

Nils Büttner

Grafik im 17. und 18. Jahrhundert

Vieles, was in der Druckgrafik der Renaissance entwickelt und entdeckt worden war, lebte bis zum 19. Jahrhundert fort. Mit Beginn des 17. Jahrhunderts trat die Grafik jedoch zunehmend stärker als selbstständige Kunst hervor. Dieser Wandel wurde durch eine neu entstehende Sammelleidenschaft für Druckgrafik befördert. Vor allem im 18. Jahrhundert kam es dann zu zahlreichen drucktechnischen Neuerungen. Im Folgenden werden wesentliche Grundzüge der komplexen Entwicklung aufgezeigt und die wichtigsten Künstler benannt.

Die Sammler

Michel de Marolles (1600–1681), Abt von Villeloin, war einer der fanatischsten Sammler aller Zeiten. Er besaß die wohl größte Privatsammlung grafischer Blätter, die jemals zusammengetragen wurde. Im Jahr 1600 in eine der berühmtesten Familien der Touraine geboren, erbte er nach dem Ableben seiner Eltern ein Vermögen. Zusammen mit seinen eigenen Einkünften verwandte er es darauf, Bücher drucken zu lassen und Kupferstiche anzuhäufen. Im Jahre 1666 besaß er seinen Memoiren zufolge ungefähr 124 000 Blätter von 6 000 verschiedenen Meistern, alle vollkommen geordnet und katalogisiert. Er hatte mehr als 520 dicke Alben mit Druckgrafik aller Zeiten und Völker gefüllt. Diese Sammlung, nach Marolles eigenen Worten einer königlichen Bibliothek würdig, gelangte tatsächlich in den Besitz König Ludwigs XIV. und ist noch heute im Pariser Kupferstichkabinett vorhanden. Wenn diese Kollektion auch unerreicht blieb, fand die Mode des Grafiksammelns doch rasch neue Anhänger, die mehr oder weniger systematisch grafische Arbeiten alter und zeitgenössischer Künstler erwarben. Mit Beginn des 17. Jahrhunderts waren die Werke der grafischen Kunst stärker als zuvor Gegenstand eifriger Sammelbemühungen geworden. Von nun an gab es auch aus dem weiten Bereich der Druckgrafik kaum mehr etwas, was nicht des Aufhebens für Wert befunden worden wäre. Selbst Drucke, die ohne größere künstlerische Ambitionen entstanden waren, wie Flugblätter oder ornamentale Vorlageblätter, wurden nun gesammelt. Ebenso wie anspruchsvollere Grafiken wurden sie auf Märkten und Messen gehandelt und getauscht, man konnte sie aber auch in Buchläden erwerben, direkt bei den Künstlern oder bei spezialisierten Verlegern. Es entwickelte sich ein dichtes, ganz Europa umspannendes Vertriebsnetz, das die Liebhaber grenzübergreifend mit der begehrten Ware versorgte. Das verstärkte Interesse der Sammler war nicht zuletzt das Resultat einer allgemeinen Aufwertung der künstlerischen Tätigkeit, die man nun sogar in

Zum Autor

Geb. 1967, Studium der Kunstgeschichte, Volkskunde und klassischen Archäologie an der Georg-August-Universität Göttingen, promoviert mit der Arbeit ›Die Erfindung der Landschaft: Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels‹, 1998/99 Werkvertrag als wissenschaftlicher Mitarbeiter zur Katalogisierung der Handzeichnungen der Kunstsammlung der Universität Göttingen, 1999 Volontär, 2000/01 Ausstellungskurator am Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, seit 2002 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Dortmund. Schwerpunkt der wissenschaftlichen Arbeit sind die Geschichte der Grafik und die niederländische Kunst- und Kulturgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts.





Abb. 1
Jacques Callot: Bettler,
Radierung, 14,4 x 9,3 cm, ca.
1622/23, Braunschweig,
Herzog Anton Ulrich-Museum.
Die zu Beginn von Callots Zeit
in Nancy entstandene
Bettlerfolge nutzt die spezifischen
grafischen Möglichkeiten
von Strichätzung und Kalt-
nadelradierung.
Bild: Museumsfoto/
B.-P. Keiser).

der Herstellung von Grafiken zu entdecken vermochte. Giorgio Vasari (1511–1574), Karel van Mander (1548–1606) und andere Theoretiker hatten durch ihre Schriften dafür gesorgt, dass spätestens mit Beginn des 17. Jahrhunderts die Druckgrafik als bildende Kunst anerkannt war. Deshalb begann man jetzt, sich verstärkt auch für die Produzenten zu interessieren. Hatten Sammler vordem fast nur die druckgrafischen Werke Albrecht Dürers (1471–1528) und Lucas van Leids (1494–1533) als Werke einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit geschätzt (siehe 5.4.13; KAb 10/00), wurde der Kreis namentlich bekannter Druckgrafiker nun größer. Wesentlichen Anteil an dieser Entwicklung hatte der einflussreiche französische Kunsttheoretiker Roger de Piles (1635–1719), dessen vielfach gedruckte Werke maßgeblich zur Emanzipation des kennerschaftlichen Kunsturteils beitrugen. Von nun an wurden gleichermaßen inhaltliche und ästhetische Kriterien zur Bewertung herangezogen. Man hielt nicht mehr nur allein den Inhalt oder das Vorbild einer druckgrafischen Darstellung für wichtig, sondern schätzte stärker als zuvor ihre gestalterische Form.

Neuerer auf dem Gebiet der grafischen Kunst: Rembrandt und Callot

Schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren von Frankreich auch auf dem Gebiet der Kunstpraxis wichtige Impulse ausgegangen, wie etwa durch Jacques Callot (1592–1635). Sein umfangreiches und breit gefächertes Œuvre zielte augenscheinlich auf die Interessen der neuen Sammlerschicht (Abb. 1). Für die Geschichte der Radierung ist sein Werk von besonderer Bedeutung, da er als einer der Ersten zur Erzielung einer tonalen Wirkung den Ätzzvorgang wiederholte. Callot hatte dafür erstmals einen harten Firnis zur Vorbereitung der Radierplatte eingesetzt, wie er im Instrumentenbau Verwendung fand. Zudem kombinierte der Lothringer die flüchtigen, feinen Linien der Radierung mit dem intensiv schwellenden Helldunkel der Grabstichelarbeit. Gerade in kleinformatigen Blättern, wie den *Capricci di varie figure*, erweist sich seine Meisterschaft sowohl im Umgang mit Radiernadel und Grabstichel als auch in der Wiedergabe des

Sichtbaren. Ein ähnlicher Blick für das Wesentliche, kombiniert mit virtuosem Einsatz der grafischen Mittel, zeichnet auch die Radierungen Rembrandt Harmensz. van Rijns (1606–1669) aus, den schon die Zeitgenossen für seine Leistungen auf dem Gebiet der Grafik außerordentlich bewunderten. Genau wie Callot war auch Rembrandt in seinen etwa 300 Radierungen thematisch auf allen Gebieten tätig. Dabei vermag ein Vergleich mit den Arbeiten Callots das Besondere der Radiertechnik Rembrandts aufzuzeigen. Callot war bemüht, mit der Radiernadel die typische Linienführung des Kupferstichs aufzugreifen und die so genannte ›Taille‹ nachzuahmen, das An- und Abschwellen der in Kupfer gestochenen Linie. Rembrandts Blätter hingegen sind durch eine beinahe nervöse Strichführung ausgezeichnet, die Vieles im Angedeuteten lässt. Für kaum einen anderen Künstler seiner Zeit bildeten dabei die grafischen Techniken ein so umfassendes Experimentierfeld wie für Rembrandt. So bezog er besonders nach 1640 die vordem kaum eingesetzte eigentümliche Wirkung der Kaltnadeltechnik in seine Kompositionen ein. Zudem experimentierte er mit Schwefelpulver, um durch eine spezielle Ätzung einen feinen, körnigen Plattenton zu erzeugen. In seinen Radierungen gelang es Rembrandt nicht nur, durch ein virtuosos Linienspiel die zartesten Töne und das tiefste Schwarz herauszuarbeiten, sondern zugleich Affekte und menschliche Leidenschaften mit wenigen Strichen darzustellen. Bemerkenswert ist zudem, dass er die Radierplatte teilweise wie ein Skizzenblatt handhabte, auf dem er einzelne Figuren oder Köpfe festhielt. Auf einem der frühesten Blätter dieser Art sind in scheinbar zufälligem Nebeneinander Figuren von Bettlern mit einem



Abb. 2
Rembrandt Harmensz. van Rijn: Studienblatt mit Selbstbildnis, ca. 1631, Radierung, 10×10,5 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.
Das als selbstständige Künstlergrafik entstandene Blatt steht in der Tradition gezeichneter Skizzenblätter, auf denen das scheinbar zufällige Nebeneinander unterschiedlicher Motive gewünscht war.
Bild: Museumsfoto/ B.-P. Keiser).

Selbstbildnis vereint (*Abb. 2*). Gerade die zahlreichen radierten Selbstbildnisse Rembrandts vermögen zu zeigen, dass die Grafik für ihn weniger ein Medium der Reproduktion, als ein höchst persönliches Studien- und Ausdrucksmittel war. Rembrandts Druckgrafik, die stilistisch, kompositionell und ikonografisch viele Neuerungen brachte, wirkte in ganz Europa. So setzte sich zum Beispiel der aus Genua stammende Giovanni Benedetto Castiglione (1609–1665) schon seit den Dreißigerjahren des 17. Jahrhunderts intensiv mit der Druckgrafik Rembrandts auseinander. Ihre Wirkung verdankte sich nicht zuletzt dem außergewöhnlich breiten Themenspektrum seines Œuvres.

Spezialisten

Während seinerzeit die meisten anderen niederländischen Grafiker sich ganz auf eine Gattung konzentrierten, schuf Rembrandt sowohl Porträts und Historienszenen als auch Landschaften und Genrestücke und war nicht auf eine bestimmte Bildgattung festgelegt. Ein Beispiel für die Spezialisierung seiner niederländischen Zeitgenossen gibt dagegen der Haarlemer Maler und Radierer Adriaen van Ostade (1610–1685), der zumeist kleinformatige Blätter schuf, in denen er, leicht karikierend, ländliches Leben und bäuerliche Feste darstellte. So wie er ausschließlich auf Genreszenen spezialisiert war, kaprizierten sich andere Zeitgenossen auf die Darstellung von Vieh, wie Paulus Potter (1625–1654) und Karel Dujardin (um 1622–1678), oder von Landschaften, wie zum Beispiel Willem Buytewech (1591–1624), Jan van de Velde (um 1593–nach 1641), Allaert van Everdingen (1621–1675), Jacob van Ruisdael (1628/29–1682) oder Herkules Seghers (1589–1633/38), dessen Werke Rembrandt schätzte und sammelte. Seghers ist einer der herausragendsten Techniker der Ätzkunst, dessen einzigartige Landschaftsradiierungen in der Kombination verschiedener Verfahren eine ganz ungewöhnliche Wirkung entfalten. Seine Radierungen sind oft während des Druckvorgangs durch Einreiben unterschiedlicher Farben gestaltet und teilweise zur Steigerung des Effektes auf Stoff gedruckt. Während Seghers' manchmal noch nachträglich mit dem Pinsel überarbeitete Arbeiten deutlich Unikatcharakter haben, waren die Drucke anderer Künstler in hohen Auflagen verbreitet. Dazu zählen zum Beispiel die Blätter des von Callot beeinflussten Florentiner Malers, Zeichners und Radierers Stefano della Bella (1610–1664), der sich vor allem durch Genrebilder, Schlachtszenen und andere Darstellungen zeitgenössischer Themen als Grafiker einen Namen machte.

Invention und Reproduktion

Weit verbreitet waren vor allem die in Auflagen bis zu 4 000 Stück gedruckten Reproduktionsstiche nach Zeichnungen und Gemälden. Anders als heute war der Begriff Reproduktion seinerzeit noch nicht ausschließlich negativ konnotiert, und der Wert eines Blattes bemaß sich nicht unbedingt an seiner Seltenheit. Vielmehr waren qualitätvolle Kupferstiche nach berühmten Bilderfindungen gesucht und teuer.

Wie wohl kein anderer Künstler seiner Zeit verstand es Peter Paul Rubens (1577–1640), die Reproduktion seiner Gemälde gezielt zur Mehrung seines Ruhmes einzusetzen (*Abb. 3*). Anders als Rembrandt hat er nur eine einzi-



Abb. 3
 Lucas Vorsterman nach Peter Paul Rubens: Anbetung der Könige, 1620, Kupferstich, 57,1 x 43,5 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum. Mit den Mitteln der Grafik abmt Vorstermans Stich die spezifisch malerischen Qualitäten eines Gemäldes nach, was Rubens für alle für ihn arbeitenden Kupferstecher verbindlich machte. Bild: Museumsfoto/ B.-P. Keiser).

ge eigenhändige Radierung geschaffen. Daneben gingen aus seiner Werkstatt allerdings knapp hundert, meist großformatige Reproduktionsstiche hervor, die von spezialisierten Grafikern hergestellt wurden. Darüber hinaus entwarf er zahlreiche Buchillustrationen und Kupferstiche, die ebenfalls in anspruchsvollster Kupferstichtechnik ausgeführt wurden. Bei der Verbreitung seiner Bildideen im Medium der Grafik sorgte Rubens dafür, dass die darstellerische und technische Qualität der grafischen Arbeiten höchsten Ansprüchen genügten. Nicht zuletzt diese dokumentarisch belegte strenge Kontrolle der Kupferstecher verlieh der Rubens-Grafik ein unverwechselbares Gesicht. Als Exponenten solcher von Rubens geforderten und geförderten technischen Virtuosität sind vor allem die Kupferstecher Lucas Vorsterman (1595–um 1675), Cornelis Galle (1576–1650) und Paulus Pontius (1603–1658) zu nennen, aber auch der Holzschneider Christoph Jegher (1596–um 1652), der die gemalten Rubenskompositionen in filigrane Hochdrucke umsetzte.

Virtuosität

Zwar wurden zu Beginn des 17. Jahrhunderts Holzschnitte von höchster technischer Qualität produziert, die teilweise sogar in aufwendigem Clair-obscure farbig gedruckt waren, doch waren Kupferstich und Radierung die vorherrschenden grafischen Techniken. Das Publikum bewunderte gleichermaßen die Virtuosität, die in der klaren und strengen Lineatur des Kupferstichs zum Ausdruck kam, wie die zeichnerisch freie Wirkung der Radierung. So standen diese beiden Techniken in der künstlerischen Produktion gleichberechtigt nebeneinander. Die quantitative Vorherrschaft des Kupferstichs wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts kurz durch die Radierung abgelöst, doch war schon bald eine Gegenbewegung zu verzeichnen, und gegen Ende des Jahrhunderts wurden dann bevorzugt Mischtechniken angewendet. Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts begegnet verstärkt das Phänomen, dass die Blätter sogar arbeitsteilig hergestellt wurden. Dabei entwarf und radierte ein Künstler die Grundkomposition, während ein anderer die tonale Modellierung in der Technik des Kupferstichs ausführte. Diese Mischtechnik fand auch in der berühmtesten Porträtserie des 17. Jahrhunderts Anwendung, der so genannten ›Iconographie‹ (ca. 1632–1644). Für diese mehr als hundert Blätter umfassende Bildnisfolge hatte Anton Van Dyck (1599–1641) etliche Künstlerkollegen (Abb. 4) porträtiert, vor allem aber die wichtigsten Vertreter der politischen, intellektuellen und militärischen Prominenz seiner Zeit. Mit der grafischen Umsetzung waren hauptsächlich jene Stecher betraut, die auch für Rubens gearbeitet hatten. Anders als sein berühmter Lehrer hatte Van Dyck es jedoch

Abb. 4 (links)
Antoon Van Dyck: Bildnis
Pieter Brueghels d. J., ca. 1630,
Radierung, 24,5 × 15,4 cm,
Braunschweig, Herzog Anton
Ulrich-Museum.
Als eines der wenigen Blätter
der ›Iconographie‹ wurde dieses
Bildnis nicht mehr bildmäßig
mit dem Stichel überarbeitet,
sondern lediglich mit einer
Einfassung und einer
Bildunterschrift versehen.
Bild: Museumsfoto/
B.-P. Keiser).

Abb. 5 (rechts)
Claude Mellan: Das Schweiß-
tuch der hl. Veronika, 1649,
Kupferstich, 43,2 × 31,9 cm,
Göttingen, Kunst-
sammlung der Universität.
Die gesamte Binnenmodellierung,
die plastische Wirkung
und alle Licht- und Schatten-
effekte sind ausschließlich
durch das Anschwellen und
Dünnerwerden einer einzigen
Linie erzeugt.
Bild: Museumsfoto.



nicht damit bewenden lassen, nur den Entwurf zu liefern und die Qualität der Umsetzung zu kontrollieren. In einigen Fällen hat er die Gesichtszüge der Porträtierten eigenhändig radiert und den Stechern nur die bildmäßige Gestaltung der Kleidung und des Hintergrundes überlassen. Sowohl in ihrer technischen Ausführung, als auch in ihrer formalen und kompositorischen Gestaltung wirkte die ›Iconographie‹ vorbildlich auf die Porträtkunst ihrer Zeit und fand breite Nachfolge. Neben derartigen, an das höfische Bildnis angelehnten Darstellungen kam im 17. Jahrhundert zugleich eine informellere und privatere Form von Porträts auf, die teilweise in kleine Genreszenen eingekleidet wurden. Solche Blätter schuf zum Beispiel Wenzel Hollar (1607–1677), der insgesamt mehr als 3000 Radierungen und Stiche produzierte. Von seinen Zeitgenossen wurde er vor allem für seine kunstfertige Technik bewundert. Sie kommt besonders in der getreuen Wiedergabe stofflicher Materialität zum Ausdruck, die durch feinste Abstufungen der Tonwerte erreicht ist. Hollars Werk dokumentiert ein damals allgemein zu beobachtendes Streben nach Virtuosität. Es lässt sich auch an den Kupferstichen seines Zeitgenossen Claude Mellan (1598–1688) ablesen. Charakteristisch für Mellans Arbeitsweise ist der gänzliche Verzicht auf den Einsatz der Kreuzschraffur. Alle Binnenmodellierungen, Plastizität, Licht- und Schattenwirkungen sind ausschließlich durch das An- und Abschwellen paralleler Linien (›Taille‹) erzeugt. Sein Meisterstück ist eine Darstellung des Schweißstuches der hl. Veronika (1649), das aus einer einzigen Linie entwickelt wurde. In der Nasenspitze des Antlitzes Christi beginnend, ist sie spiralförmig nach außen geführt (Abb. 5).

Theorien der grafischen Kunst

Zeitgleich mit derartigen Arbeiten, die höchste technische Fertigkeit bezeugen, erschienen besonders in Frankreich vermehrt theoretische Werke. Sie informierten über Drucktechniken und gaben den Sammlern einen Kriterienkatalog zur systematischen Ordnung und ästhetischen Würdigung von Druckgrafiken an die Hand. Die Theoretiker erhoben dabei auch die Reproduktionen von Gemälden in den Stand eigenständiger Kunstwerke, indem sie Stiche, die nach Zeichnungen oder Gemälden entstanden waren, mit Termini wie ›Übersetzung‹ oder ›Interpretation‹ belegten. So betonten sie den schöpferischen Eigenanteil der Stecher, von dem nach Meinung der neueren Theorie der künstlerische Wert eines Werkes abhing. Neben der so geadelten und weiterhin gepflegten Reproduktion von Zeichnungen und Gemälden wurden druckgrafische Arbeiten zunehmend als Medium des künstlerischen Ausdrucks geschätzt. Damit entwickelte sich zugleich auch eine größere Themenbreite. Exemplarisch für diese Differenzierung der grafischen Produktion sind die im Verlauf des 18. Jahrhunderts sich herausbildenden Capriccios und ›scherzi‹ zu sehen, wie sie zum Beispiel Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770) radierte. In seinen technisch brillanten Blättern ist mit wenigen schnellen Strichen Atmosphäre und Raumwirkung erzeugt.

Capriccios und Veduten

Neben Landschaften waren Stadtansichten besonders gesuchte Sammlerstücke, auf die sich zum Beispiel der venezianische Vedutenmaler, -zeichner

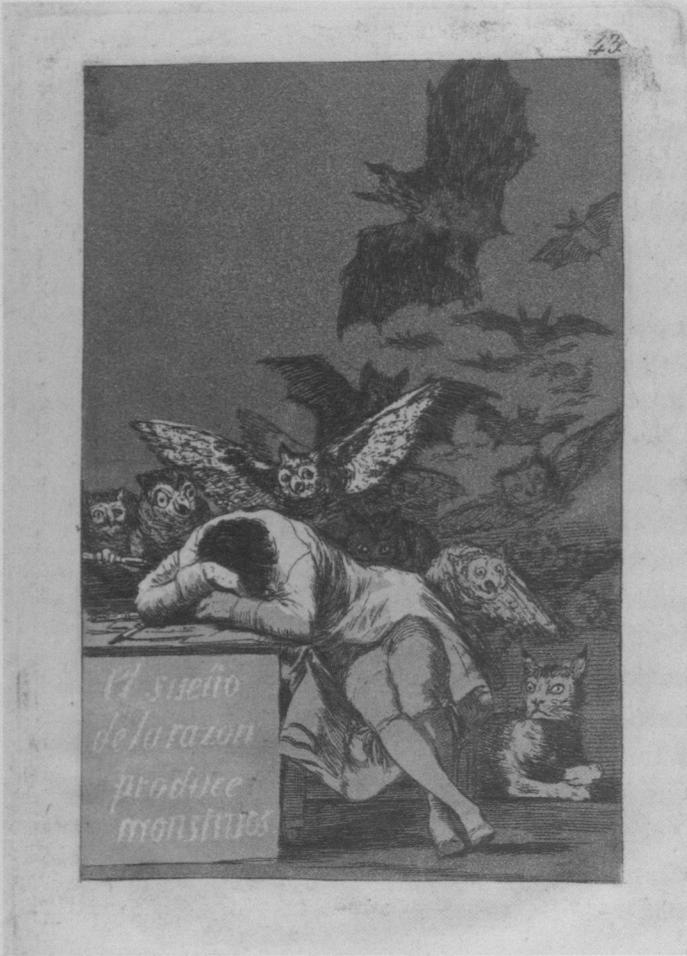


Abb. 6
Francisco de Goya: *El sueño de la razón produce monstruos*
[Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer], 1797/98,
21,4×15,0 cm, Braunschweig,
Herzog Anton Ulrich-Museum.
Der Aquatintagrund ist zur
Steigerung von Raumwirkung
und Ausdruck eingesetzt.
Bild: Museumsfoto/
B.-P. Keiser).

aber in ihrer Technik revolutionär waren. In seinen *Caprichos* (1797–99, 80 Platten), den *Desastres de la guerra* (1810–14, 80 Platten), der *Tauromaquia* (1816, 33 Platten) und den *Proverbios* (1820–22, 22 Platten) griff Goya die einige Jahre zuvor erfundene Aquatinta-Technik auf, die er unter weitgehendem Verzicht auf die lineare Wirkung von Strichätzung und Kaltnadelradierung zum selbstständigen bildnerischen Mittel erhob. Das eigentlich als Titelblatt der *Caprichos* intendierte Blatt (Abb. 6) *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer* zeigt, wie Goya mit seinem innovativen Einsatz der Stufenätzung neue Ausdrucksdimensionen eroberte.

Innovative Techniken

Die Begeisterung für Druckgrafik erlebte in der Zeit der Aufklärung einen Höhepunkt, der zugleich eine Blütezeit des kennerschaftlichen und wissenschaftlichen Diskurses bedeutete. Man machte sich ausführlich über den möglichen antiken Ursprung der grafischen Kunst Gedanken und räsionierte über die künstlerische Qualität der Reproduktionsgrafik. Die stetig wachsende Wertschätzung und Popularität der grafischen Künste, die auf Seiten der Käufer zur Einrichtung von Sammlungen und zur Entwicklung von Ordnungsprinzipien führte, hatte zugleich eine stete Konkurrenz der Künstler wie der Kunstgattungen zur Folge. Neben einer gesteigerten Produktion brachten die gewachsenen Ansprüche der Sammler wie der Künstler es mit sich, dass im Verlauf des 18. Jahrhunderts immer neue Drucktechniken erfunden und praktiziert wurden.

und -radierer Giovanni Antonio Canale (1697–1768) spezialisierte, der vor allem Auftragsarbeiten schuf. Mit seinen Vedutenserien, deren bekannteste im Auftrag des englischen Konsuls Joseph Smith (1682–1770) entstand, kam Canaletto einem Bedürfnis der Bildungsreisenden seiner Zeit nach, Ansichten der besichtigten Orte zu besitzen. Auf das gleiche Marktsegment zielte auch der römische Radierer Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), der sich auf Romveduten kaprizierte. Seine großformatigen Radierungen bestechen schon durch ihre souverän gewählten Blickwinkel, vor allem aber durch ihre bildhaft malerische Wirkung. Schon von den Zeitgenossen wurde Piranesi auch für seine Architekturfantasien geschätzt, deren berühmteste die 1745 entstandenen *Carceri* sind. Von vergleichbarer Fantastik sind auch die satirischen und politischen Aquatinta-Radierungen des Spaniers Francisco de Goya (1746–1828), die erst lange nach dem Tod ihres Schöpfers berühmt wurden. Neben einzelnen Radierungen schuf Goya zwischen 1797 und 1825 vier große Grafikzyklen, die sowohl in ihrer Themenwahl, als auch in ihrer visionären Ästhetik, vor allem



Mezzotinto und Crayonmanier

Schon vor der Mitte des 17. Jahrhunderts hatte ein Amateur, Ludwig von Siegen (1609–1680), die ›Schabkunst‹ (Mezzotinto) erdacht, die es erlaubte, flächige Hell- und Dunkeltöne in sanften Übergängen zu drucken. Wie beim Arbeiten mit hellen Kreiden auf dunklem Untergrund ließen sich mit dieser Technik leicht plastische Effekte und eine zeichnerische Gesamtwirkung erzeugen. Durch einen weiteren Amateur, Prinz Ruprecht von der Pfalz (1619–1682), wurde dieses Verfahren weiterentwickelt und nach England gebracht. Dort hatte diese so genannte Mezzotinto-Technik aufgrund ihrer leichten Korrigierbarkeit besonders in Amateurkreisen so großen Erfolg, dass sie bald schon als ›manière anglaise‹ oder ›english manner‹ bezeichnet wurde. Ebenfalls in Nachahmung einer Art der Handzeichnung entwickelte der heute beinahe vergessene Jean Charles François (1717–1769) um 1750 die so genannte ›Crayonmanier‹. Ziel dieser Technik war es, die im 18. Jahrhundert sehr beliebte Kreidezeichnung in ein Druckverfahren zu übertragen. Durch den Einsatz eines speziellen Werkzeuges, der so genannten ›Roulette‹, blieb auch im Druck der Eindruck der spontanen, variationsreichen Strichführung von Kreide und Kohle bewahrt. Der geschäftstüchtige Goldschmied Gilles Demarteau (1722–1776) entwickelte die Technik weiter und brachte sie zu den verblüffendsten Wirkungen. Seine Arbeiten wurden nur noch durch die Drucke Louis-Marin Bonnets (1736–1793) übertroffen, der zahlreiche Farbplatten übereinander druckt (Abb. 7). Bonnet schuf vor allem gestochene und radierte Reproduktionen

Abb. 7
 Louis-Marin Bonnet nach
 François Boucher: Jupiter und
 Danae, 1771, Crayonstich und
 Radierung in zwei Platten,
 34,2 x 43,5 cm, Göttingen,
 Kunstsammlung der
 Universität.
 Bonnet gelang es, den
 Kreidestrich im Druck wieder-
 zugeben, indem er den Ätz-
 grund einer Radierplatte mit
 einem raspelartigen
 Hämmerchen und einem klei-
 nen gezähnten Rad bearbeitete,
 der sogenannten Roulette.
 Bild: Archiv des Autors.

von Zeichnungen François Bouchers (1703–1770) und Antoine Watteaus (1684–1721), zweier Künstler, die selbst als Radierer aktiv waren.

Farbdrucke

Ungefähr zur gleichen Zeit wurde auch die Punktiermanier entwickelt, die auf das Engste mit dem Namen des seit 1764 in England tätigen Francesco Bartolozzi (1727–1815) verbunden ist. Er diente hier so sehr dem Zeitgeschmack, dass man von der ›punktierten englischen Manier‹ sprach. Um diese Blätter der besonders geschätzten Rötelseichnung anzunähern, begann man bald, die Platten in rötlichbraunen Tönen abzudrucken. Der Ehrgeiz der Künstler und Verleger war nun darauf gerichtet, buntfarbige Bilder zu drucken. Um eine farbige Wirkung zu erzielen, bedurfte es bunter Flächen. Sie waren bislang nur in Clair-obscur-Holzschnitten möglich, deren komplizierte Technik nur kleine Auflagen zuließ. Bei der Tapetenproduktion experimentierte man davon ausgehend mit aufwendigen Hoch- und Durchdrucktechniken, durch die es gelang, den Eindruck kunstvoll bemalter Wände zu erzielen. In der grafischen Linientechnik der üblichen Tiefdruckverfahren ließ ein solcher Effekt sich kaum erzeugen. So lag es nahe, nach neuen drucktechnischen Möglichkeiten zur Herstellung bunter Bilder zu suchen. Erste Versuche zur Herstellung farbiger Tiefdrucke unternahm 1720/30 der in Frankfurt a. M. geborene Künstler Jakob Christoph Le Blon (1667–1741). Er entwickelte den Drei- bzw. Vierfarbendruck im Verfahren der Schabkunst, mit dem sich vielfarbige Gemäldeproduktionen herstellen ließen. Nach dem Bankrott seiner in London eigens gegründete Verlags-Aktiengesellschaft, brachte er die Technik 1737 nach Frankreich, wo sie bei Künstlern und Käufern unverzüglich auf großes Interesse stieß. In England fand er in Richard Earlom (1742/43–1822) einen produktiven Nachfolger. In Frankreich war Le Blons größter Konkurrent sein ehemaliger Mitarbeiter Jaques Fabien Gautier Dagoty (1710–1781), der gemeinsam mit seinen Söhnen das Farbdruckverfahren weiterentwickelte. Anders als Le Blon, der nur drei Mezzotinto-Platten in verschiedenen Farben übereinander druckte, verwandte Dagoty stets eine vierte Platte, die als Schwarzdruck Zeichnung und Schattierung zu tragen hatte. Zudem setzte er neben der Schabkunst auch die Roulette und andere Techniken zur Bearbeitung der Platte ein. Mit diesem Verfahren, das von Jean-François Janninet (1752–1814) und Cornelis Ploos van Amstel (1726–1798) praktiziert wurde, ließen sich in der vielfältigen Kombination von Schabkunst, Aquatinta und Roulette sogar Aquarelle nachahmen.

Buchillustrationen und Zustandsdrucke

Neben Innovationen und Experimenten lebten die alten Techniken und Aufgaben der Druckgrafik fort, wie zum Beispiel die in Kupferstich und Liniensradierung ausgeführte Buchillustration. Besonders in Frankreich war man im 18. Jahrhundert um die geschmackvolle Ausstattung und Gestaltung von Büchern bemüht. An erster Stelle ist hier François Boucher zu nennen, der, oft gemeinsam mit anderen Künstlern, klassische und zeitgenössische Literatur illustrierte. In England machten sich auf diesem Gebiet zu gleicher Zeit Thomas Rowlandson (1756–1827) und William Hogarth (1697–1764) einen Namen, die heute besonders für ihre bissigen politi-

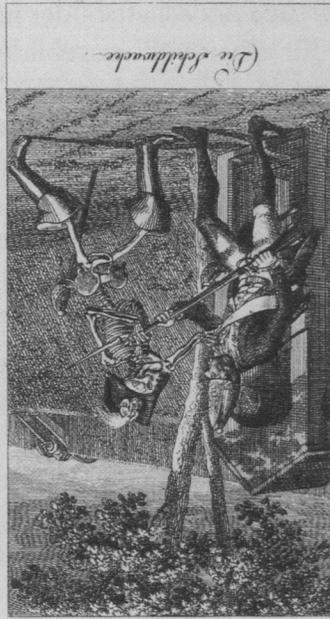


Abb. 8
Daniel Nikolaus Chodowiecki:
Der Totentanz (Ausschnitt),
1791, Radierung,
21,2 × 37,3 cm, Braunschweig,
Herzog Anton Ulrich-Museum.
In den frühen Druckzuständen
brachte der Künstler in den
weißen Rändern der
Darstellung teilweise kleine
radierte Skizzen an. Der
Druckbogen wurde schon von
zeitgenössischen Sammlern als
Ganzes bewahrt.
Bild: Museumsfoto/
B.-P. Keiser).

schen und zeitkritischen Karikaturen bekannt sind. In Deutschland war vor allem der Radierer und Zeichner Daniel Chodowiecki (1726–1801) als Illustrator berühmt, dessen beinahe 1000 Radierungen den Illustrationsstil der Zeit prägten (Abb. 8). Während Chodowiecki die Illustrationen für literarische Werke, Almanache und Taschenkalender anfangs selber radierte, überließ er die technische Umsetzung seiner Inventionen später Gehilfen. Zur gleichen Zeit entstanden überall in Europa, vor allem aber in Deutschland, Arbeiten, die ganz in der Tradition des 17. Jahrhunderts standen. So zum Beispiel die Werke des unter dem Namen »Dietrich« bekannten deutschen Malerradiers Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774). Unter

eklektischer Benutzung fremder Vorlagen schuf er beinahe 200 Blätter, vor allem idyllische Landschaftsbilder mit figürlicher Staffage. Solche Künstler arbeiteten für einen voll ausgebildeten Sammlermarkt, der nun auch für Probeabzüge und Zustandsdrucke offen war. Abzüge ein und derselben Platte in verschiedenen Stadien der Vollendung wurden zu gesuchten Sammlerstücken, was zum Beispiel Chodowiecki dazu veranlasste, die Abdrucke seiner Grafiken nach Überarbeitungen mit Hinweisen auf die verschiedenen Zustände zu versehen. Das so gebildete Kunstpublikum suchte nicht mehr allein nach bildmäßig abgerundeten Kompositionen bestimmter Themen und Inhalte, sondern vermochte zum Beispiel die expressiven Blätter Claude Gellées gen. Lorrain (1600–1682) zu würdigen, der seine Radierungen zur Darstellung von Lichtwirkung und Atmosphäre genutzt hatte.

Eine Epoche der druckgrafischen Innovationen

Durch die künstlerische Leistung Rembrandts, Callots und Lorrains war die Scheidung zwischen dem Linienstich als überwiegendem Medium zur Wiedergabe von Gemälden und der Radierung als Mittel freier künstlerischer Entfaltung eingetreten, die zugleich einen neuen Typus von Künstler- und Sammlerpersönlichkeiten hervorgebracht hatte. Die Grafik war nun gleichermaßen Mittel der Massenkommunikation und künstlerisches Medium. Neben den klassischen Kunstlandschaften waren neue Regionen durch ihre Grafikproduktion hervorgetreten. Außer Spanien war dies vor allem England, von wo zahlreiche für das 19. Jahrhundert prägende Entwicklungen ihren Ausgang nehmen sollten. Hier hatte Thomas Bewick (1753–1828) um 1800 den Holzstich entwickelt, der für die nächsten hundert Jahre zur bevorzugten Reproduktionstechnik in der Buch- und Zeitungssillustration werden sollte. Genau wie die Lithografie, das Verfahren des ›Chemischen Druckes‹, das 1798 durch Alois Sennefelder (1771–1834) erfunden wurde, steht diese neue Technik am Ende einer Epoche der Innovationen, deren Folgen bis in unsere Zeit wirken.

Auswahlbibliografie:

Arthur M. Hind, A History of Engraving and Etching from the 15th Century to the Year 1914, New York 1923 (Neuaufgabe: New York 1963).

A. Hyatt Mayor, Prints and People: A social History of Printed Pictures, New York 1971.

Walter Koschatzky, Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, München 1976.

Ernst Rebel, Faksimile und Mimesis. Studien zur deutschen Reproduktions-

grafik des 18. Jahrhunderts (Studien und Materialien zur kunsthistorischen Technologie, Bd. 2), Mittenwald 1981.

Clifford S. Ackley, Printmaking in the Age of Rembrandt, Katalog Boston/Saint Louis, Boston 1981.

Norberto Gramaccini, Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert: Eine Quellenanthologie (Neue Berner Schriften zur Kunst, Bd. 2), Bern/Berlin/Frankfurt a. M./New York/Paris/Wien 1997.