

Werner Busch

Stille Post

Zu nichtphysiologischen Nachbildern

Als wissenschaftlicher Assistent an der Universität Bonn habe ich mich intensiver um psychisch kranke Kunstgeschichtsstudenten gekümmert. Mit einem der Betroffenen habe ich bis heute gelegentlich Kontakt. Da kaum einer der Kranken, was ich lange nicht glauben mochte, den Weg zurück in einen für normal gehaltenen Ablauf des Lebens fand, galt es für diejenigen, die eine labile Existenz aufrechtzuerhalten suchten, Formen des Überlebens zu entwickeln. Alle diese Formen hatten, wenn ich recht sehe, rituelle Züge. Die Wiederholung hat offenbar etwas Stabilisierendes. Zugleich hatten diese Formen ganz offensichtlich Selbstbehauptungsfunktion, indem sie Gegenbilder zu dem entwarfen, was »man« sowohl von Gesunden wie Kranken als ihre jeweilige Reaktion erwartete. Insofern sind diese Formen entschieden subversiv. Mein alter Bekannter hat mir von mehreren seiner Strategien erzählt. Wenn er spürte, dass es seiner Psyche schlecht gehen würde und er besser unter ärztlicher Kontrolle sein sollte, dann hat er sich selbst eingewiesen und zwar auf folgende Weise: Er begann auf der verkehrsreichsten Ampelkreuzung am Bonner Ring den Verkehr wie ein Schutzmann, wenn die Ampel ausgefallen ist, nun allerdings gegen die Ampel zu regeln. Das führte zu seiner Einweisung.

In der Psychiatrie, in der sich eine Gruppe von Betroffenen regelmäßig wiedertraf, entwickelte er mit seiner Gruppe vor allem zwei durchaus absurde Spiele. Zum einen spielten sie, wenn sie allein waren, Stille Post, flüsterten ihrem Nebemann einen Begriff ins Ohr, der Begriff erlitt gewisse Veränderungen, bis er zum letzten in der Reihe kam, der unbedingt mitspielen wollte, obwohl er sich in den Kopf geschossen hatte und taub war, er kompensierte das, indem er die tollsten Wortschöpfungen fand, worüber die Gruppe sich ausschütten konnte vor Lachen. Das zweite Spiel war hochintelligent und setzte einiges an schauspielerischem Vermögen voraus. Die Kranken wurden einzeln regelmäßig von ihren Ärzten Studenten zu Ausbildungszwecken vorgeführt, sie sollten auf Nachfrage von ihrer Krankheit berichten. Die Studenten sollten Krankheitsbilder lernen. Zur Vorbereitung der Gruppe besorgte sich mein alter Bekannter medizinische bzw. psychiatrische Fachliteratur, und die Zimmergenossen teilten verschiedene Krankheitstypen unter sich auf, lernten die Symptomatik auswendig, trainierten die jeweils adaptierte Krankheit im Kreise und trugen sie dann mit großem Erfolg den Professoren, Ärzten und Studenten vor und mögen ihren Anteil an der Verfestigung unserer Vorstellung von Formen psychischer Krankheiten gehabt haben.

Vielleicht ist es erlaubt, diese Geschichten, auch als kleine Hommage an den alten Bekannten, kunsthistorisch zu nutzen. Bei allen drei Strategien, der Verkehrsregelung, dem Stille-Post-Spiel und der Vorführung zu Ausbildungszwecken, handelt es sich um die Anwendung von Vorbildern, die in der Wiederho-

lung konterkariert wurden. Dies setzt die Einsicht voraus, dass die Wiederholung dem Wiederholten die Identität raubt, indem es ein anderes wird, obwohl es doch scheinbar dasselbe ist. Philosophisch gesehen mag dies eine alte Einsicht sein; dass diese Einsicht bewusst künstlerisch eingesetzt wird, ja, zum Thema wird, scheint mir erst im 18. Jahrhundert der Fall zu sein. Voraussetzung für die Thematisierung scheint die Erkenntnis wahrnehmungspsychologischer Vorgänge zu sein. Etwa wenn in französischer materialistischer Tradition, beispielsweise bei Diderot, davon ausgegangen wird, dass vom Kunstwerk im Perzeptionsprozess eine Kraft ausgeht, die auf den Betrachtenden wirkt, in ihm aufgrund seines ihm zuwachsenden Erkenntnisvermögens und aufgrund seiner momentanen psychischen Konstitution, seiner »Gestimmtheit«, transformiert wird und als Rezeptionsvorgang von ihm als angenommene Bedeutung an den Gegenstand zurückgegeben wird.

Ohne John Locke und Isaac Newton, also Fragen der Bewusstseinsbildung und der optischen Vorgänge, wären derartige Modelle nicht zu entwerfen gewesen. Allerdings hat es zu beiden Theoretikern auch Opposition gegeben. John Lockes Modell pocht auf Logik, sowohl was den konsequenten Aufbau der Bewusstseinsbildung angeht, als auch was die Diskreditierung von (vermeintlichen) Fehlschaltungen im Gehirn als Wahnsinn angeht. Dass Vernunft und Seele kollidieren können, darf bei ihm kein Vorkommen haben.¹ Auf diese Schwachstelle oder Lücke des Modells antwortet Laurence Sterne, und zwar mit einer Demonstration der vielfältigen Bedeutungsveränderungen bei der wörtlichen Verwendung von Textbausteinen aus den verschiedensten literarischen Quellen in neuen Zusammenhängen.² Die unaufgelöste Diskrepanz von ursprünglicher Bedeutung und Sinnverschiebung durch Neuverwendung wird zum eigentlichen Thema der Sterne'schen Romane. Es geht nicht allein um Kontextbedingtheit von Zeichen, sondern um die grundsätzliche Relativität von Mitteilung.³ Tradiertes, objektiv gesetzter Sinn wird notwendig subjektiv gebrochen, ohne die Möglichkeit seine alte Objektivität je wiederzuerlangen.

Der Vorgang als ein Erfahrungsphänomen sei im Folgenden an einem einzigen Beispiel von Sternes Nutzung von tradiertem Bildmaterial demonstriert, das

1. Zur Problematik des Locke'schen Systems: Wolfgang Iser: *Laurence Sterne's »Tristram Shandy«*. *Insenzierte Subjektivität*, München 1987, Kap. I. 2, S. 23–49 und Kap. I. 3, S. 50–60.

2. Was früh entdeckt wurde: John Ferriar: *Illustrations of Sterne; with other Essays and Verses* (1798), New York 1971, bes. S. 56–71; zum Zitatverfahren und der Sekundärliteratur: Werner Busch: »Laurence Sterne und die bildende Kunst«, in: *Kunsthistoriker* 15/16, 1999/2000, S. 117–125; vor allem aber die Einzelnachweise in der von Melvyn New herausgegebenen »The Florida edition of the works of Laurence Sterne«: *Laurence Sterne, The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Bd. 3: *The Notes*, Gainesville 1984.

3. Sterne's Ambiguität ist früh von Nietzsche betont worden. Dazu: Thomas Keymer: »Introduction«, in: ders. (Hg.): *Laurence Sterne's »Tristram Shandy«*. *A Casebook*, Oxford 2006, S. 8; ebd.: Melvyn New: »Sterne and the Narrative of Determinateness«, S. 197–204; ders.: *Tristram Shandy: A Book of Free Spirits*, New York 1994, S. 10f., 39f., 53, 58, 64f., 134; Manfred Pfister: *Laurence Sterne*, Horndon 2001, S. 65.

genauso wie das Textmaterial seinem literarischen Verfahren anheimfällt.⁴ Newtons *Opticks* wurden nicht nur von Goethe angezweifelt, dem es offenbar nicht gelang, das Prismenexperiment zur Farbbrechung des farblosen Lichtstrahles zu wiederholen.⁵ (Obwohl Goethe sich für lange Zeit ein Prisma auslieh, konnte es offenbar den Newton'schen Dienst nicht tun – es war schwierig, ein Prisma perfekt zu schleifen und Glas gänzlich blasenlos herzustellen). Zudem widersprach es seiner Polaritätslehre, für ihn ergaben sich die Farben nicht aus dem Lichtstrahl, sondern beiderseits von den Polen Hell und Dunkel her.⁶ Was auch bestritten wurde, war Newtons Setzung der sieben Farben, ein Modell, das er ganz offensichtlich nach der Zahl der Intervalle der Oktave konstruiert hatte, um auch den Farben in Analogie zur musikalischen Sphärenharmonie einen kosmischen Überbau zu geben. Rein theoretisch, so erkennt man im Fortgang des 18. Jahrhunderts, war die Zahl der Farben unendlich: Moses Harris kam auf 660, Tobias Mayer gar auf 910.⁷ Das konnte zwar für die künstlerische Praxis nicht von Nutzen sein, zeigt aber doch, um es so zu sagen, dass die physiologischen Einsichten zunahmen, und zwar insofern als angesichts der Fülle von theoretisch unterscheidbaren Farben die Wahrnehmungskompetenz gefragt war. Wie viele Abstufungen eines Grundtones können wir unterscheiden, a) wenn die Töne direkt nebeneinander stehen, b) wenn sie getrennt voneinander wahrgenommen werden? Wenn sie getrennt sind, kaum mehr als 15, sagt mir der Physiologe. Das ist erstaunlich, denn der Dresdner Akademieprofessor Seydelmann, der selbst in Sepia Reproduktionen nach italienischen Meisterwerken anfertigte, vertrieb in Dresden für Künstler am Ende des 18. Jahrhunderts dreizehn verschiedene Sepiatonmischungen.⁸ Das heißt, er konnte damit rechnen, dass das Auge eine derart differenzierte Abstufung zu goutieren wusste.

Schaut man auf die großen Landschaftssepia von Adrian Zingg (Abb. 1, siehe Tafelteil), denen der frühe Caspar David Friedrich folgen sollte, dann scheint das verbreitete Vergnügen an diesen Blättern sich gerade aus der Feinheit der tonalen Abstufung herzuleiten: die Leistung des Auges als Gradmesser für befriedigende

4. Zu Sterne und der bildenden Kunst gibt es nur zwei ältere Arbeiten: R. F. Brissenden: »Sterne and Painting«, in: John Butt (Hg.): *Of Books and Humankind. Essays and Poems Presented to Bonamy Dobrée*, London 1964, S. 93–108; William V. Holtz: *Image and Immortality. A Study of Tristram Shandy*, Providence 1970; dort ist auch ein kleiner Aufsatz eingegangen: ders.: »Sterne, Reynolds, and Hogarth: Biographical Interferences from a Borrowing«, in: *The Art Bulletin* 48, 1, 1966, S. 82–84.

5. Zusammenfassung: John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensburg 1994, bes. S. 168–172 und 201f.; ausführlich: Frederick Burwick: *The damnation of Newton: Goethe's Color Theory and Romantic Perception*, Berlin 1986.

6. Gage: *Kulturgeschichte der Farbe*, a.a.O., S. 203f.

7. Ebd., S. 171; Narciso Silvestrini und Ernst Peter Fischer: *Farbsysteme*, hg. v. Klaus Stroemer, Köln 2002 (zuerst 1998), S. 41–43 (Moses Harris), S. 38–40 (Tobias Mayer).

8. Es fehlt immer noch an Literatur zu Seydelmann, einzige Ausnahme: Boguslaw Radis: *Kunstgeschichtliche und naturwissenschaftliche Untersuchungen zur Sepia. Restaurierung und Konservierung zweier Sepiazeichnungen von Jakob Crescentius Seydelmann*, Diplomarbeit Fachhochschule Köln 2000.

ästhetische Erfahrung.⁹ Doch nicht dies allein kann den Erfolg derartiger Erzeugnisse erklären – sieht man einmal vom thematischen Interesse ab, das diese Graphiken wecken konnten –, und das ist die Tatsache, dass die tonale Abstufung im einfarbigen Medium ein Äquivalent für Mehrfarbigkeit sucht. Und allein dies sei im Folgenden an der Reproduktionsgraphik des 18. Jahrhunderts verfolgt, die zu diesem Zeitpunkt in ihrem Faksimileanspruch einerseits und in ihrem ausdrücklich hervorgekehrten medialen Transformationsprozess andererseits einen gänzlich neuen Stellenwert gewinnt. Um nicht missverstanden zu werden: Reproduktionsgraphik gibt es schon lange und spätestens durch den Clairobscurholzschnitt des frühen 16. Jahrhunderts findet auch ein bewusster medialer Transfer statt, doch erst im 18. Jahrhundert wird dieser Transfer in seiner wahrnehmungspsychologischen, ästhetischen Dimension und Erkenntnisform zum Thema. So beschäftigen sich die beiden Fragen, die im Folgenden untersucht werden sollen und die wir als zur Vorgeschichte der physiologischen Nachbilder gehörig betrachten, mit dem, was die Wiederholung für Vorbild und Nachbild bewirkt. Zuerst zu Sterne, danach zur Reproduktionsgraphik.

In gewisser Hinsicht ist Sterne der Erfinder der »Appropriation Art«. Das hat ihm bereits John Ferriar 1798 in seinen *Illustrations of Sterne* zum Vorwurf gemacht, indem er ihm eine Fülle von nicht gekennzeichneten, weitgehend wörtlichen Zitaten aus den unterschiedlichsten Quellen nachwies.¹⁰ Ganz sicher allerdings ist der Autor nicht, ob er sich über diesen hemmungslosen »plagiarism« nur empören soll. Er differenziert durchaus, weiß, dass in Predigttexten das Benutzen anderer Predigten empfohlener Brauch ist, weil etwas, das einmal der religiösen Wahrheit nahegekommen ist, wert ist, wiederholt zu werden – und schließlich ist Sterne hauptberuflich Pfarrer.¹¹ Zum anderen weiß er um Robert Burtons berühmten Stoßseufzer aus seiner *Anatomy of Melancholy* von 1621, den Sterne in einer wundervollen Paraphrase zitiert und als Rechtfertigung für sein Tun nutzen kann. Burton schreibt: »Wie Apotheker, so machen wir neue Mixturen jeden Tag, indem wir aus einem Gefäß in ein anderes gießen. Und so wie diese alten Römer alle Städte der Welt ausraubten, um ihr schlecht gelegenes Rom auszustatten, so schöpfen wir die Creme der originellen Gedanken anderer Menschen, picken uns die auserlesenen Blumen aus ihren bestellten Gärten und arrangieren sie zu unseren eigenen sterilen Handlungssträngen. [...] Wir weben immer noch dasselbe Netz, drehen dasselbe Seil wieder und wieder.«¹²

Hier spricht der Melancholiker, der weiß, dass nichts Neues unter der Sonne produziert wird, alles schon einmal gedacht wurde. Und Sterne, wie jeder gute Satiriker selbst Melancholiker, wendet Burtons Bemerkung auf sein eigenes Tun an und beginnt seine Paraphrase mit dem Satz: »Sollen wir für immer neue

9. Sabine Weisheit-Possél: *Adrian Zingg (1734–1816). Landschaftsgraphik zwischen Aufklärung und Romantik*, Berlin 2010.

10. Ferriar: *Illustrations of Sterne*, a.a.O.

11. Ian Cambell Ross: *Laurence Sterne. A Life*, Oxford 2001, S. 198–200.

12. Schon Ferriar hat auf diese Burton'sche Passage als Vorbild für Sterne hingewiesen: Ferriar: *Illustrations of Sterne*, a.a.O., S. 66f.; Robert Burton: *The Anatomy of Melancholy* (1621), hg. v. Holbrook Jackson, New York 1977, S. 23f.

Bücher produzieren, wie Apotheker neue Mixturen machen [...]«. ¹³ Nun wusste Sterne um Burtons Vorläuferschaft auch in der literarischen Verfahrensweise, denn auch Burtons Melancholie-Traktat ist selbst ein Steinbruch aus Zitaten. Allerdings: Wenn Burton die Zitatpraxis resignierend akzeptiert, quasi als Beleg für unausweichliche Melancholie nutzt, dann kehrt Sterne als guter Satiriker den Spieß um: Scheinbar folgt er Burton, wohl wissend, dass das Zitat im neuen Zusammenhang den Sinn modifizieren, ihn gar in sein Gegenteil verkehren kann, vor allem aber dass derjenige, der die Herkunft des Zitates realisiert, sowohl den alten wie den neuen Sinn relativiert, in der Schwebelage hält, beide Bemerkungen womöglich in einer dritten aufgehoben sieht, um die sich allerdings der Leser zu kümmern hat – was alle drei Sinnbeimessungen für sich nicht richtig, nur möglich macht.

Doch Sterne war auch eine einschlägige klassische Rechtfertigung der Zitatpraxis geläufig. Mehrfach zitiert er Jonathan Richardson d.Ä., schließlich liefert dieser um 1720 die ersten einschlägigen kunsttheoretischen Traktate für England. Wörtlich folgt er ihm bei der Beschreibung der Pose, die Tristrams Vater Walter im 7. Kapitel des 4. Buches einnimmt, als er seinem Bruder, Onkel Toby, eine seiner vielen Belehrungen zukommen lässt, denn diese Pose adaptiert bis in die demonstrierende Hand- und Fingerhaltung hinein den Sokrates aus Raphaels »Schule von Athen«, und zu gerne wäre Walter ein sokratischer Redner gewesen. Richardson hebt gerade den Fingergestus des Sokrates hervor, der die Überzeugungskraft seines Argumentes stärken soll, ¹⁴ und Sterne folgt ihm im Wortlaut – nur um ihn dann noch zu überbieten und damit grundsätzlich zu verändern. ¹⁵ Richardson rechtfertigt künstlerische Entlehnungen mithilfe eines recht verstandenen Imitatio-Begriffes: »Niemand sollte sich schämen, gelegentlich ein Plagiatör zu sein, eben dies haben sich die größten Maler und Poeten erlaubt. Und in der Tat ist es hart, dass ein Mann, der einen guten Gedanken gehabt hat, darauf für immer ein Patent haben soll. [...] Der Maler, der einen Hinweis aufgreifen kann oder eine Figur oder Gruppen von Figuren von einem anderen [in sein eigenes Werk] inseriert und dies mit seinem eigenen mischt, um so eine gute Komposition zu erzeugen, wird auf diesem Wege solch eine Reputation für sich selbst begründen, als dass er fürchten müsste, unter dem Anteil [an der Reputation] leiden zu müssen, den diejenigen haben, denen er verpflichtet ist.« ¹⁶

13. Laurence Sterne: *Das Leben und die Ansichten Tristram Shandys*, übers. von Rudolf Kassner, Leipzig 1964, S. 402; Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, hg. von Ian Cambell Ross, Oxford ²1998, S. 275.

14. Jonathan Richardson: *An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, &c with Remarks*, London 1722, S. 212.

15. Sterne: *Das Leben*, a.a.O., S. 337f.; Sterne: *The Life*, a.a.O., S. 222f.

16. Jonathan Richardson: *An Essay on the Theory of Painting*, London 1715, S. 82f.; dazu auch: Ross: *Laurence Sterne*, a.a.O., S. 241f., wenn dort auch fälschlich davon ausgegangen wird, Sterne habe diese Stelle nicht kennen können; zuerst wurde der Zusammenhang beobachtet von Brissenden: »Sterne and Painting«, a.a.O., S. 101, Anm. 1; in New: *Laurence Sterne*, a.a.O., S. 303f.

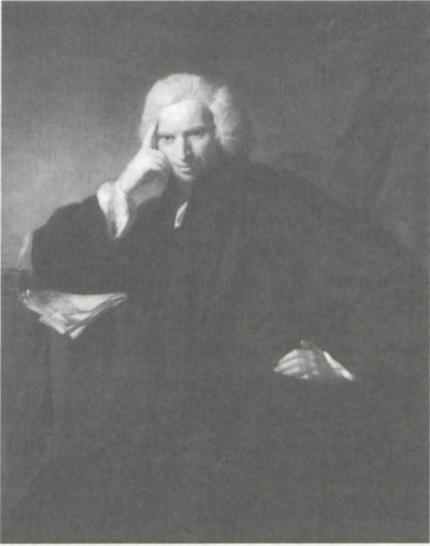


Abb. 2: Joshua Reynolds: *Porträt von Laurence Sterne*, Öl auf Leinwand, 1760, National Portrait Gallery London.

Das Argument ist insofern klassisch, als es gelungenen künstlerischen Erfindungen normativen Wert zuschreibt, was sie Vorbildcharakter gewinnen lässt und dafür sorgt, dass die Tradition fortgeschrieben wird.

Das Sterne'sche inflationäre Nutzungsverfahren, dass das Vorbild nicht bestätigt, sondern eher konterkariert, bedeutet einen Ausstieg aus dieser Tradition: Nicht Fortschreibung, sondern Infragestellung ist das Thema. Es ist ein dialektischer Vorgang, scheinbar handelt es sich um einen Einstieg in eine kanonische Tradition, nur um im doppelten Sinn für ihre Aufhebung zu sorgen. Joshua Reynolds dagegen sucht diese Tradition fortzuschreiben, wenn auch im Wissen um den historischen Bruch zur geheiligten Tradition. Er will das zerrissene Band wieder knüpfen. Eine ganze Reihe seiner *Discourses* ist gerechtfertigten und ungerechtfertigten Entlehnungsverfahren gewidmet. Und so unterscheidet er sorgfältig zwischen legitimem »borrowing« und abzulehnendem »plagiarism« oder »stealing«. Jede »quotation«, so weiß er, ist auch eine »transformation«, aber jede gelungene Anverwandlung ist auch eine Traditionsbestätigung.¹⁷ Reynolds demonstriert dies einschlägig an seinem berühmten Porträt von Laurence Sterne (Abb. 2) aus dem Jahre 1760.¹⁸ Sterne hatte gerade, im Dezember 1759, die ersten beiden Bände von *Tristram Shandy* publiziert, sie waren ein unmittelbarer Erfolg, galten als Sensation. Der Landpfarrer Sterne begab sich im März 1760 zum Erscheinen der verbesserten zweiten Auflage in die City, wurde von höchstem

17. Sir Joshua Reynolds: *Discourses*, hg. v. Robert R. Wark, New Haven and London 31988, bes. der 6. und 12. Diskurs, S. 103–107, 214–223; Werner Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim-New York 1977, S. 25–30.

18. Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 395–404.

Adel hofiert, und Reynolds wartete keinen Tag, um ihn zum Porträt zu bitten. Von vorneherein war das Porträt, das Reynolds auf eigene Kosten erstellte, für die Reproduktion gedacht, als solche war es ein Riesenerfolg.¹⁹ Andernorts habe ich zeigen können, dass Reynolds Sternes Porträt mit der Physiognomie eines Rubens'schen Satyr überblendet hat.²⁰ Selbst wenn man im 18. Jahrhundert schon wusste, dass Satyr und Satire etymologisch nicht den gleichen Ursprung haben, so wurde die Analogie doch beständig bemüht. Nun ließ sich Reynolds u.a. durch eine leichte Verrückung der Sterne'schen Perücke im Porträt auch die Anspielung auf die Hörner des Satyrn nicht entgehen. Die Zeitgenossen waren von dem hintergründigen Ausdruck des leicht lächelnden Sternes fasziniert und versuchten ihn zu beschreiben. Man empfand ihn als sardonisch, diabolisch, sarkastisch, sah aber auch einen »spaßigen Humor« oder auch einen »subtilen, verschwimmenden Ausdruck von Satire um seine Lippen«. ²¹ Da der Satyr in Dr. Johnsons *Dictionary* als »rude and lecherous«, als ungehobelt und triebhaft, bezeichnet wurde,²² *Tristram Shandy* in der Kritik durchaus als »obszön« aufgefasst wurde, und Sterne schließlich über Jahre in der Öffentlichkeit die Rolle von Tristram und Yorick zugleich spielte, war die Überblendung seines Porträts mehr als treffend – und Sterne hat dieses Image zu nutzen gewusst und auch gleich auf Reynolds geantwortet.

Denn Sterne setzte sich nach dem Erfolg sofort an die Abfassung des dritten Bandes, der bereits im August 1760 abgeschlossen war; mit dem vierten zusammen erschien er Januar 1761. Und gleich im zweiten Kapitel des dritten Bandes findet sich eine absurde Perückengeschichte, die als Replik auf Reynolds zu verstehen ist, zumal er namentlich genannt ist.²³ Damit könnte man sich zufriedengeben, doch Sternes Perückentext, der auf reichlich sonderbare, gar umständliche Art eine Pose von Walter hin- und herwendet, ist hochgradig aufgeladen und zwar kunsttheoretisch und kunstpraktisch. Die Forschung hat dies nicht erkannt. Zweierlei allerdings kann darauf aufmerksam machen, dass Sterne hier Substanzielles verborgen hat, ja, man kann geradezu eine Regel daraus ableiten: Immer dann, wenn Sterne eine Pose beschreibt und dies in irritierender Ausführlichkeit und zudem mit eingeschobenen verdrehselten Varianten der Pose, dann hat er ein Werk der Bildenden Kunst im Auge. Erkennt man es, was bei Sternes Verhüllungsverfahren nicht leicht ist, dann fügt das Vorbild dem Nachbild eine solche Fülle von Bedeutungsnuancen hinzu, stiftet so viele neue Bezüge und Verweise, dass in dieser Fülle jegliche definitive Bedeutung einer Szene untergeht, zum Schluss schwirrt der Kopf, wir stehen in einem Irrgarten oder besser: in einem Spiegelkabinett, Vielfachspiegelung lässt uns ortlos werden.

19. Stich von Edward Fisher 1761.

20. Busch, *Das sentimentalische Bild*, a.a.O., S. 398f.

21. Ebd., S. 396; Nicholas Penny: *Reynolds*, Royal Academy of Arts, London 1986 (Kat. Ausst.), Kat. Nr. 37 und Martin Postl: *Joshua Reynolds. The Creation of Celebrity*, Tate Britain, London 2005 (Kat. Ausst.), Kat. Nr. 33.

22. Samuel Johnson: *A Dictionary of the English Language*, Bd. 2, London 1755, Stichwort »Satyr« (Reprint Hildesheim 1968).

23. Sterne: *Das Leben*, a.a.O., S. 195f.; Sterne: *The Life*, a.a.O., S. 126f.

Um zu verstehen, was in diesem Falle gemeint ist, muss die Perückengeschichte vollständig zitiert werden:

»Was für ungeheure Armeen ihr in Flandern hattet!« Bruder Toby, antwortete mein Vater, indem er mit der rechten Hand die Perücke vom Kopf nahm und mit der linken ein gestreiftes indisches Taschentuch aus der rechten Rocktasche zog, um sich damit den Schweiß vom Kopf abzuwischen, während er die Frage mit Onkel Toby erörterte. – Hierin nun, meine ich, war mein Vater sehr zu tadeln. Und ich will auch gleich sagen, warum. – Angelegenheiten, die scheinbar nicht wichtiger sind als die, ob mein Vater seine Perücke mit der rechten oder der linken Hand hätte abnehmen sollen, haben schon die größten Königreiche entzweit und die Kronen auf den Häuptern der Monarchen, welche diese Staaten regierten, zum Wackeln gebracht. Aber brauche ich Ihnen zu sagen, Herr, dass die besonderen Umstände, die ein jegliches Ding auf dieser Welt umgürten, diesem auch die Gestalt und den Umfang verleihen, und je nachdem sie es fester zusammenpressen oder sich dehnen lassen nach dieser oder jener Seite, machen sie das Ding erst zu dem, was es ist: groß, klein, gut, schlecht, gleichgültig oder nicht gleichgültig, wie es eben kommt. – Da nun meines Vaters Taschentuch in seiner rechten Rocktasche war, so hätte er es keinesfalls so einrichten sollen, dass die rechte Hand gerade jetzt etwas zu tun bekam. Statt damit die Perücke abzunehmen, wie es tatsächlich geschah, hätte er im Gegenteil gerade dieses Geschäft ganz und gar der linken überlassen sollen. Und dann, als das durchaus natürliche Bedürfnis, sich die Glatze abzuwischen, nach dem Taschentuch verlangte, würde ihm gar nichts anderes in der Welt zu tun übriggeblieben sein, als die rechte Hand in die rechte Rocktasche zu stecken und das Taschentuch herauszuziehen – was er ohne die geringste Gewalttätigkeit oder ohne die unschöne Verzerrung einer Sehne oder eines Muskels hätte zuwege bringen können. – In diesem Falle (es sei denn, dass mein Vater wirklich entschlossen gewesen wäre, aus sich einen Narren zu machen, indem er die Perücke steif in der linken Hand hielt oder einen dummen, widersinnigen Winkel am Ellbogen oder im Schultergelenk bildete) würde seine Stellung bequem, ungezwungen und natürlich gewesen sein. Reynolds selber, der größte und anmutigste aller Maler, würde ihn so haben malen können. – Doch wie mein Vater die Sache anpackte – war seine Haltung verteuftelt lächerlich, wie man sich denken kann. – Gegen das Ende der Regierung der Königin Anna und zu Beginn der Regierung König Georgs I. waren ›Rocktaschen sehr tief unten angebracht. Ich brauche nicht mehr zu sagen: Wenn sich also der Vater alles Unheils einen ganzen Monat lang abgemüht hätte, würde er keine ärgere Mode für einen Mann in meines Vaters augenblicklicher Körperstellung haben erfinden können.«²⁴

Die Pose, um es so zu sagen, kommt in drei Varianten vor. Die ideale, elegante Form, bei der die Perücke mit der Linken abgenommen, das Taschentuch mit der Rechten aus der tiefen Hosentasche gezogen worden wäre – ohne zu Muskelzerung zu führen, sondern mit leichter Grazie, »sprezzatura«, wie es dem Hofmann

24. Ebd.

gebührt²⁵ – hätte der große Reynolds darstellen können. Ausdrücklich heißt es im englischen Text »[...] might have painted him as he sat«,²⁶ wobei das »sat« direkt auf eine denkbare Porträtsitzung verweist. Das ist absurd genug, denn nie hätte der um die Hochkunst bemühte Reynolds ein Porträt gefertigt, auf dem der Dargestellte die Perücke abgenommen hat und die schwitzige Glatze mit dem Taschentuch abwischt. Allein leichte Anspielungen, durch einen Hochkunstverweis gerechtfertigt, sind ihm möglich – wie im Sterne-Porträt. So stellt Sterne durchaus die Reynoldschen »grand manner«-Ambitionen in Frage. Das absolute Gegenbild zur vermeintlichen Idealform bildet die lächerliche Pose, die Walter wirklich eingenommen hat – völlig verdreht, verzweifelt über Kreuz mit der Linken die rechte tiefe Tasche zu erreichen suchend. Danach wird man in der Kunst vergeblich suchen, ihren Ort könnte sie allenfalls in der Karikatur – und eben in der Sterne'schen Satire – haben. Doch Sterne bietet eine dritte Variante an, als Einschub in Klammern, bei der Walter nicht nur ungeschickt ist, was sich zu einem Loriot'schen Drama auswächst, sondern bei der er sich, obwohl Perückenabnahme und Taschentuchhervorziehen durchaus koordiniert waren, selbst zum Narren macht, indem er die Perücke steif in der Linken hält, und dabei Ellenbogen oder Schultergelenk einen unsinnigen Winkel bilden lässt. Wenn beim zweiten Typ, dem gänzlichen Gegenbild zur Idealform, von »twist«, Verdrehung und Verzerrung, die Rede ist,²⁷ so beim dritten nur vom sinnlosen Winkel – es scheint Sterne auf einen mittleren Wert anzukommen. Während der Walter des zweiten Typs sich in eine absurde Situation hineinmanövriert hat, es sich also um Situationskomik handelt, so wäre beim mittleren Typ die ungeschickte Haltung Ausdruck von Walters Charakter. Bei Wiederholung würde Walter im einen Fall die Situation vermieden haben, im anderen Fall genauso handeln.

Dieser von Sterne nur als Möglichkeit zwischen Extremen angenommene Typ hat seine benennbare künstlerische Herkunft. Er entstammt Hogarths »Election Entertainment« (Abb. 3 und 4) von 1755, zur vierteiligen Wahlserie gehörig, die vollständig 1758 publiziert wurde.²⁸ Die unmittelbaren politischen Anspielungen auf die völlig chaotische und von Ausschweifungen begleitete Oxfordshire-Wahl brauchen hier nicht zu interessieren, Hogarths künstlerische Anspielungen dafür umso mehr. Die Forschung ist der Meinung, Sterne habe sich, nachdem Reynolds sein Porträt gemalt habe, von Hogarth distanziert.²⁹ Schließlich hatte Reynolds

25. Baldassare Castiglione: *Il libro del cortegiano* (1528), hg. v. Ettore Bonora, Mailand 1972, I. 26–28; Baldassare Castiglione: *Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance*, aus dem Italienischen von Albert Wesselski, mit einem Vorwort von Andreas Beyer, Berlin 1996, I. 26–28, S. 35–39; Valeska von Rosen: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten/Berlin 2001, S. 323–332.

26. Sterne: *The Life*, a.a.O., S. 126.

27. Ebd.

28. Ronald Paulson: *Hogarth's Graphic Works*, third, revised edition, London 1989, Kat. Nr. 198, S. 163–165.

29. Ross: *Laurence Sterne. A Life*, a.a.O., S. 106 oder David Thomson: *Laurence Sterne. Eine Biographie*, Frankfurt/M. 1991, S. 216; differenzierter: Holtz, *Image and Immortality*, a.a.O., S. 33f.; Ronald Paulson in seiner Rezension von Holtz sieht auch Sternes Kritik von Hogarths *Analysis* sehr viel relativer, in: *Print Quarterly* 50, 1971, S. 484f.



Abb. 3: William Hogarth: *Election Entertainment*, Öl auf Leinwand, 1755, London: Sir John Soane's Museum.



Abb. 4: William Hogarth: *Election Entertainment*, Kupferstich, 1758, Ausschnitt.

gerade, 1759, scharfe Angriffe auf Hogarths 1753 publizierte *Analysis of Beauty* in seinen sogenannten »Idler«-Briefen geführt,³⁰ und Sterne hatte, obwohl er im 9. Kapitel des zweiten Buches der *Analysis* durchaus direkt positiv gedacht hatte,³¹ zuvor schon, im sechsten Kapitel des zweiten Buches, an eher versteckter Stelle durch ein beinahe wörtliches Zitat aus der *Analysis*, Hogarths Anspruch, die Schönheitslinie definitiv bestimmen zu können, konterkariert.³² An nichts

30. Bes. Joshua Reynolds: »Idler-Brief Nr. 82, 10. November 1759«, in: ders.: *The Works of Sir Joshua Reynolds*, hg. v. Edmond Malone, 2. Bd., London 1798, S. 239f.

31. Sterne: *Das Leben*, a.a.O., S. 129; Sterne: *The Life*, a.a.O., S. 84f.

32. Sterne: *Das Leben*, a.a.O., S. 124; Sterne: *The Life*, a.a.O., S. 81; dazu auch Brissenden: »Sterne and Painting«, a.a.O., S. 104f.; William Hogarth: *The Analysis of Beauty*, London 1753, S. 61f., 66.

glaubte Sterne weniger als an Systematiken, und so gerät geradezu notwendig Roger de Piles' notorische »Balance«, bei der er mittels eines Punktesystems die absoluten Qualitäten der Maler auf verschiedenen Feldern festlegen wollte, ebenfalls in Sternes Visier.³³ Doch sollte man vorsichtig sein, daraus eine grundsätzliche Hogarth-Ablehnung konstruieren zu wollen.

Sterne hatte sich sehr bemüht, das Titelblatt für die zweite Auflage der ersten beiden Bände seines *Tristram*, die 1760 in London erschien, von Hogarth fertigen zu lassen.³⁴ Offenbar war er damit nicht unzufrieden, denn auch das Titelblatt für den dritten und vierten Band, die Anfang 1761 erschienen, stammt von Hogarth.³⁵ So ist zu fragen, was Sterne in Hogarths »Election Entertainment« gesehen hat. Hogarths gestopft volles Blatt war ein großer Erfolg, die Subskription nach dem zuerst gefertigten Gemälde lief glänzend.³⁶ Das, was Sterne als mögliche Variante der Pose von Walter in Klammern angeführt hat, scheint eine wörtliche Beschreibung von Hogarths feistem Pfarrer zu sein, der wie der Lord Major ganz rechts am Tisch sich bei dem Wahlessen der Whigs mit Speis und Trank übernommen hat. Er sitzt in der Mitte hinter dem längsrechteckigen Tisch, hat die Perücke abgenommen und hält sie mit steifem linken Arm und extrem angewinkeltem Ellenbogen genau neben seinem Kopf, während er sich mit einem großen Taschentuch die Glatze wischt, vor ihm dampft auf einem Stövchen ein Gericht, das ihn wohl endgültig ins Schwitzen gebracht hat, daneben auf einer Platte, die bereits völlig verputzte Keule eines Wildbrets, direkt dahinter eine Champagnerflasche.

Nun hat schon Edgar Wind beobachtet, dass eine Reihe der hinter dem Tisch Sitzenden Posen von Leonardos *Abendmahl* (Abb. 5) adaptiert.³⁷ Wind sah die Dreiergruppe rechts vom Pfarrer als Anwendung von Leonardos Judas-, Petrus- und Johannesgruppe. So sehr einzelne Posen dieser Quelle entstammen, die entscheidende Armhaltung des Judas, der als Einziger breit den ganzen Unterarm auf den ganzen Tisch aufstützt und den Körper wie in Abwehr des von Christus Gesagten zurückbiegt, zeichnet eindeutig die Figur links vom gefräßigen Pfarrer aus. Sehen wir ihn von leonardesken Figuren an der Mitte des Tisches eingefasst, so kommen wir nicht umhin, ihn anstelle von Christus anzunehmen. Machen wir uns zudem noch klar, dass der Knabe im Bildvordergrund vor dem Tisch, der aus einem Fässchen Flüssigkeit in einen großen, weitgehend gefüllten Bottich gießt und ganz offensichtlich Punsch ansetzt, bei dem Arrak oder Rum in Wasser oder Wein gegossen wird, eine eindeutige Adaption aus der Ikonographie der Hoch-

33. Sterne: *Das Leben*, a.a.O., S. 20f. (1. Buch, 9. Kap.); Sterne: *The Life*, a.a.O., S. 14f.; Brissenden: »Sterne and Painting«, a.a.O., S. 97f.

34. Paulson: *Hogarth's Graphic Works*, a.a.O., Kat. Nr. 233, S. 192f.; vgl. auch Arthur H. Cash: *Laurence Sterne: The Early & Middle Years*, London 1975, S. 209f.

35. Paulson: *Hogarth's Graphic Works*, a.a.O., Kat. Nr. 234, S. 193.

36. Ebd., S. 162.

37. Edgar Wind: »Borrowed Attitudes in Reynolds and Hogarth«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 2, 1938–39, S. 184.



Abb. 5: Leonardo da Vinci: *Abendmahl*, Fresko, 1495–98, Santa Maria delle Grazie.

zeit zu Kana darstellt,³⁸ bei der Christus Wasser in Wein verwandelt hat, dann wird deutlich, dass Hogarth eine Reflexion über den Zustand des Christentums in der Gegenwart anstellt.

Der Pfarrer, der Christus' Wort zu verkünden hat und seine Position am Tisch einnimmt, gibt sich der Sünde der Völlerei hin. Was kann Pfarrer Sterne dazu sagen, er, der unzüchtige Literatur verfasst, Ehebruch begeht, panische Angst vor dem Tod hat? Er dürfte das Hogarth'sche Verweisverfahren unterschrieben haben, doch kaum daraus einen zeitkritischen Schluss gezogen haben. Hogarth, besonders deutlich in seinem Subskriptionsticket »Characters and Caricaturas« (Abb. 6),³⁹ lehnte zwar die ideale Hochkunst mit ihrem normativen Schönheitsbegriff ab, wollte aber eindeutig selbst nicht der Karikatur zugeschlagen werden. Er propagierte in seinen »modern moral subjects« ein mittleres Genre zwischen den Extremen, sah in ihm wirkliche Charaktere agieren und bewertete ihr Verhalten. Sterne wertet nicht, er hat nichts dagegen, der Satire zugeschlagen zu werden, denn allein der Satiriker in der Tradition von Erasmus, Rabelais, Cervantes tut einen melancholischen Blick auf die Menschen, die sich nie ändern werden,

38. Veroneses *Hochzeit zu Kana* aus San Giorgio Maggiore etwa existiert auch in englischen Nachstichen: vgl. Paolo Ticozzi: *Immagini dal Veronese. Incisioni dal Secolo XVI al XIX dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma, Villa alla Farnesina alla Lungara, Rom 1978 (Kat. Ausst.), Kat. Nr. 11 (John Baptist Jackson, 1740).

39. Paulson: *Hogarth's Graphic Works*, a.a.O., Kat. Nr. 156, S. 112f.

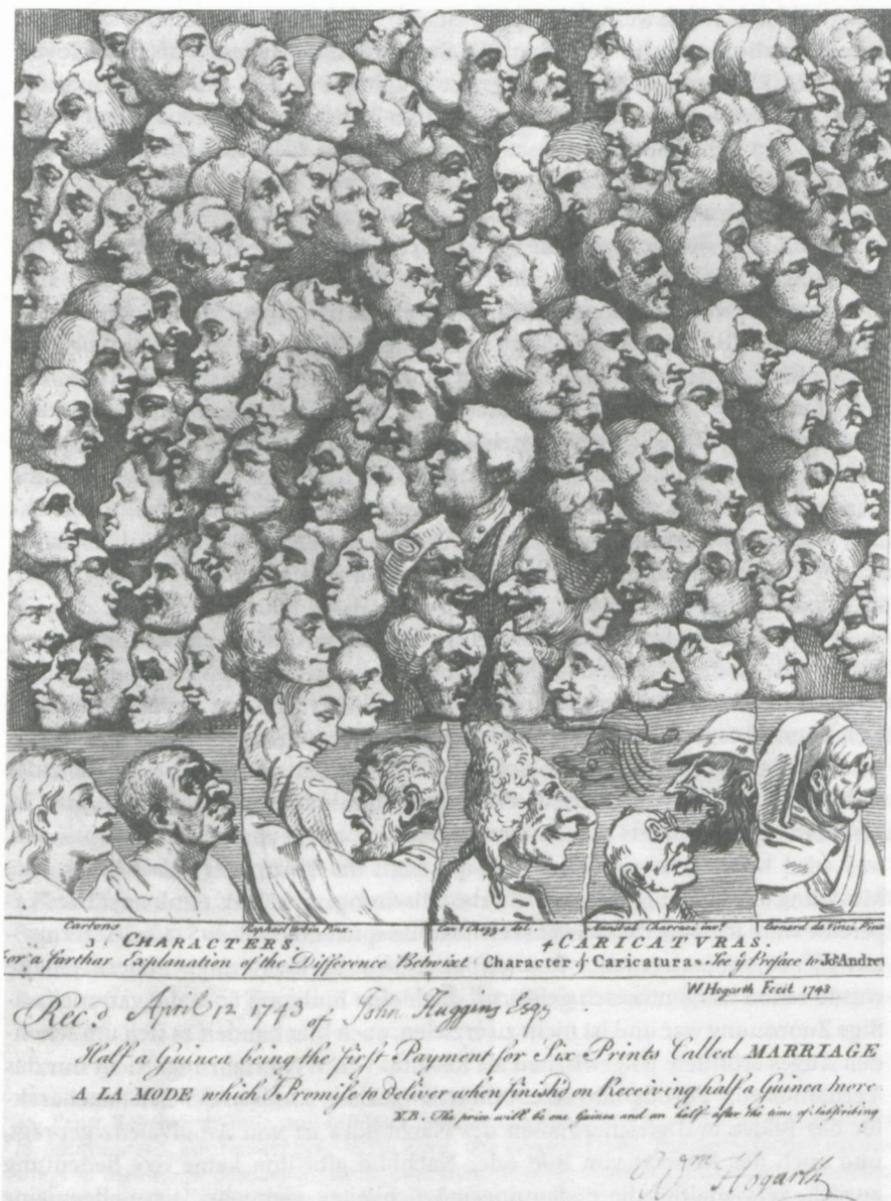


Abb. 6: William Hogarth: *Characters and Caricaturas*, Kupferstich, 1743.

wie er von sich selbst weiß. Von daher ist es bezeichnend, dass Sterne sich zwar bewusst in die satirische Tradition von Swift stellt, die zeitgenössischen Novelendichter Richardson, Fielding oder Goldsmith, was sich die Forschung, die Sterne auf ihrer Ebene sieht, nicht erklären kann, jedoch mit keinem Wort erwähnt. Sie gehören wie Hogarth zum mittleren Genre; Fielding, der sich Hogarth verbunden sah, nennt ihn einen »comic history painter«,⁴⁰ Sterne dagegen erzählt keine folgerichtigen Geschichten, die in eine Moral münden, er ist a-moralisch, weil er Moral für Heuchelei hält. Allein Gefühle, selbst wenn sie ins Unglück oder in den Wahn führen, hält er für echt.

So ist Sterne weder für Reynolds' noch gänzlich für Hogarths Seite einzuspannen. Insofern ist das Bildzitat für ihn nicht ein Mittel, um einen Denkprozess anzustoßen, an dessen Ende eine Konsequenz stünde, sondern eine Form der Aufhebung aller Gewissheit. Die simple Lehre, die wir daraus, allerdings mit sehr weitreichenden Konsequenzen, ziehen können, lautet: Jedes Nachbild unterscheidet sich grundsätzlich von seinem Vorbild. Die Kette der Bilder, an die die klassische Tradition geglaubt hat, ist zerrissen, ein sie verbindender, verbindlicher Sinn ist verloren gegangen, Thema ist von nun an die Reflexion des Verlustes, im Wissen darum, dass er nicht ungeschehen zu machen ist.

Denn was bedeutet es, wenn Sterne Hogarths feisten Pfarrer für Walters Pose in *Tristram Shandy* zitiert? Müssen wir Hogarths Leonardo-Paraphrase mitdenken? Was würde sie für Sterne, den Pfarrer, bedeuten, wie ist das Verhältnis des mit seiner Bilderfindung zitierten Hogarth zum im Text zitierten Reynolds zu denken, handelt es sich allein um eine kunsttheoretische Aussage, aber wie ist das persönliche Verhältnis Sterne-Hogarth-Reynolds zu verstehen, unterscheidet sich Reynolds' Zitatspraxis in seinem Sterne-Bildnis von Hogarths Praxis in »The Election Entertainment« und unterscheiden sich beide von Sternes Adaptionen, was wird beim Zitat eigentlich transportiert, die Form, der Inhalt oder eine Mischung aus beiden, aber wie sieht das Mischungsverhältnis dann aus? Die Fragereihe wäre fortzusetzen, etwa: Welche Rolle spielt die Walter-Szene in Sternes – und hier zögert man erneut – Roman, Satire, Novelle, Erzählung? Letztere Debatte wurde schon zeitgenössisch geführt,⁴¹ doch eine Einigung über die gattungsmäßige Zuordnung war und ist nicht zu erzielen, auch hier handelt es sich um sehenden Auges eröffnete Ungewissheit als Resultat von Welterfahrung. Nicht nur das Verhältnis von Vorbild und Nachbild ist ungeklärt, sondern der Zeichencharakter des Bildes und gleichermaßen des Nachbildes ist von Ambivalenz geprägt, und auch der Kontext von Bild oder Nachbild gibt ihm keine fixe Bedeutung zurück, vervielfältigt die Bedeutungsmöglichkeiten vielmehr. Diese allgemeine Verunsicherung, Resultat vor allen Dingen von rezeptionsästhetischen Überlegungen und Einsichten, die in die irritierende Erkenntnis eines Identitätsverlustes

40. Henry Fielding: »Joseph Andrews (1742)«, in: ders.: *Sämtliche Romane*, Bd. 1, München 1965, S. 10 (Vorrede), vgl. Ronald Paulson: *Hogarth*, Bd. 2, *High Art and Low*, 1732 – 1750, New Brunswick (N. J.) 1993, Kap. 8, S. 185–202, bes. S. 194.

41. Ross: *Laurence Sterne. A Life*, a.a.O., S. 215–219; Melvyn New: *Laurence Sterne as Satirist. A Reading of »Tristram Shandy«*, Gainesville 1969, S. 1 und passim. Zur Bestimmung der Erzählform vgl. auch Iser, *Laurence Sternes »Tristram Shandy«*, a.a.O., S. 72–78.

tes münden – Sterne: »Mein guter Freund, sagte ich, so wahr ich ich bin und Sie Sie sind – Wer aber sind Sie? sagte er. – Bringen Sie mich bitte nicht in Verwirrung, sagte ich«⁴² – diese Verunsicherung ist die eine Seite der Medaille.

Ein Ausdruck für die andere Seite der Medaille, das Bedürfnis nach erneuter Gewissheit, die auch Staat und Kirche nicht mehr gewährleisten konnten, ist der Faksimileanspruch an die Druckgraphik, als ließe sich Identität erzwingen. Wenn in der Reproduktion nicht nur – im bloßen Umriss – die Erfindung, die Idee des Vorbildes aufgehoben sein sollte, sondern die Erscheinung des Vorbildes bis hin zur täuschenden Ununterscheidbarkeit, dann mussten die technischen Mittel verfeinert werden. Man kann die Fülle der graphischen Erfindungen vom späten 17. Jahrhundert bis zur Erfindung der Photographie gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts unter diesem Aspekt sehen: Mezzotinto, Aquatinta, Stipple, Crayonmanner, Drei- und Vierfarbendruck, Mischtechniken, Vernis mou (Weichgrundätzung), schließlich Lithographie und eine ganze Reihe die Erfindung der Photographie begleitende und bis heute nicht im Einzelnen untersuchte chemische Verfahren.

Die Faksimilierung von Handzeichnungen schien noch das geringste Problem darzustellen,⁴³ die Linie war zu imitieren, auch für Lavierungen wurde eine Lösung gefunden, Flächenton war mit Mezzotinto oder Aquatinta zu drucken, vor dem späten 17. Jahrhundert war das zuvor nur mit dem Clairobscurholzschnitt möglich, doch mit diesem Verfahren waren die Differenzen von Vorbild und Nachbild nicht zu überspielen. Mezzotinto, ein trockenes Verfahren, konnte aufgrund des verwendeten Schabers die feinsten tonalen Abstufungen eines Grundtons erzielen. Aquatinta, leichter zu handhaben, war, aufgrund des notwendigen Ätzverfahrens, nur in der Lage, gleichtonige Flächen hervorzubringen, so dass die Tonabstufungen des Grundtons sichtbar aneinander grenzen und keine fließenden Übergänge erzeugen.

Bei Adrian Zingg und seiner Werkstatt in Dresden wurde höchst differenziert in Sepia getuscht, auf der Basis von Federzeichnung. Um die großen, durchaus als Bildersatz dienenden Landschaftszeichnungen weiter verbreiten zu können, radierte Zingg in der Tradition von Aberli die Umrisse und kolorierte sie in Sepia-

42. Sterne: *Das Leben*, a.a.O., S. 616 (7. Buch, 33. Kap.); Sterne: *The Life*, a.a.O., S. 421.

43. Ernst Rebel: *Faksimile und Mimesis. Studien zur deutschen Reproduktionsgraphik des 18. Jahrhunderts*, Mittenwald 1981; Sarah Hyde: *Drawings in Prints. The Reproduction in Drawings in Eighteenth Century England*, Courtauld Institute Galleries, University of London, London 1983 (Kat. Ausst.); Anne Peters: *Francesco Bartolozzi – Studien zur Reproduktionsgraphik nach Handzeichnungen*, phil. Diss. Duisburg 1987; Anna Bächtiger u.a.: *Invenit et incidit. Druckgraphik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts nach Handzeichnungen. Graphische Sammlung des Kunsthistorischen Instituts der Universität Tübingen*, Stuttgart 1994; Caecilie Weissert: *Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin 1999; Michael Matile: »Das zweyte Ich der Zeichnung. Zur Reproduktion von Handzeichnungen im Zeitalter des Klassizismus«, in: Pascal Griener und Kornelia Imesch (Hg.): *Klassizismen und Kosmopolitismus. Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*, Zürich 2004, S. 193–208; Claudia-Alexandra Schwaighofer: *Von der Kennerschaft zur Wissenschaft. Reproduktionsgraphische Mappenwerke nach Zeichnungen in Europa 1726–1857*, Berlin und München 2007.

ton bzw. ließ dies sein Atelier tun. Um den braunen Sepiaton der Kontraste wegen bis zum Braunschwarz steigern zu können, unterlegte er Schattenpartien gelegentlich mit unendlich feinen Kreuzschraffuren der Radiernadel und tuschte die dunkle Sepia darüber (vgl. Abb. 1, siehe Tafelteil). Man kann diese Anlage nur mit dem Fadenzähler erkennen, d.h. es geht um Nuancen.⁴⁴ Doch wie war bei farbigen Reproduktionen zu verfahren, erst recht nach Gemälden? Vorstufen finden sich etwa im Berner Atelier von Aberli, wo gelegentlich auch nach Aberlis Gemälden reproduziert wurde: Die Umrisse wurden soweit als möglich zurückgenommen durch extrem zarte Radierung vielfach nur in Punktiermanier, anschließend wurde auf dieser Grundlage farbig aquarelliert.⁴⁵ Die französischen Farbstecher kamen einen Schritt weiter. Das differenzierteste Produkt ist eine farbige Reproduktion nach einem vielfarbigen Pastell von François Boucher in Crayonmanier durch Louis-Marin Bonnet (Abb. 7, siehe Tafelteil) 1769 in achtfarbigen Druckvorgängen, zudem offenbar zweimal à la poupée, d.h. dass mehr als eine Farbe pro Druckvorgang auf die Platte aufgetragen wurde.⁴⁶ Zuvor schon, 1744, hatte John Baptist Jackson, einer der Wiederbeleber des Clairobscurholzschnittes im 18. Jahrhundert, versucht, auf der Basis einer Holzschnittanlage die farbigen Gouachen von Marco Ricci zu reproduzieren (Abb. 8), er druckte dabei mit zumeist vier eingefärbten Platten, war in der Lage, durch eigens gebaute Walzenpressen den Druck zu erhöhen und zu beschleunigen. Auf diese Weise konnte er Farben nass in nass übereinander drucken, um weitere Farbtöne durch die Mischung zu erzielen. Passagenweise kommt es zu einem reinen Flächendruck, zum Verzicht auf die Linienplatte. Zudem druckt Jackson nicht selten mit Blindplatten, drückt damit in das angefeuchtete Papier ein Relief, das die hellsten Partien hervortreten, die dunkelsten sich zurückziehen lässt.⁴⁷ Das ähnelt entschieden dem, was die Holländer im 17. Jahrhundert in der Malerei »houding« nennen, womit sie das – vor allem im Falle Rembrandts – geradezu greifbare Farbschichtenrelief meinen, das sich von hinten nach vorne, vom Dunkel zum Hellen steigert, seine höchsten »Erhebungen« in den zuletzt aufgesetzten weißen Lichtern findet.⁴⁸ Beide Verfahren dienen der Verlebendigung, sind ein Erscheinungsphänomen.

Doch aller Bemühungen und weiteren Verfeinerungen zum Trotz: Vorbild und Nachbild wollten nicht wirklich zusammenfallen. Und insofern begann man den

44. Vgl. Anm. 9; Tobias Pfeifer-Helke: *Natur und Abbild. Johann Ludwig Aberli (1723–1786)*, phil. Diss. Martin Luther Universität, Halle/Saale 2006.

45. Vgl. etwa Marie-Louise Schaller: *Annäherung an die Natur. Schweizer Kleinmeister in Bern 1750–1800*, Bern 1990, Abb. 34, S. 51.

46. Margaret Morgan Grasselli: *Colorful Impressions. The Printmaking Revolution in Eighteenth-Century France*, National Gallery of Art, Washington 2003 (Kat. Ausst.), Kat. Nr. 19, S. 68–70 mit Abb. 1–8.

47. Werner Busch: *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München 2009, S. 42–46, 259–263 (mit weiterer Lit.).

48. Paul Taylor: »The Concept of Houding in Dutch Art Theory«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55, 1992, S. 210–232; Ernst van de Wetering: *Rembrandt. The Painter at Work*, Amsterdam 2000, S. 149f., 255–257, 269, 305, Anm. 38; Busch: *Das unklassische Bild*, a.a.O., S. 122–134.



Abb. 8: John Baptist Jackson (nach Marco Ricci): *Landschaft mit San Giorgio Maggiore*, Clairobcurholzschnitt, 1744.

Medienwechsel zu bedenken, seine ästhetischen Qualitäten und Möglichkeiten auszuloten, als Eigenwert. Die bewusste Abweichung vom Vorbild wurde gesucht, bei bewahrter Ähnlichkeit. Wieder hat hierbei der Clairobcurholzschnitt Vorreiterrolle ausgeübt. Antonio Maria Zanetti d.Ä. arbeitete ab den frühen 1720er Jahren nach Zeichnungen Raphaels und vor allem Parmigianinos. Er schnitt sie in Clairobcur und trat damit in Konkurrenz zu den berühmten Clairobcur-schneidern des 16. Jahrhunderts, Ugo da Carpi, Antonio da Trento und Niccolò Vicentino, die ebenfalls nach diesen Künstlern gearbeitet hatten und die größte Verfeinerung nach den Vorlagen Parmigianinos erreicht hatten. Auch sie druckten die Wiedergaben bereits in unterschiedlichen Grundtönen von drei bis vier Platten, bedeutendstes Beispiel sind Ugos Varianten nach Parmigianinos »Diogenes«. Auf diese Weise markierten sie die Differenz zur Vorlage, gaben der Reproduktion den Status eines eigenständigen Werkes.⁴⁹

Zanetti forciert diese Tendenz. Er druckt in gewagten, nie zuvor im Druck benutzten Farben: Türkisgrün, Bordeauxrot, Orange, Blauviolett (Abb. 9, siehe Tafelteil). Andersorts habe ich deutlich zu machen gesucht, dass diese Farben

49. Dieter Graf, Hermann Mildenerger: *Chiaroscuro. Italienische Farbholzschnitte der Renaissance und des Barock*, Casa di Goethe, Rom; Kunstsammlungen zu Weimar; Haus der Kunst, München, Berlin 2001 (Kat. Ausst.), Kat. Nr. 9; Achim Gnann: *Parmigianino und sein Kreis. Druckgraphik aus der Sammlung Baselitz*, Staatliche Graphische Sammlung München, Alte Pinakothek München, Ostfildern 2007 (Kat. Ausst.), Kat. Nr. 39–42, S. 125–131.

nur zur Anwendung kamen, weil sie als eigenständige Farben im Newton'schen Prismenexperiment gesehen worden waren.⁵⁰ Zanetti gehörte dem Kreis um den englischen Gesandten in Venedig Konsul Smith an, dessen Palazzo am Canale Grande ein Zentrum venezianischer Aufklärung war. Zum Kreis gehörte auch Graf Algarotti, der später das in viele Sprachen übersetzte Traktat *Newton für die Damen* (*Newtonianismo per le Dame*, Neapel 1737) verfasst hat.⁵¹ Ganz offensichtlich wurde in diesem Kreis in Newtons Bahnen experimentiert. Die Zanetti'schen Farben finden sich in den Zwischenräumen der von Newton im Farbspektrum bei der Farbspaltung angenommenen sieben Grundfarben. Der Kreis um Smith, der im Übrigen auch Jackson mit Aufträgen versah, der wiederum zeitweilig auch mit Zanetti zusammengearbeitet hatte, bis es zum Bruch kam, dürfte die Extremfarben goutiert haben. Waren sie doch Ausweis naturwissenschaftlich abgesicherter optischer Erkenntnis, Ausdruck erweiterter Wahrnehmungskompetenz.

Von hier zu den physiologischen Nachbildern war es nur noch ein Schritt, zumal Zanetti geradezu im Vorgriff auf Chevreul, der seine Kontrastlehre u.a. auf der Erfahrung der Nachbilder aufbaute, seine Farbvarianten komplementär anlegte: Türkisgrün antwortet auf Bordeauxrot, Ockergelb auf Olivgrün, etwa in den Varianten nach Raphaels Zeichnung »Der Engel erscheint Isaak« (Abb. 10, siehe Tafelteil).⁵² Goethe scheint der hier geschilderte grundsätzliche Prozess in der Druckgraphik durchaus bewusst gewesen zu sein, er schreibt in der *Farbenlehre*: »Ohne dass wir hierüber besondere Nachforschungen angestellt hätten, so scheint uns, dass die Erfindung der Schwarzen Kunst [i. e. Mezzotinto] dem Abdruck bunter Bilder vorausgehen musste.«⁵³ Und zu den Nachbildern, die von ihm bezeichnenderweise »Scheinbilder« oder »Scheinfiguren« genannt werden,⁵⁴ was dem hier angenommenen Wandel von einer Priorität der Erzählung zu einer der Erscheinung korrespondiert, heißt es: »Als ich gegen Abend in ein Wirtshaus eintrat und ein wohlgewachsenes Mädchen mit blendendweißem Gesicht, schwarzen Haaren und einem scharlachroten Mieder zu mir ins Zimmer trat, blickte ich sie, die in einiger Entfernung vor mir stand, in der Halbdämmerung scharf an. Indem sie sich nun darauf hinwegbewegte, sah ich auf der mir entgegenstehenden weißen Wand ein schwarzes Gesicht, mit einem hellen Schein umgeben, und die übrige Bekleidung der völlig deutlichen Figur erschien von einem schönen Meergrün.«⁵⁵

50. Busch: *Das unklassische Bild*, a.a.O., S. 255–259.

51. Francesco Algarotti: *Newtonianismo per le Dame*, Neapel 1737; ders.: *Newtonianism for the Ladies*, London 1737; ders.: *Le newtonianisme pour la dame*, Paris 1738; ders.: *Jo. Newtons Weltwissenschaft für das Frauenzimmer*, Braunschweig 1745.

52. Christiane Wiebel: *Aquatinta oder »Die Kunst mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen«*, Kunstsammlung der Veste Coburg, München-Berlin 2007 (Kat. Ausst.), Abb. 60 und 61, S. 84 (in zwei Exemplaren der Kunsthalle Bremen).

53. Johann Wolfgang Goethe: *Farbenlehre, Historischer Teil 2*, hg. v. Gertrud und Gerhard Ott (=Farbenlehre, Bd. 5), Stuttgart 1992, S. 413.

54. Johann Wolfgang Goethe: *Farbenlehre*, hg. v. Gerhard Ott und Heinrich O. Proskauer (=Farbenlehre, Bd. 1), Stuttgart 1992, § 41, S. 76; § 53, S. 80; § 54, S. 81; § 58, S. 83.

55. Ebd., § 52, S. 79.

Werner Busch
Stille Post



Abb. 1: Adrian Zingg, *Der Borsberg bei Pillnitz*, um 1800, Radierung und Sepia, Pirna: Stadtmuseum.

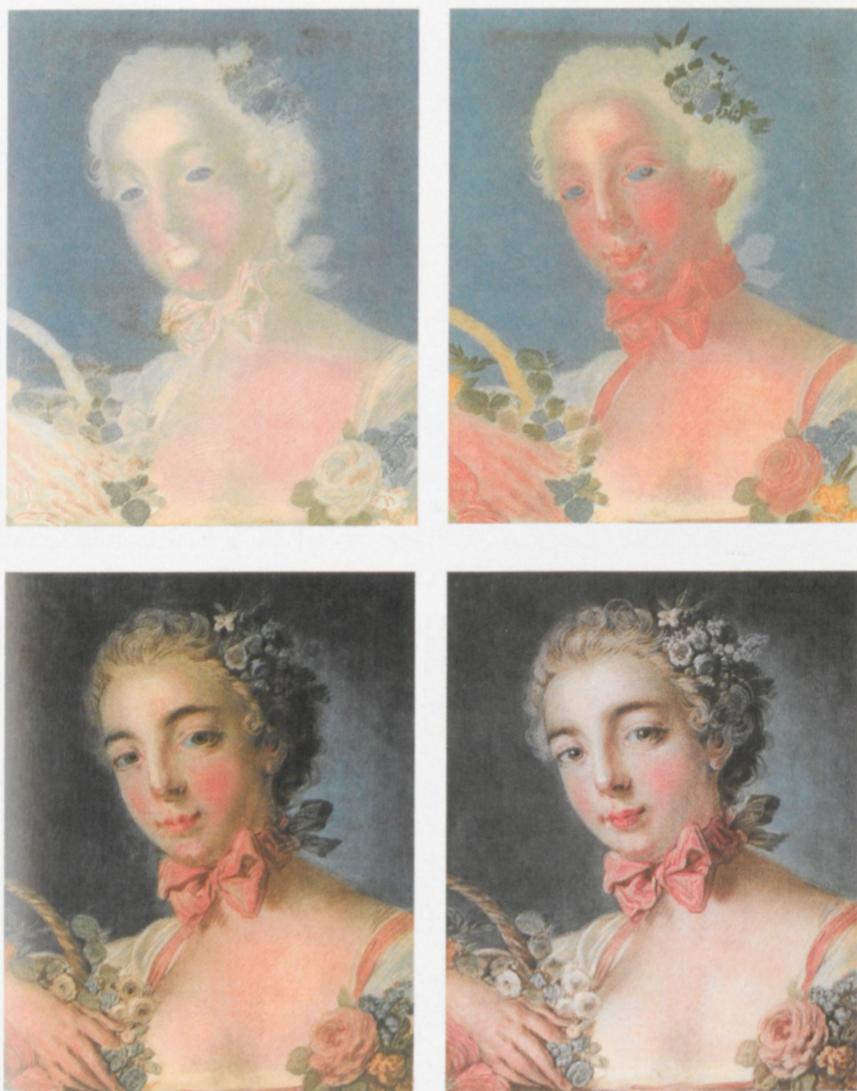


Abb. 7: Louis-Marin Bonnet (nach Boucher), *Kopf der Flora*, 1769, Platten Nr. 3, 4, 7, 8 aus einer Folge von acht Platten zur Technik der Pastellmanier, Washington D.C.: National Gallery of Art.



Abb. 9: Antonio Maria Zanetti (nach Parmigianino), *Der heilige Andreas*, 1724, Clairobscur-Holzschnitt, Wien: Albertina.



Abb. 10: Antonio Maria Zanetti (nach Raphael), *Der Engel erscheint Isaak*, um 1720, zwei Clair-obscur-Holzschnitte, Bremen: Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett.