kann[5], verzeichnet in ihren Beständen *kein einziges Blatt* von François Forster! Auch aus anderen, mir nicht ganz unvertrauten, sehr reichhaltigen Beständen wie dem Kupferstichkabinett des Herzog-Anton-Ulrich-Museums in Braunschweig sind mir früher unter dem Rubrum *Reproduktionsstich* nur Werke von dem schon genannten Marcanton Raimondi oder von Ghisi etwa bekannt geworden. In der jetzt in Leipzig befindlichen Sammlung Maximilian Speck von Sternburg, in der Goethezeit von einem Kaufmann mit viel Spürsinn zusammengetragen, befindet sich das einzige Blatt, das ich bislang in deutschen Landen habe aufspüren können, immerhin ein außerordentlich differenziert gestochenes Blatt nach Leonardo (»*Die Madonna mit den anbetenden Hirten*«, andernorts auch als »*La Vierge au bas-relief*« bezeichnet), als Forsters Hauptwerk in den Annalen unseres Ordens gewertet.

Eine andere, familiäre Reminiszenz sei mir erlaubt, um die außerordentliche zeitgenössische Wertschätzung der untergegangenen Zunft zu illustrieren. Einer meiner Großväter, der klassische Archäo-

5 Bezeichnend ist schon diese obsolet gewordene Etikettierung, denn der Kupferstich war von alters her das dominante Sammlergebiet, das sich längst auf alle denkbaren graphischen Techniken einschließlich des unabsehbaren Gebietes der Handzeichnung ausgedehnt hat.

loge Alexander Conze, pflegte in Wien und später in Berlin einen großen Freundeskreis, zu dem auch ein Berufsgenosse Forsters gehörte, der Stecher Jacoby. Sein Name figuriert in unseren von meinem Großvater Friedrich C. aufgezeichneten Familienerinnerungen neben so vielen bekannten, von denen nicht wenige dem Orden angehörten wie August Boeckh (sein Nachbar wie später auch Max Planck), Theodor Mommsen, Ernst Curtius, Richard Lepsius, Heinrich von Sybel, Theodor Wiegand – um einige derer zuerst zu nennen, die auch in unserer Ordensgeschichte verzeichnet sind, aber auch viele andere wie Richard Schöne und eben jener jüdische Kupferstecher Jacoby. Wenn auch die Stürme der Zeit so viele Familiendokumente verweht haben, so berührt es mich sehr, Briefe dieses Kupferstechers zu besitzen, die, ebenso wie ein aufschlußreicher, aber unveröffentlichter Brief von Wilhelm von Bode, mir fast wie Reliquien vererbt wurden. Merkwürdig und die private Bedeutung überschreitend ist der Umstand, daß eben gerade jener Alexander Conze zu *den* Pionieren gehörte, die die Photographie als unabdingbares Hilfsmittel in die Wissenschaft einführten: Die oben genannte Heliogravüre, die von ihm in Pergamon gemachte Antiken-Funde zeigt, macht auf diese Weise die bisher geübte manuell hergestellte, also gestochene Reproduktion überflüssig.

Das Verhältnis von originärer und kopierender Arbeit berührt einen Kern unseres Themas, es weiter auszuleuchten sprengt aber den Rahmen meiner Betrachtung. Doch möchte ich einer Assoziation an die Verhältnisse in der antiken wie der modernen Skulptur nachgeben. Mit unserer Kenntnis der Antike stünden wir ganz arm da, würden wir nur die als Originale geltenden Bildwerke kennen. Dabei wird uns unser verehrter Ordensbruder Andreae bestätigen können, daß die großen Bildhauer der Antike keineswegs anonym waren. Aber die völlige Eigenhändigkeit bei Marmorbildwerken zu konstatieren, ist bis in die Neuzeit ein Problem, in vielen Fällen ein müßiges. Erst Adolf von Hildebrand, aufgenommen in den Orden 1891, begann selbst in Marmor wieder zu schlagen, wie das – auch darin ziemlich einzigartig – gewiß Michelangelo tat.

> Traditionsgemäß wurden Steinarbeiten in den großen Bildhauerwerkstätten des Klassizismus von Gehilfen ausgeführt, d.h. das Modell des Meisters wurde nach der Punktiermethode von seinen Mitarbeitern präzise in Stein übertragen, und erst das letzte Überarbeiten der Steinoberfläche fiel wieder dem Meister zu. Dieser Methode bedienten sich Canova, Thorwaldsen, Schadow und Rauch, und sie blieb zunächst bis über die Hälfte des 19. Jahrhunderts gebräuchlich, nämlich bis zu Adolf von Hildebrands Wiederentdeckung und Aufforderung zum direkten Steinhauen, die auf die jüngere Bildhauergeneration einen entscheidenden Einfluß ausübte.[6]

Taille-directe heißt im Französischen das Zauberwort für diese unmittelbare Methode, der sich in Folge dann etwa Aristide Maillol bediente, als er seine große »Méditerranée« aus dem Stein schlug. *Taille-douce* ist im Französischen der übliche Terminus für Kupferstich, das zarte *Meißeln*, wie man das vielseitige Verb *tailler* für »Zuschneiden, Zurechthauen, Abschneiden« und so fort übersetzen könnte. Früher noch als in der Bildhauerei wurde in der Druckgraphik die nichtarbeitsteilige Vorgehensweise, eben auch ein *taille-directe*, wiederbelebt.

Aus dieser Betrachtungsweise erwächst mein Bedürfnis nach einer *revisionistischen*, also illegitim *anachronistischen* Gegenüberlegung. Warum, so kommt mir in meinen nächtlichen Wachträumen in den Sinn, warum habt ihr großen Vorfahren im Ordenskapitel nicht den 1821 geborenen Charles Meryon gewählt, der auf so inspirierte Weise die *Originalradierung* wiederbelebte, wie sie dann im gleichen Zeitalter in Deutschland zu nennen üblich wurde. Die außerordentlich nuancenreiche Radierung »Le Petit Pont« von 1850 sei hier abgebildet, um beispielhaft die zeitgenössische Gegenposition zu der trockenen Strichmanier Forsters zu veranschaulichen. Warum habt ihr den virtuosen Stecher mit seiner Kunst zweiter Hand dem durchaus nicht ahistorisch denkenden Meryon vorgezogen, der, in

6 Angela Hass: Adolf von Hildebrand, das plastische Portrait. München 1984, S. 44.

einer Art Wehmut das alte, schwindende Paris noch einmal porträtierte? Als zeitgenössischen Zeugen für ihn führe ich Charles Baudelaire an, der in seinen »Écrits sur l'art« eine Lanze für ihn bricht[7]. Oder warum wurde kein Blick auf die Lithographie geworfen, wenn der Kupferstich in der Form, in der er ausgeübt wurde, sich überlebt hatte. Honoré Daumier ist der Größte in dieser Kunst, mit seinen Lebensdaten 1808 bis 1879 Pariser Zeitgenosse von Forster im exakten Sinn, ein Titan gegenüber der blutleeren Académie des Beaux-Arts, deren Präsident Forster 1854 wurde. Auch hier kann ich Baudelaire als Zeugen für Daumier anrufen, der nicht nur seine Zeichenkunst preist, sondern ihn auch als Moralisten sieht und gar zu Molière Beziehungslinien zieht.[8]

Dann wähne ich in meinen nächtlichen Zwiegesprächen die Gegenpositionen zu meinen vorlauten Einwänden zu vernehmen: Warum ich denn auf Baudelaire schwöre, den man zu unserer Zeit einen drogato nennen würde, ob ich denn nicht wüßte, daß der von mir so gepriesene Meryon 1857, also im Jahr der Wahl Forsters, schon so nervenkrank war, daß man ihn ein Jahr später in die Anstalt von Charenton brachte, wo er nach endgültiger Einlieferung 1866 dort zwei Jahre später starb. Und was Daumier anbeträfe, ob ich denn glaube, daß man es dem preußischen König hätte antun können, einen Künstler in den Orden zu wählen, der vorbestraft gewesen sei, der, genau gesagt, schon 1831/33 eingesessen habe wegen Majestätsbeleidigung? Gewiß, Daumiers Karikaturen wandten sich gegen einen späten Bourbonen, aber mußte man nicht eine außenpolitische Höflichkeit wahren, wo der rühmenswert international geprägte Orden so viele Franzosen aufgenommen hatte? Galt es nicht auch eine Solidarität monarchistischer Gesinnung in bezug auf den königlichen Protektor des Ordens zu wahren? Schließlich waren Daumier, ebenso wie übrigens auch der genannte Meryon eingefleischte Republikaner! Und überhaupt, wie anachronistisch ich eine *gravure egoiste* werte gegenüber einer *gravure fidèle*! Und ob denn das nichts

7 1859 in seiner Besprechung des »Salon« wie auch in der Schrift »Peintres et aquafortistes«, wohl gleichen Jahres.

8 Baudelaire ebenso in Écrits sur l'art: Caricaturistes français.

wäre, wenn Vasari über Marcanton Raimondi urteilte »*führte den Grabstichel mit großer Leichtigkeit und Anmut*«, was denn wohl für alle getreuen Kupferstecher gelte?
So breche ich denn meinen Versuch, Zusammenhänge weiter zu klären und zu werten, hier ab in dem Zweifel, ob gerechtes Urteilen dem Nachgeborenen zustände, und komme auf den ersten Chronisten der Reproduktionsstecher zurück, auf Vasari. Ich mache mir das Schlußwort seiner Lebensbeschreibung von Marcantonio auch zu eigen[9]:

> Dies aber sey das Ende von dem Lebensbericht Marcantonios und der anderen Kupferstecher, deren ich in diesem zwar langen, aber nothwendigen Bericht gedenken wollte, um nicht nur den Kennern unserer Künste, sondern allen Genüge zu thun, welche an diesen Dingen Freude finden!

9 Giorgio Vasari: CXXIV Leben des Marcantonio aus Bologna und anderer Kupferstecher, Nachdruck von 1983, Darmstadt, der ersten deutschen Gesamtausgabe, Stuttgart und Tübingen 1832-1849. In diesem Kapitel befindet sich auch die oben erwähnte, meines Wissens rechtsgeschichtlich gar nicht ausgeschöpfte Episode der Klage Dürer versus Marcanton Raimondi.

Abbildung links: JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, * 1780 Montauban, † 1867 Paris, 1842 Pour le mérite, Bildnis François Forster, Rötelzeichnung

Abbildung rechts: FRANÇOIS FORSTER, Kupferstich 1846, Queen Victoria, nach Franz Xaver Winterhalter, * Menzenschwand 1805, † 1873 Frankfurt

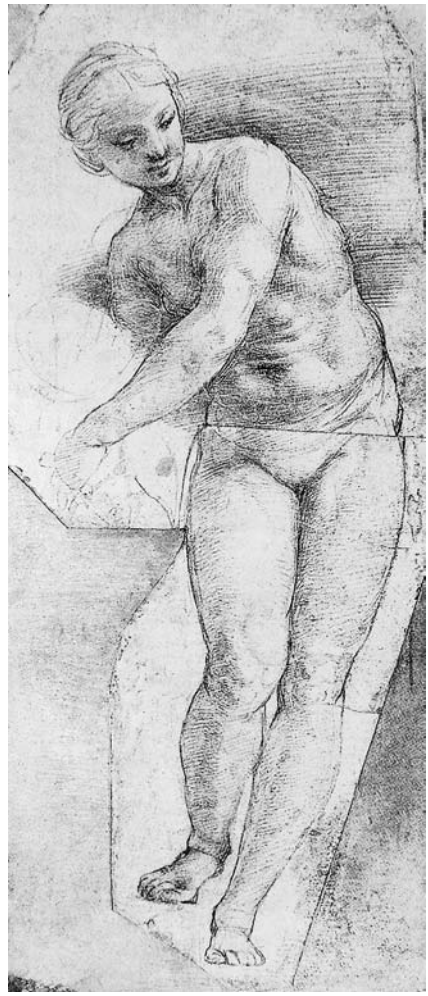
Den Reproduktionsstechern fiel jahrhundertelang auch die Aufgabe zu, Portraits bekannter Persönlichkeiten zu verbreiten, wofür Forsters Stich nach einem gemalten Portrait der Queen Victoria ein anschauliches zeitgenössisches Beispiel darstellt.
Große Künstler ihrerseits waren auf die bildliche Propagierung ihrer Gemälde erpicht und schätzten somit oft die Reproduktionsstecher über die Bewunderung ihrer technischen Bravour hinaus hoch, wiewohl sie nach dem künstlerischen Rang ihnen weit unterlegene Kollegen waren: So jedenfalls kann man dieses Forsterportrait von Ingres und das im folgenden vorgeführte Vorstermansportait von van Dyck aus dem 17. Jahrhundert zweckhaft deuten.

ALBRECHT DÜRER
Selbstbildnis im Pelzrock, 1500
Alte Pinakothek München

FRANÇOIS FORSTER
Kupferstich (nach Dürer)
1822

TIZIAN
»Toilette der Venus«
(nach anderer Lesart Tizians
Geliebte) Louvre Paris

FRANÇOIS FORSTER
Kupferstich (nach Tizian)
1837



MARCANTONIO RAIMONDI,
*um 1480 in Bologna, †1534 ebenda, hat diese Zeichnung von Raphael in Kupfer gestochen.

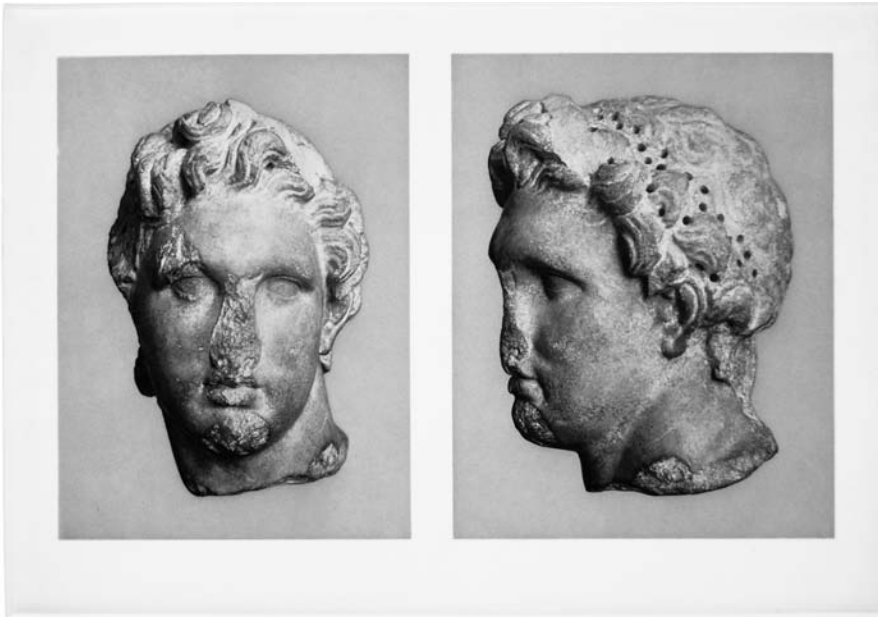
Für die intensive Zusammenarbeit mit Raphael erscheint mir der Terminus »Reproduktionsgraphik« als nicht ganz angebracht. Für zutreffender halte ich den modernen Begriff eines *arbeitsteiligen* Vorgehens. Im Gegensatz zum Zeitgenossen Dürer war offenkundig dem Temperament Raphaels die Arbeitsgeduld für druckgraphische Manipulationen fremd. In seinem gedrängt kurzen Leben hat Raphael einfallsreich viel gezeichnet und offensichtlich mit Raimondi bei der Umsetzung in Kupferstich zusammengearbeitet. Auf die rechtlichen Klarstellungen verweist mein Text.

LUKAS VORSTERMANS
Seitenverkehrter (!) Reproduktionsstich von 1623 nach der »Amazonenschlacht« von Peter Paul Rubens von 1620, in der Alten Pinakothek München.

Der zusätzlich abgebildete Ausschnitt – hier richtig rumgedreht – veranschaulicht die über die Jahrhunderte gleich oder sehr ähnlich bleibende Kupferstichmanier.

ANTONIUS VAN DYCK * 1599 Antwerpen † 1641
Radierung, Bildnis des Kupferstechers Lukas Vorstermans

Der erste Zustand veranschaulicht hier das sprichwörtlich gewordene »avant la lettre«, der zweite Zustand, also mit gestochener Beschriftung, ist von anderer Hand ergänzt.



HELIOGRAVÜRE als historischer Einschnitt in der Geschichte der Drukkerkunst.

Vor oder um 1890 datierbarer Kupfertiefdruck nach Photographien von Antikenfunden aus Pergamon, wo der Ausgräber Alexander Conze pionierhaft früh die Photographie als Hilfsmittel der Wissenschaft einsetzte.

Dieses ›archaische‹ Beispiel photomechanischer Druckwiedergabe soll hier das Ende der seither obsolet gewordenen *manuellen* Bildreproduktion veranschaulichen. Man kann auf dem mir vorliegenden Originaldruck noch die typische Plattenprägung gleich der des klassischen Kupferstichdrucks erkennen.
Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert war die Handhabung von Kupferstich, Radierung und den anderen manuellen Drucktechniken somit »freigesetzt« für die originäre künstlerische Druckgraphik.

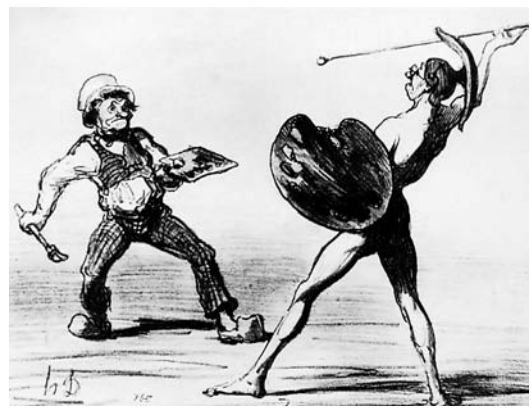
Mein Gedankenspiel möglicher Gegenvorschläge zu den Reproduktionsstechern des 19. Jahrhunderts nennt aus den Reihen der freien Kunst

CHARLES MERYON
* Paris 1821
† Charenton 1868

Le Petit Pont
Radierung 1850, mit der seine Serie Pariser Stadtansichten beginnt. Meryon ist einer der wichtigsten Neubegründer der Radierkunst im 19. Jahrhundert.

Ferner denke ich an

HONORÉ DAUMIER
* 1808 Marseille
† 1879 Valmondois

Aus seinen unerschöpflich zahlreichen Lithographien und Zeichnungen spricht ein großer künstlerischer Furor.

Kampf der Schulen. Der Idealismus und der Realismus, Lithographie 1855