

CHRISTIAN RÜMELIN

Stichtheorie und Graphikverständnis im 18. Jahrhundert

Die Beschäftigung mit der sogenannten Reproduktionsgraphik ist, neben einer generell nur unzulänglichen Aufarbeitung der Stecher, geprägt von einem theoretischen Defizit. Zwar sind mit den Arbeiten von Karpinski¹, Meyer², McAllister Johnson³, Spalletti⁴, Venemans⁵ und Gramaccini⁶ erste wichtige Ansätze erkennbar, doch bedarf es einer weitergehenden Auseinandersetzung mit der fast ausschließlich im 18. Jahrhundert formulierten Stichtheorie⁷.

Die Bewertung der sogenannten Reproduktionsgraphik resultiert im wesentlichen aus dem sich im frühen 19. Jahrhundert festigenden Verständnis, daß die druckgraphische Wiedergabe eines Gemäldes eine mechanische Tätigkeit ohne eigenen künstlerischen Anspruch sei⁸. Obwohl sich diese Vorstellung bereits im späten 18. Jahrhundert ausgebildete⁹, führte erst Adam von Bartschs Verdikt im Vorwort seines *Peintre-Graveur*¹⁰ zu jener langanhaltenden Abwertung der Graphik nach anderen Kunstwerken, die in den Handbüchern des frühen 20. Jahrhunderts teilweise noch polemisierend verstärkt wurde¹¹.

Diese Ausgangslage erschwert dementsprechend die Beschäftigung mit der sich weitgehend auf technische Aspekte konzentrierenden Stichtheorie und steht in markantem Widerspruch zu dem im 18. Jahrhundert formulierten Verständnis von Druckgraphik. Autoren, die sich damit ausein-

andersetzten waren nur selten Künstler¹², meist waren es Amateure beziehungsweise Kunstkritiker¹³, Kustoden fürstlicher Sammlungen¹⁴ oder Kunsthändler¹⁵. Innerhalb der Académie Royale, die den Stechern immerhin seit 1655 offiziell zugänglich war¹⁶, fand praktisch keine Diskussion um die theoretische Dimension der Druckgraphik statt, es blieb bei der vereinzelt Erörterung neuer Techniken.

Seit Vasari¹⁷ wurde die Druckgraphik den zeichnenden Künsten zugeordnet¹⁸. Diese Einschätzung, die sich exemplarisch im *Dictionnaire Abregé*¹⁹, bei Cochin²⁰, Watelet²¹ oder Pernety²² zeigt, blieb bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts unbestritten. Dementsprechend war die zentrale Frage, welche Eigenheiten sie von den anderen zeichnenden Künsten unterschieden. Dabei wurden die ersten Ansätze einer öffentlichkeitswirksamen Auseinandersetzung bereits im 17. Jahrhundert entwickelt²³, denn die knappen Bemerkungen Vasaris, vor allem aber die Ausführungen von Bosse²⁴, Evelyn²⁵, Sandrart²⁶, Baldinucci²⁷, Salmon²⁸, Monier, Corneille²⁹, Félibien³⁰ und Le Comte³¹ legten schon früh ein theoretisches Fundament, auf dem Pierre-Jean Mariette und die Autoren in seiner Nachfolge aufbauen konnten.

Das Verständnis der Druckgraphik im 18. Jahrhundert ist dabei geprägt von zwei grundsätzlich verschiedenen Auffassungen. Die erste betrachtet den Stich als Übersetzung oder

Interpretation und die zweite sieht in der Druckgraphik einen mimetischen Anspruch verwirklicht. Beide gehen davon aus, daß die Druckgraphik nach anderen Artefakten nicht als eine Reproduktion oder Kopie anzusehen ist, sondern anders bezeichnet werden muß³².

Die Basis der ersten Auffassung, die den Stich als Übersetzung oder Interpretation ansieht, wurde von Cochin geschaffen. Dabei verwies er auf den Status einer Kopie, machte aber mit dem Versuch einer terminologischen Präzisierung deutlich, daß es sich beim Verhältnis von Druckgraphik zum gestochenen Original um etwas ähnliches handeln müsse wie bei der Übersetzung eines Textes³³. Diderot verglich nun erstmals explizit den Stecher mit dem Dichter, der einen Text von einer Sprache in eine andere überträgt³⁴. Dabei solle der Stecher "montrer le talent et le style de son original"³⁵. Zudem muß der Stecher seinen Stil dem jeweiligen Maler anpassen, um dessen Eigenarten richtig zur Geltung kommen zu lassen. Mit diesem Vergleich von Interpretationsstecher und Übersetzer entstand ein Topos, der bis zum Ende des 18. Jahrhunderts gebräuchlich blieb und stets neu umschrieben wurde³⁶. Cochin beispielsweise griff in den siebziger Jahren erneut den Vergleich auf. Er versuchte, wie auch Watelet³⁷, Marcenay de Ghuy³⁸, Strutt³⁹, Levesque⁴⁰ oder Huber⁴¹, die Stellung und Bewertung der Druckgraphik zu revidieren. So verwahrte er sich vehement gegen den Vorwurf, daß die Druckgraphik eine untergeordnete Kunst sei⁴². Ihm zufolge war sie nicht "l'imitation d'un autre Art" und dementsprechend "une copie sèche & servile"⁴³, sondern der Zeichnung und Malerei ebenbürtig, da die Stecher mit anderen Mitteln das gleiche künstlerische Ziel zu erreichen suchen. Damit bestätigte Cochin nicht nur seine wenige Jahre zuvor geäußerte Meinung⁴⁴, sondern ging darüber hinaus, indem er die Leistungen und Begabungen der Stecher als gleichwertig zu denjenigen der Maler ansah und die druckgraphischen Blätter als selbständige Kunstwerke erachtete. Sie seien "plutôt des traducteurs qui font passer les beautés d'une langue très-riche dans une autre qui l'est moins, à la vérité, mais qui offre des difficultés, & qui exige des equivalents également inspirés par le génie & par le goût"⁴⁵. In Cochins Ausführungen zeigen sich aber auch die Schwierigkeiten dieses Verständnisses. Wenn der Interpretationsstich wie die Übersetzung eines Textes zu verstehen ist, kann er nie die gleiche Qualität erreichen wie die Malerei und bleibt infolgedessen eine untergeordnete Kunst. Cochin sprach diesen Punkt an und betonte, daß eine wörtliche Übertragung von der Malerei in die Graphik unmöglich sei und die Graphik besondere Schwierigkeiten aufweise, welcher der Malerei fremd seien. Deshalb gäbe es nach seiner Einschätzung auch nur wenige Stecher, welche die Maler erreichten und kaum einige, die sie

überträfen⁴⁶. Erst Anfang des 19. Jahrhunderts versuchte Emeric-David, diese Position zu kritisieren. Ihm zufolge war der Vergleich des Stechers mit dem Übersetzer "ingénieuse, mais inexacte"⁴⁷. Die Sprache unterscheide sich fundamental von den technischen Möglichkeiten der Druckgraphik. Der Stecher bleibe wesentlich näher am Original als der Übersetzer an seinem Ursprungstext und könne sich im Gegensatz zu diesem nicht dieselben Freiheiten erlauben, da ansonsten die Kunst der Graphik verloren sei⁴⁸.

Die zweite Auffassung sieht in der Druckgraphik einen mimetischen Anspruch verwirklicht. Die Frage der Wiedergabe natürlicher Objekte und Erscheinungen war in der französischen Malereitheorie, speziell bei Félibien und Roger de Piles⁴⁹, eines der zentralen Probleme. Von den Malern wurde dabei gefordert, Verismus und äffische Nachahmung zu vermeiden und zu einer korrigierten Darstellung der Natur zu gelangen, wozu die jeweils zu verwendenden Motive ausgewählt und, wenn nötig, dem ästhetischen Ideal und den Regeln des Dekorum entsprechend verändert werden mußten. Die sich zur Stichtheorie äußernden Autoren befaßten sich ausschließlich mit den technischen Möglichkeiten, den funktionalen Implikationen oder eben des Anspruches. Die Fragen, die in der Malereitheorie relevant waren, wie die Themenwahl, das Dekorum oder die Einheit von Raum, Zeit und Handlung konnten für die Druckgraphik ausgeklammert bleiben. Die Autoren konzentrierten sich somit auf die spezifischen Gegenstände, anstatt sich in Diskussionen erschöpfen zu müssen, die für dieses künstlerische Medium wenig fruchtbar waren.

Der von verschiedenen Autoren postulierte mimetische Anspruch der Druckgraphik war anders ausgerichtet als in der Malereitheorie. Wiederum hatte Cochin hierfür den ersten Ansatz formuliert. Er verglich die Druckgraphik mit der Malerei und der Handzeichnung⁵⁰ und sah die naturgetreue Abbildung aller sichtbaren Effekte und Formen durch die Druckgraphik verwirklicht⁵¹. Dieser Auffassung schlossen sich die *Encyclopédie*⁵², Pernety⁵³, Diderot⁵⁴, Joullain⁵⁵, Sulzer⁵⁶, Gaucher⁵⁷ und Jansen⁵⁸ an. Bezugspunkt war dabei primär die Imitation der Natur beziehungsweise alles Sichtbaren⁵⁹ und nicht die Interpretation eines Gemäldes oder eines anderen Originals. Wichtigster Unterschied zur Malerei war, daß die Druckgraphik durch ihre weitgehende Beschränkung auf Schwarz und Weiß sowie die hauptsächlichliche Verwendung von Linien und Schraffuren die Objekte und Naturerscheinungen nur abstrakt und unvollständig wiedergeben konnte. Deshalb stellte sich das Problem des Verismus für die Druckgraphik überhaupt nicht. Für Sulzer war die Druckgraphik dementsprechend "eine Art Mählerey [...], wodurch die Gattungen sichtbarer Gegenstände in ihren eigentlichen Formen und

nach ihren Charakteren so genau als in der Natur selbst, wenn man die Farben ausnimmt, dem Auge dargestellt werden“⁶⁰. Die farbige Wiedergabe, in der Malerei ausschlaggebend für die Problematik des Verismus, war für die Druckgraphik nur untergeordnetes Bewertungskriterium. Letztendlich waren “la verité, le dessin, la composition, les caractères, l’expression“⁶¹, die trotz der fehlenden Farbigkeit weiterhin erkennbar waren, ausschlaggebend für den Imitationsanspruch.

Dieser mimetische Anspruch stieß allerdings bei Füssli und Huber auf Widerstand. Füssli beispielsweise bemerkte, daß es dem Stecher verwehrt sei, “die glatten, polirten oder scheinenden Körper vorzustellen, welche oft ihr schönes Ansehen den auf sie fallenden Farben zu danken haben“⁶². Diese Unmöglichkeit, durchscheinende oder stark reflektierende Körper darzustellen, und die Tatsache, daß ein derartiger Körper häufig nur die Farbe, “aber nicht die Gestalt des sich spiegelnden Gegenstandes“⁶³ vorstelle, schließt eine tatsächlich mimetische Darstellung aus. Dies stellt auch Huber fest. Er führt an, daß es für die Druckgraphik ausgeschlossen sei, eine brennende Flotte oder den Lichtschein eines Feuers darzustellen, da der “Kupferstich [...] nur einen äusserst schwachen Begriff davon geben” könne⁶⁴. Weil der Druckgraphik nur Schwarz und Weiß zur Verfügung stünden, sei eine mimetische Wiedergabe nicht zu erfüllen. “Anstatt aller dieser Vortheile [i.e. der Farbigkeit] kann der Kupferstecher bloß die Gestalt der Dinge angeben, und die verschiedenen Grade des Lichts andeuten“⁶⁵. Mit dieser Einschätzung negiert Huber den postulierten mimetischen Anspruch energisch und macht auf die von verschiedenen Autoren bereits angesprochenen Unterschiede zwischen Malerei und Druckgraphik aufmerksam. Letztere unterliegt den gleichen theoretischen Prinzipien wie die Malerei⁶⁶, weshalb die dort gültigen Kategorien auch in der Druckgraphik Berücksichtigung finden müssen. Der Hauptunterschied besteht aber in der Beschränkung auf zwei Farben⁶⁷. Da den akademisch geachteten Tiefdrucktechniken nur Schwarz und Weiß zur Verfügung stehen, kann beispielsweise die durch das Kolorit erreichbare Harmonie nicht erzielt werden, und der Lichtverteilung ist deshalb eine besondere Aufmerksamkeit zu widmen⁶⁸. Grundsätzlich sind “große Massen davon anzubringen“⁶⁹ und die einzelnen Lichtpartien nicht aufzuteilen. Durch eine solche “künstliche Austheilung des Lichts kann man sogar einer schlechten Anordnung gute Harmonie geben“⁷⁰. Damit wird dem Stecher ausdrücklich erlaubt, beziehungsweise von ihm gefordert, offensichtliche Fehler des Originals zu korrigieren, beispielsweise die Harmonien vollständig herzustellen, auch wenn dies einer treuen Umsetzung des Originals zuwiderläuft.

Beide Auffassungen gehen nicht auf die Frage der Invention druckgraphischer Arbeiten ein. Diese warf Adam von Bartsch⁷¹ erst Anfang des 19. Jahrhunderts auf. Zwar hatten die Richardsons bereits im frühen 18. Jahrhundert versucht, die Druckgraphik in eine inventorische und eine nichtinventorische Gattung einzuteilen⁷², doch blieb dieser Versuch in der theoretischen Diskussion folgenlos. Für alle Autoren des 18. Jahrhunderts war es selbstverständlich, daß die primäre Aufgabe der Druckgraphik in der Wiedergabe von Zeichnungen, Gemälden, Skulpturen und Architekturen bestand, und demzufolge die Arbeiten der eigentlichen “Peintre-Graveurs” nur geringe Bedeutung hatten. Die Bewertung der Druckgraphik nach anderen Kunstwerken änderte sich erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Dies zeigt sich an der Auffassung von Kopie und Original, aber auch an der Diskussion um den Begriff der Imitation. Zwar blieb in den dementsprechenden Artikeln bei Sulzer, in der *Encyclopédie méthodique* oder bei Emeric David auch weiterhin eine Unterscheidung zwischen der Interpretationsgraphik und einer simplen Kopie bestehen, doch wurde der Anspruch an diese Form der Graphik zunehmend relativiert.

Sulzer hatte 1771 der Druckgraphik einen originalen Charakter zugesprochen, vorausgesetzt, daß der Stecher nach einem Gemälde oder der Natur arbeitet. Seine Umsetzung, ist analog zur Tätigkeit des Malers, eine “beständige Erfindung”, die darauf abzielt, dem “Werk das Leben und den Geist” zu geben, “den das Urbild in seiner Phantasie oder in der Natur hat“⁷³. Die Druckgraphik ist damit, nicht nur in ihrem generellen Anspruch eine der Malerei ebenbürtige Gattung sondern wird auch gleich bewertet. Beide Künste basieren nach Sulzers Meinung auf der Erfindung. Diese wird allerdings in der überlegten Verwendung der Mittel sowie dem wirkungsbezogenen oder zweckgerichteten Einsatz gesehen und nicht in neuen Themen, Motiven oder Kompositionen⁷⁴. Damit ist die Leistung der Druckgraphik, zusammen mit derjenigen der Malerei, nach Sulzers Einschätzung sogar noch höher zu bewerten als diejenige der Skulptur. Malerei und Druckgraphik stellen nur den Schein einer Sache und nicht, wie die Bildhauerei, die Sache selbst dar. Der Skulptur und nicht der Druckgraphik nach anderen Kunstwerken wird somit der Charakter der Kopie zugesprochen⁷⁵.

Diese Einschätzung erfuhr im weiteren 18. Jahrhundert eine Differenzierung, die erst die neue Bewertung der Arbeiten der “Peintre-Graveurs” ermöglichte. Dies bedeutet nun aber nicht, daß in den Texten zur Stichtheorie eingehend hierüber diskutiert wurde, sondern nur, daß sich Texte finden lassen, die eine derartige Wandlung zumindest anzeigen. So schrieb Levesque bei der Erörterung der Kopie, daß die Druckgraphik zwar ähnliche Dienste leiste wie gemalte Kopien, indem sie die

Komposition eines Gemäldes, die Lichtverteilung und die Zeichnung wiedergeben könne, dabei aber die schönsten Stellen eines Originals verloren gingen und zudem die gemalte Kopie eine genauere Vorstellung ermögliche⁷⁶. Dies impliziert eine Bewertung, die der Druckgraphik jeden künstlerischen Anspruch und selbst die Möglichkeit einer zwar interpretierenden aber dennoch genauen Wiedergabe eines Originals aberkennt und die zugleich die Druckgraphik nach anderen Kunstwerken von ihrem künstlerischen Wert her noch unter einer mittelmässigen Kopie ansiedelt. Damit stehen die Ausführungen von Levesque in einem Widerspruch zu anderen Artikeln in der *Encyclopédie méthodique*, wie der Invention⁷⁷ oder dem Original⁷⁸. Dort wurde konstatiert, daß ein Stich nach einem Gemälde ein Original und dementsprechend keine Kopie sei.

Demgegenüber bleibt Sulzer 1792 bei seiner ursprünglichen Bewertung, geht aber für die Radierung deutlich über seine bisherigen Äußerungen hinaus. Hier bewertet er die Radierung erstmals als "beynahe noch wichtiger als die Kunst, mit dem Grabstichel zu stechen"⁷⁹, da nur hier einfach eine Platte entstehen kann. Die meisten Maler sind gute Zeichner und dementsprechend fähig, schnell eine Platte zu radieren. So sind die Maler dann in der Lage, selbst ihre Werke zu vervielfältigen, "die dann unstreitig mehr von dem ursprünglichen Geist und der Originalvollkommenheit behalten, als wenn sie von andern ängstlich nachgemacht werden"⁸⁰. Daneben ist die Radiernadel wesentlich freier in ihrer Handhabung als der Grabstichel und kann zudem "eine größere Mannigfaltigkeit der Charaktere des Zeichnens ausdrücken"⁸¹. Allerdings, und hier schränkt Sulzer seine Bemerkungen ein, sei nicht jedes Gemälde geeignet, radiert zu werden⁸².

Wesentlich detaillierter erörterte Emeric David dieses Problem, auch wenn seine Äußerungen erst einige Jahre nach dem *Peintre-Graveur* von Bartsch erschienen. Hier wird die geänderte Einschätzung der Druckgraphik manifest, sie ist nur noch Mittel zum Zweck, ein Gemälde kennen zu lernen. Deshalb ist der Stecher dazu verpflichtet, in allen Bereichen zu imitieren⁸³. Damit ist ein fundamentaler Unterschied eingeführt. Die ältere Auffassung sah in der Druckgraphik nach anderen Kunstwerken einen Prozeß der Übersetzung, im Vorgang der Übertragung dementsprechend eine inventurische Leistung. Bei Emeric David reduziert sich dies aber auf eine imitatorische Tätigkeit, die den Stecher seinem Original nicht nur verpflichtet, sondern, wie bei Levesque, Sulzer und Bartsch, diese Art von Druckgraphik zu einem Mittel reiner Bildüberlieferung ohne eigenen Anspruch reduziert. Dies bedeutet nicht, daß Emeric David die technische Schwierigkeit, die mit einer Übertragung in die Druckgraphik verbunden ist, negiert, sondern sie auf einen Aspekt reduziert, der hinter

dem utilitaristischen Zweck zurücksteht. Dementsprechend kann die Druckgraphik, wie dies Bartsch auch formulierte, nur dann einen hohen künstlerischen Anspruch fordern, wenn sie eben nicht andere Kunstwerke abbildet, sondern wenn sie selbst als Arbeit eines "Peintre-Graveur" direkt auf einer originären Invention beruht. Diese Gedanken führen dann konsequenterweise zu der Auffassung Bartschs, der, in Anlehnung an Sulzer, den Arbeiten der "Peintre-Graveurs" einen eigenen künstlerischen Wert zugesteht.

Die theoretische Erörterung technischer Mittel

Häufig wurde bei der Auseinandersetzung mit dem Graphikverständnis auf die technischen Mittel, die Form der Linien, die Art der Schraffuren und die Formulierung der Schatten verwiesen und insofern ist dies der zweite große Bereich der Stichtheorie.

Die vereinzelt Stellen in der allgemeinen Kunsttheorie und den technischen Abhandlungen des 17. Jahrhunderts beinhalten keine von der reinen Technik abgelöste Theoriebildung. Erste Ansatzpunkte hierzu sind die wenigen Bemerkungen von Florent Le Comte, Pierre-Jean Mariette⁸⁴ und Bernard Picart. Diese drei Autoren beschränkten sich hauptsächlich darauf, die bereits von Bosse beschriebene Technik und die damit verbundene Problematik geeigneter Linienstrukturen und Schraffuren darzulegen. Im Versuch, eine Abgrenzung von der Malerei- und Zeichnungstheorie zu vollziehen sowie eine der Druckgraphik eigene Historiographie zu entwickeln, zeigt sich der Ansatzpunkt einer theoretischen Aufwertung und Emanzipation der Graphik im Verhältnis zu den anderen zeichnenden Künsten. Zu einer ausgreifenden Diskussion kam es trotzdem erst um die Mitte des Jahrhunderts, angeregt durch die Neuauflage des Traktates von Abraham Bosse durch Charles-Nicolas Cochin⁸⁵. In einer langen Einleitung, zahlreichen Kommentaren und umfangreichen, dem Traktat eingeschobenen Erörterungen versuchte Cochin die Meinungen von Bosse zu erhärten und zugleich, wenn nötig, zu aktualisieren und zu revidieren. Dadurch wurden die vereinzelt und verstreuten Ansätze des 17. Jahrhunderts erstmals im Hinblick auf eine noch zu entwickelnde Stichtheorie fokussiert und deren Ausformulierung initiiert. Cochin lieferte mit seinen Beobachtungen den entscheidenden Beitrag und regte zudem andere Autoren des 18. und frühen 19. Jahrhunderts zu zahlreichen Korrekturen und Änderungen seines theoretischen Konzeptes an. Die Stichtheorie wurde dabei nicht zu einem monolithischen Block, der abschließend von einem bestimmten Autor formuliert werden konnte, sondern blieb ein Konglomerat verschiedener Mein-

ungen sowie unterschiedlicher Bewertungen von Phänomenen und technischen Möglichkeiten.

Ausgangspunkt von Cochins Überlegungen war, daß bislang keine „*espèce de théorie qui puisse faciliter aux Commençans les moyens de se perfectionner dans cet Art*“⁸⁶ besteht. Diese Theorie ist für all jene notwendig, die lernen wollen, „*avec goût*“ eine Radierung so vorzubereiten, daß sie einfach mit dem Grabstichel beendet werden könne, für all jene, die den technischen Prozeß repetieren wollten, für jene, denen gute Vorbilder fehlten, für die Amateure, die aus Freude radierten⁸⁷ und generell um die Bewertungskriterien zu verdeutlichen⁸⁸.

Cochin entwarf seine Theorie anhand der Radierung mit *verniss mou*. Seine Grundüberlegung war, daß es sich bei der Druckgraphik um „*une façon de peindre ou de dessiner*“⁸⁹ handelt, die sich allerdings in wichtigen Bereichen von den verwandten Künsten unterscheidet. So würden in der Zeichnung zuerst die Halbschattenzonen vorbereitet und dann die Schraffuren darübergelegt, während in der Radierung mit *verniss mou* zuerst die Schraffuren gelegt und dann die Halbschattenzonen begrenzt würden. Dabei sei den einzelnen Strichlagen besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Ein Blatt solle nicht aus Schraffuren aufgebaut werden, die „*maigres & secs*“ erschienen, da die Druckgraphik im allgemeinen etwas trocken wirke und bei mageren Linien zuviel Weiß zwischen den einzelnen Linien stehen bleibe. Deshalb solle jedes Blatt „*dans l'esprit de chercher la maniere la plus grasse qu'il est possible*“ radiert werden. Da aber keine Linie zugleich „*gras & épais*“ sein könne, ohne eine tiefschwarze Färbung anzunehmen, müßten zur Garantie der Lockerheit eines Blattes mehrere leichte Linien nebeneinandergelegt werden.

Das Verständnis Cochins von der Leichtigkeit eines Stiches wirkt sich auf seine Bewertungskriterien aus. Er unterscheidet grundsätzlich, ob eine Zeichnung oder ein Gemälde wiederzugeben sei, geht also selbstverständlich davon aus, daß die Platte nicht direkt, das heißt ohne vorbereitende Zeichnung ausgeführt wird. Trotz der Rückbindung an sein Original bleibt der Stecher in der Wahl seiner Mittel weitgehend frei⁹⁰. Notwendige Differenzierungen, die aus der Technik des Originals resultieren, bleiben deshalb möglich. So sind dementsprechend beispielsweise Zeichnungen so zu stechen und zu radieren, daß die Wirkung der Schraffuren den Strich einer Kreidezeichnung wiedergibt, während bei Gemälden der Pinselduktus erhalten bleiben soll. Diese Regel gilt aber nur für die *première taille*⁹¹, die den Kontur festlegt. Die *seconde* und die *troisième taille*, die anderen Prinzipien folgen, reagieren in einer malerischen Art auf diesen Kontur und definieren zudem die Schattentiefe⁹². Damit ist ein System skizziert, das nicht nur die Qualitäten und Möglichkeiten der einzelnen Linie

theoretisch erörtert, sondern versucht, gattungsspezifisch die anzuwendenden Mittel vorzustellen.

Obwohl nach dem Traktat von Bosse und den Präzisierungen Cochins Radierung und Kupferstich zumindest für das technische Verständnis keine Schwierigkeit mehr boten, gingen einige Autoren, wie Watelet, Füssli, Strutt⁹³ oder Huber ausführlich auf die eigentliche Technik ein. Meistens legten sie den Schwerpunkt auf die schwieriger zu erklärende Radierung, während der Kupferstich nur kurz gestreift wurde. Die intensive Darstellung der Technik, vom Schleifen der Platte, über die Herstellung der Firnisse, den Ätzzvorgang und dessen Schwierigkeiten bis hin zu den Druckproblemen, kann sowohl jungen Stechern als Ausbildungsgrundlage dienen als auch Amateuren und Sammlern die technischen Aspekte der Druckgraphik verdeutlichen⁹⁴. Letztlich ging es aber auch diesen Autoren nicht nur um die nutzlose Wiederholung längst bekannter Techniken, sondern ebensowohl um die Darlegung der Stichtheorie⁹⁵ und damit um die Erörterung der Darstellungsmittel der verschiedenen Stofflichkeiten. Diese Diskussion nimmt bei den diversen Autoren den größten Raum ein. Trotz der Forderungen, Härte und Trockenheit zu vermeiden, die einzelnen Schraffuren und Linienlagen zu variieren und Monotonie zu verhindern⁹⁶, bleiben die Äußerungen nur allgemein. Die Diskussion um die adäquate Wiedergabe der einzelnen Texturen ergab sich erst, als die theoretischen Möglichkeiten der Mischtechnik von Kupferstich und Radierung gattungsspezifisch erörtert wurden. Dabei versuchte nicht nur Cochin, sondern auch Watelet⁹⁷, Strutt⁹⁸, Huber⁹⁹, Levesque¹⁰⁰ oder Sulzer¹⁰¹ Darstellungsregeln für die einzelnen Bildgattungen und die für verschiedene Stofflichkeiten anzuwendenden Schraffuren zu entwickeln. Trotz der Tatsache, daß den Eigenarten der Maler immer Rechnung getragen werden mußte, hatte ein Porträt feiner¹⁰², eine Historie dagegen eher kräftiger und breiter gestochen zu werden.

Die Debatte um die Mischtechnik von Radierung und Kupferstich setzte am Ende des 17. Jahrhunderts ein und intensivierte sich, wie fast alle Bereiche der Stichtheorie, erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dabei läßt sich für das 18. Jahrhundert das Verhältnis von Radierung und Kupferstich als eine zunehmende gegenseitige Emanzipation beschreiben, die auf eine eigenständige Bewertung beider Techniken abzielt. Zwar bestand weiterhin die akademische Hierarchie, nach der die höchstbewertete druckgraphische Technik der reine Kupferstich war, doch relativierte sich dies, indem die Eigenschaften der Radierung als zeichnerisch erscheinendes Medium allmählich wahrgenommen wurden¹⁰³.

Abraham Bosse sah in der Radierung noch hauptsächlich eine Imitation des Kupferstichs und beurteilte sie deshalb als nicht gleichwertig¹⁰⁴. Bei Florent Le Comte hatte sich dieses

Verhältnis bereits radikal geändert. Er schlug beispielsweise bei der Darstellung von Bäumen vor, die Konturen der Blätter zu radieren, den Rest aber mit dem Grabstichel auszuführen¹⁰⁵. Demnach sah er in diesen beiden Tiefdrucktechniken nahezu gleichwertige, aufgabenspezifisch einzusetzende Möglichkeiten. Obwohl die Kombination von Radierung und Kupferstich technisch bekannt war, ging Le Comte als erster in einem theoretischen Kontext darauf ein. Bis zur Mitte des Jahrhunderts blieben seine Gedanken auf theoretischer Ebene allerdings weitgehend folgenlos. Erst Charles-Nicolas Cochin konnte mit seinen Bemerkungen eine Auseinandersetzung initiieren, die bis zum Ende des Jahrhunderts andauerte. Er verglich die Radierung mit einer jungen, charmanten und unprätentiös wirkenden Frau, während der Kupferstich als reiche, ebenmäßig schöne, aber etwas langweilige Dame beschrieben wird. Hiervon ausgehend versuchte er die Grenzen und Verdienste der beiden Techniken zu eruieren. Landschaften oder Landschaftshintergründe in Historienstichen waren seiner Ansicht nach genauso zu radieren wie alle Linien, die einen leichten und lockeren Duktus behalten sollten¹⁰⁶. Dagegen mußten Aufgaben, die höchste Präzision verlangten, wie Porträts, einen hohen Anteil gestochener Linien aufweisen und auf den ersten Blick als reine Kupferstiche erscheinen¹⁰⁷. Der entscheidende Vorteil der Mischtechnik war, daß damit Wirkungen ermöglicht wurden, die ansonsten nicht zu erzielen waren¹⁰⁸. Aus der Kombination von Grabstichel und Radiernadel resultierte, daß jede Art von Stofflichkeit adäquat dargestellt werden konnte und jeder Effekt erreichbar war¹⁰⁹. Mit der Erörterung der Mischtechnik war nun eine umfassende Stichtheorie konstituiert, die einerseits Regeln für die Stecher festschrieb, andererseits Beurteilungskriterien aufdeckte und damit zum allgemeingültigen Maßstab werden konnte.

Für andere druckgraphische Techniken wurde kein theoretischer Ansatz entwickelt, der auch nur annähernd die Tiefe und Ausführlichkeit der Theorie zu Kupferstich und Radierung erreichte. Diese beiden blieben in der akademischen Hierarchie die höchstgeachteten Verfahren. Die Mehrzahl der akademisch orientierten Autoren, die den Hochdruck und die anderen Tiefdrucktechniken behandelten, wie beispielsweise Cochin¹¹⁰, die *Encyclopédie*¹¹¹, Pernet¹¹², Chereau¹¹³ oder Levesque¹¹⁴, begnügten sich, den praktischen Teil vorzuführen und zu beschreiben. Eine detaillierte gattungsspezifische Theorie fehlt. Üblicherweise bleibt es bei einer Beschränkung auf die technischen Prozesse, die Theorie muß deshalb aus der Praxis erschlossen werden¹¹⁵.

Auch die Autoren, die sich in monographischer Art mit einer speziellen Technik auseinandersetzten, beschränkten sich zumeist darauf, die von ihnen vorgestellte Technik zu legitimie-

ren, ohne eine eigentliche Theorie konstituieren zu können¹¹⁶. Einzige Ausnahme bildet hier das Mezzotinto, für das Ansätze einer eigenen Theoriebildung erkennbar sind. Alle Verfasser, die andere Techniken als Kupferstich und Radierung behandeln, argumentieren weitgehend identisch. Das vorgestellte Verfahren erscheint dabei als Kulminationspunkt einer Entwicklung, wobei Autoren, wie François¹¹⁷, Bylaert¹¹⁸ oder Stapart¹¹⁹, ihre Intention als Programm thematisieren beziehungsweise nur ausnahmsweise der Anspruch einer abgeschlossenen Entwicklung so deutlich formuliert wird, wie in den *Opérations Nécessaires*, die Le Blons Technik behandeln¹²⁰. Zwar werden die Leistungen des Clair-obscur-Schnittes und des Mezzotinto gewürdigt, doch scheinen beide Techniken erst durch die von Le Blon vorgenommene Verbindung ihren Nutzen und ihre wirkliche Bestimmung zu erreichen.

Während die Theorie zu Kupferstich und Radierung zwei Schwerpunkte ausbildete, nämlich die Definition des Anspruchs sowie die Beschreibung und Erklärung der Technik, wurde bei den anderen Tief- und Hochdruckverfahren der Anspruch dieser Verfahren kaum angesprochen und dementsprechend nur vage formuliert. Es blieb weitgehend bei einer Beschreibung der Technik und ihrer Vorteile. Weder der interpretative noch der mimetische Aspekt wurde berührt. Es finden sich höchstens Beurteilungen, wie diejenige, daß das Mezzotinto "le genre le plus propre a conserver le velouté de la Peinture"¹²¹ sei.

Um nun diese spezifischen Techniken — ausgenommen die Farbdruckverfahren¹²², die auf eine auch farblich genaue Wiedergabe abzielten — aufzuwerten, argumentierten die Autoren mit der Möglichkeit einer exakten Darstellung des Zeichnungsduktus. Daß gerade Zeichnungen adäquat schwer wiederzugeben waren, war nach dem *Recueil Crozat* und den *Figures de différents caractères* nach Watteau manifest. Zwar gelang es dem Comte de Caylus durch eine Kombination von Radierung mit Clair-obscur-Tonplatten einen zeichnungsähnlichen Duktus zu erzielen, ebenso wie Boucher durch die sehr frei eingesetzte Radiernadel die Erscheinung einer Federzeichnung nachahmte, doch waren diese Verfahren zu aufwendig und ihre Wirkung nicht kalkulierbar¹²³.

Warum aber wurden Verfahren entwickelt oder verbessert, die auf die Wiedergabe von Zeichnungen oder deren Duktus abzielte? Offenbar resultierte aus der veränderten Wertschätzung der Handzeichnungen im 17. und 18. Jahrhundert, der zunehmenden Sammlungstätigkeit, der Anerkennung von Handzeichnungssammlungen und der sich ausweitenden zeichnerischen Ausbildung von Laien ein verstärkter Wunsch nach Vorlagen, die wie Zeichnungen erschienen¹²⁴. Die Stecher scheinen deshalb mit derartigen Blättern auf ein Marktverlangen reagiert zu haben und die Steigerung der Ähnlich-

keit dieser Druckgraphiken mit Handzeichnungen war offensichtlich nicht reiner Selbstzweck der technischen Entwicklung. Ziel dieser neuen Verfahren war aber primär auch die Kostensenkung, die Erhöhung der drucktechnischen Belastbarkeit und die Einfachheit in der Handhabung, also die ökonomische Optimierung und Effizienzsteigerung. Diese Ambivalenz von Ähnlichkeit und effizienter Technik wird zwar von einigen Autoren formuliert, allerdings kaum diskutiert. Stupart betonte beispielsweise, daß sein Verfahren auch für Maler und Zeichner, die über keine druckgraphische Erfahrung verfügten, anwendbar sei, da die Handhabung eines Pinsels zur Wiedergabe einer lavierten Zeichnung genüge¹²⁵. Auch in den *Opérations nécessaires* wurde festgehalten, daß eine geringe Zeichenpraxis ausreiche, um bei genauer Befolgung des Verfahrens zu respektablem Ergebnissen zu gelangen¹²⁶.

Nur selten wird direkt angesprochen, daß der Wunsch einer adäquaten Wiedergabe von Zeichnungen Antriebsfeder für die Entwicklung einer Technik gewesen sei. François beispielsweise wollte ein Zeichenbuch herausgeben, weshalb er zu experimentieren begann¹²⁷ und damit solange fortfuhr, bis er mit seinen Ergebnissen zufrieden war. Ausgangspunkt dieser neuentwickelten Technik war also ein auf den Markt hin orientiertes Projekt, verbunden mit kaum steuerbaren und zufälligen Experimenten. Dieses Vorgehen erforderte weder eine theoretische Legitimation noch benötigte es eine akademische Akzeptanz. Angestrebt war einzig der Verkauf der Blätter und damit der Verdienst des Stechers. Wenn, wie im Falle von Jean Charles François, damit gleichwohl eine akademische Anerkennung einherging¹²⁸, war dies willkommenes Nebenresultat, nicht aber ursprünglicher Zweck.

Spezielle Gattungen, die bei der Theorie von Kupferstich und Radierung im Zentrum des Interesses standen, werden bei anderen Drucktechniken kaum angesprochen. Wenn überhaupt, konzentrieren sich die Autoren pragmatisch auf diejenigen Bereiche, die den jüngeren Techniken offensichtliche Arbeitsmöglichkeiten eröffneten, wie naturgeschichtliche, botanische oder zoologische Tafelwerke, Landschaften und Porträts¹²⁹. Damit beschränken diese Autoren das Arbeitsfeld der jüngeren Verfahren auf die gebrauchsgraphischen und akademisch gering geachteten Aufgaben. Die Hierarchie der Gattungen und der Techniken wird dementsprechend nicht in Frage gestellt. Die vereinzelt Versuche gewisse Verfahren schützen zu lassen, wie dies zum Beispiel Le Prince vergeblich versuchte¹³⁰, zielten deshalb auf eine Monopolisierung und damit Sicherung der Einnahmequelle. Aufgrund dieser Marktorientierung und der Ablösung vom akademischen Diskurs erschien eine fundierte Auseinandersetzung mit der Stichtheorie nicht notwendig und durch die Beschränkung auf hierarchisch tief angesetzte Gattungen wurde sie sogar eher

ausgeschlossen. Die akademisch kaum beachteten Techniken befanden sich also in einer legitimatorischen Zwangslage. Während die Crayon- und Stipple-Manier, die Farbtiefdrucktechniken, der Holz- und der Clair-obscur-Schnitt kaum kritisiert aber auch nur eingeschränkt rezipiert wurden, erfreuten sich englische Mezzotinti in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts einer steigenden Beliebtheit. Einerseits erwuchs hierdurch den Linienstichen eine Konkurrenz um die Gunst des Marktes, andererseits sahen Rezensenten darin die Gefahr einer Auflösung der Hierarchie und des akademischen Urteils.

Wie bei allen anderen druckgraphischen Techniken wurde auch für das Mezzotinto das eigentliche Verfahren beschrieben, angefangen vom Aufrauen der Kupferplatte mit Hilfe der Wiegestähle, über die Abglättung der Platte bis hin zum sehr vorsichtig auszuführenden Druck¹³¹. Daneben interessierte die Mehrzahl der Autoren aber die Erörterung der Möglichkeiten beziehungsweise die Kritik des Mezzotinto. Als Vorteil der Schabkunst wurde dabei die kurze Bearbeitungszeit selbst größerer Platten gewertet¹³², zumal wenn die Vorbereitung der Platte durch angelernte Personen vorgenommen wurde¹³³.

Die Verwendung des Mezzotinto war nach Meinung verschiedener Autoren nicht auf bestimmte Gattungen beschränkt, sondern auf die spezifischen Wirkungen der Vorlagen hin orientiert¹³⁴. Diejenigen Originale, die "de l'obscurité, comme les effets de nuit et les tableaux où il y a beaucoup de brun"¹³⁵ besaßen, seien besonders vorteilhaft umzusetzen. Allerdings ließen sich derartig spezifische Lichteffekte, zumindest nach der Einschätzung Joullains, auch von einem geübten Radierer, wie zum Beispiel Rembrandt¹³⁶, erzielen, ohne daß deshalb das Blatt aber etwas geistlos und zu weich erscheine und nur mangelhaft in einer mittleren Auflage druckbar sei¹³⁷.

Trotzdem attestierte die Mehrzahl der Autoren, die ausführlich auf das Mezzotinto eingingen, dieser Technik eine kaum zu überbietende stoffliche Differenzierung und Natürlichkeit in der Lichtwiedergabe¹³⁸. Sie sei wie keine andere Technik neben Kupferstich und Radierung geeignet, sowohl Porträts wie Historien, mithin die beiden höchsten akademischen Gattungen, wiederzugeben. Wegen ihrer technisch bedingten Flächigkeit und der an Kreidezeichnungen gemahnen Weichheit der Oberfläche könnten die Tonwerte direkt übernommen werden. Während Kupferstich und Radierung die zeichnerischen Tonwerte abstrahierend in Schraffuren übersetzen mußten und die Theoretiker deshalb gezwungen waren, die Prinzipien dieses Vorganges zu erörtern, war infolge der Gleichartigkeit und Nähe zur Handzeichnung eine Diskussion der Mittel für das Mezzotinto nicht erforderlich. Auf die Schabkunst konnte stillschweigend die Handzeichnungs-

theorie angewandt werden, ohne daß Präzisierungen oder Erweiterungen notwendig wurden.

Durch die unmittelbare Vergleichbarkeit mit Handzeichnungen und die Ausführung von Blättern akademisch hoch bewerteter Gattungen, ließen sich Schabkunstblätter direkt mit den für Kupferstich und Radierung geltenden Prinzipien konfrontieren. Hauptkriterien für die Beurteilung waren die Wirkung des Lichtes und die Richtigkeit der Zeichnung. In diesen beiden Aspekten, denen in der Theorie für Kupferstich und Radierung eine zentrale Bedeutung zukam, war das Mezzotinto direkt mit den beiden akademisch anerkannten Techniken vergleichbar. Cochin demonstrierte an einem Blatt exemplarisch die Problematik, die aus der spezifischen Technik der Schabkunst erwuchs, wobei er seine Ausführungen als generalisierend verstanden wissen wollte¹³⁹. Er kritisierte, daß dessen eigentümliche Wirkung auf einer Kontraststeigerung beruhe, indem die Schattenbereiche im Vergleich zu den Lichtzonen dunkler erschienen, was durch den erhöhten Kontrast zu einer Wirkungssteigerung führe¹⁴⁰. Dieses Verfahren widerspreche den natürlichen Gegebenheiten und verschiebe die Tonwerte der Mitteltöne gegen die Schatten. Cochin bemängelte also am Mezzotinto,

daß es technisch bedingt künstlerische und optische Gesetze ignoriere.

Der zweite Kritikpunkt betraf die Richtigkeit der Zeichnung. Das Mezzotinto erscheine zu weich und präsentiere sich deshalb oft kraftlos¹⁴¹. Im Kontext einer Theorie, die unter anderem auf diesen Punkt rekurrierte, wie die Theorie zu Kupferstich und Radierung, mußte dieser Vorwurf die Qualität eines geschabten Blattes im Kern in Frage stellen und diese Arbeiten als minderwertige Produkte erscheinen lassen. Es zeigt sich an dieser Stelle eine Diskrepanz zwischen der Stichtheorie und der Kunstkritik einerseits und dem Publikumsinteresse andererseits. Während die akademisch orientierten Theoretiker und Kunstkritiker die Mezzotinti weitgehend ablehnten, hatten diese Blätter einen großen Erfolg¹⁴² und wurden neben den englischen Mischtechniken aus Kupferstich und Radierung sowie Blättern in Crayon-Manier zu einem gesamteuropäisch gesuchten Sammelgut¹⁴³. Trotz dieses Erfolgs blieb gleichwohl die Theorie für das Mezzotinto rudimentär. Sie emanzipierte sich nicht von den Theorien der Malerei und der Handzeichnung und konnte deshalb keinen Status erringen, der in der Bewertung der künstlerischen Autonomie mit Kupferstich und Radierung verglichen werden konnte.

Für die kritischen Anmerkungen, die Hilfe und Unterstützung danke ich Oskar Bätschmann, Pascal Griener, Philippe Junod und Regula Krähenbühl.

¹ Caroline Karpinski, "The Print in Thrall to Its Original: A Historiographic Perspective", in: *Retaining the Original. Multiple Original, Copy and Reproductions*, Studies in the History of Art, ed. by National Gallery of Art, Washington 1989, S. 101-109.

² Véronique Meyer, "Gravure d'interprétation ou de reproduction? Invention, traduction et copie: réalités historiques et techniques", in: *Travaux de l'Institut d'histoire de l'art de Lyon*, 1989, no. 12 [Estampe et gravure d'illustrations], S. 41-46.

³ William McAllister Johnson, "Documents pour servir à l'histoire de l'estampe du XVIII^e siècle", in: *Nouvelles de l'Estampe*, 1979, no. 45, Mai-Juin, S. 10-34; Ders., *French Royal Academy of Painting and Sculpture, Engraved Reception Pieces: 1672-1789. A Historical Publication Based on the Collections of the Département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque Nationale, Paris*,

Ausst. Kat. Kingston, Ontario, Queens University, Agnes Etherington Centre 1982, Kingston University 1982.

⁴ Ettore Spalletti, "La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)", in: *Storia dell'arte italiana, parte prima: Materiali e problemi, Bd. 2: L'Artista e il pubblico*, Turin 1979, S. 417-484.

⁵ Dick Venemans, "Het 'Discours sur les Préjugés de certains Curieux touchant la Gravure' door Bernard Picart", in: *Delineavit et Sculptit*, 1995, Nr. 15, Mai, S. 23-31.

⁶ Norberto Gramaccini, *Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert. Eine Quellenanthologie*, Bern 1997. Siehe hierzu: Elena Viganò, "Teoria della grafica francese del XVIII secolo", in: *Grafica d'arte*, 1998, 9, no. 35, S. 39.

⁷ Siehe hierzu die unzureichenden Bemerkungen bei François Courboin, *L'Estampe Française. Graveurs et Marchands*, Paris und Brüssel 1914; Jean Adhémar, *La gravure originale au XVIII^e siècle*, Paris 1963; Jean Laran, *L'Estampe*, 2 Bde., Paris 1959; George Leventine,

“French Eighteenth-Century Printmaking in Search of Cultural Assertion”, in: *Regency to Empire. French Printmaking 1715 to 1814*, Ausst. Kat. Baltimore, Baltimore Museum of Art; Boston, Museum of Fine Arts und Minneapolis, Minneapolis Museum of Arts, Minneapolis 1984, S. 11-21 und Susan Lambert, *The image multiplied. Five centuries of printed reproductions of paintings and drawings*, London 1987.

⁸ Diese Meinung zu revidieren suchen: *Bilder nach Bildern. Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst*, Ausst. Kat. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, bearb. von Gerhard Langemeyer und Reinhart Schleier, Münster 1976; Christian von Heusinger, *Das gestochene Bild: von der Zeichnung zum Kupferstich*, Ausst. Kat. Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig 1987; Veronika Birke, *Guido Reni und der Reproduktionsstich*, Ausst. Kat. Wien, Albertina, Wien 1988 und Norbert Michels, *Götter-Helden-Könige. Historienmalerei in der französischen Barockgraphik*, Ausst. Kat. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe 1989; weitgehend auf dieser Arbeit aufbauend: Beate Reifenscheid, “Raffaël in den Bildmedien des 18. Jahrhunderts”, in: *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, hrsg. von Silvio Vietta, Stuttgart und Weimar 1994, S. 33-60.

⁹ Siehe den Widerspruch gegen diese Auffassung u. a. bei Johann Georg Meusel (Ed.), *Miscellaneen artistischen Inhalts*, Erfurt 1770-1787, hier 1786, XXVIII. Heft, S. 233-237, speziell S. 234 und bei Carl Heinrich von Heinecken, *Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen*, Dresden und Leipzig 1786, S. 74-97, speziell S. 76-78.

¹⁰ Adam von Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, 21 Bde., Wien 1803-1821, Bd. 1, Préface, speziell S. III f. In seiner *Anleitung zur Kupferstichkunde*, 2 Bde., Wien 1821, geht Bartsch allerdings nicht mehr darauf ein, sondern folgt der älteren Auffassung von Kupferstichen als hauptsächlich interpretativer Druckgraphik.

¹¹ Siehe hierzu *pars pro toto* Elfried Bock, *Die deutsche Graphik*, München 1922. — Darüberhinaus: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt 1992, S. 7-44 (französische Erstausgabe in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936, V). Vgl. hierzu Andrew Benjamin, “The Decline of Art: Benjamin’s Aura”, in: *Oxford Art Journal*, 1986, IX, No. 2, S. 30-35.

¹² Generell siehe: Leventine (wie Anm. 7), S. 11. An dieser Debatte beteiligten sich von den bekannteren Stechern, Holzschneidern und Zeichnern nur Bernard Picart, Charles-Nicolas Cochin (zu Cochin siehe: S. Rocheblave, *Charles-Nicolas Cochin. Graveur et Dessinateur (1715-1790)*, Paris und Brüssel 1927; Ludwig Tavernier, *Das Problem der Naturnachahmung in den kunstkritischen Schriften Charles Nicolas Cochins d. J. Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Kunsttheorie und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim, Zürich, New York 1983; Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII^e siècle. Avec un catalogue raisonné des livres illustrés par Cochin 1735-1790*, Genf 1987; Ders., *Charles-Nicolas Cochin et l’art des lumières*, Rom 1993; William Gilpin (William Gilpin, *Essai sur les Gravures*. Traduit de l’Anglais sur la quatrième Edition par le B. on de B.***, Breslau 1800 [engl. Aufl.: London 1768; 2. Aufl. London 1768; London 1781; London 1792; London 1802; dt. Aufl.: Frankfurt 1768; niederländische Aufl.: Rotterdam 1787]); Jean Michel Papillon, Jacques Christoph Le Blon und Pierre Philippe Choffard. — Charles Nicolas Cochin, *Les Misotechnites aux Enfers ou Examen des Observations sur les Arts*, Amsterdam 1763. (Reprint Genf 1970), geht im III. Gespräch auf die Künstleräußerungen ein und stellt dabei fest (S. 32f.), daß die Künstleräußerungen nicht inhaltlich fragwürdig seien, sondern sprachlich nicht exakt genug. Er faßt dies folgendermaßen zusammen: “Le défaut des Artistes qui se mêlent d’écrire n’est

pas d’être obscurs; c’est une certaine dignité de style qui leur manque.” Möglicherweise ist hierin ein Grund zu erkennen, warum sich so wenige Stecher über ihre Arbeit öffentlich äußerten. — Die Situation der theoretischen Diskussion unterscheidet sich nicht grundsätzlich von derjenigen der Malerei, da auch dort eine Auseinandersetzung nur bedingt stattfand. Vgl. hierzu u. a. Katie Scott, “Hierarchy, Liberty and Order: Languages of Art and Institutional Conflict in Paris (1766-1776)”, in: *Oxford Art Journal*, XII, 1989, 2, S. 59-70; Peter Johannes Schneemann, *Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747-1789*, Berlin 1993 und vor allem immer noch grundlegend die bereits 1940 erstmals erschienene Untersuchung von Nicolaus Pevsner, *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986.

¹³ So beispielsweise Antoine Marcenay de Ghuy, Denis Diderot, Michel Huber, Charles Henri Watelet, Toussaint Bernard Emeric David oder der Comte de Caylus.

¹⁴ So Hugues-Adrien Joly, Carl Heinrich von Heinecken (zu Joly und Heinecken siehe zuletzt ausführlich: William McAllister Johnson, Introduction, in: Hugues-Adrien Joly, *Lettres à Carl-Heinrich von Heinecken 1772-1789*, ed. William McAllister Johnson, Paris 1988) und Adam von Bartsch (zuletzt: R. Rieger, Art. “Bartsch, Johann Adam”, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München, Leipzig 1983ff [nicht abgeschlossen], Bd. 7, S. 313f.).

¹⁵ Beispielsweise Pierre-Jean Mariette, François Basan und François-Charles Joullain.

¹⁶ Siehe hierzu ausführlich Johnson, *Engraved Reception Pieces* (wie Anm. 3), speziell S. 1-47.

¹⁷ Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri: Descritte in lingua Toscana*, 3 Bde., Florenz 1550, S. 105-110 und Ders., *Le vite de più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori, di Nuouo dal Medesimo Riuiste et ampliate con i Ritratti loro. Et con l’aggiunta delle Vite de’vivi, & de morti, Dall’Anno 1550, insino al 1567, Prima, e seconda parte. Con le tauole in ciasun volume, Delle cose piu Norabili, De’Ritratti, Delle vite degli Artefici, Et de i Loughi doue sono l’opere loro*, 2 Bde., Florenz 1568, S. 63-66. — Vgl. zu Vasaris Äußerungen u.a. Karpinski (wie Anm. 1); David Landau, “Vasari, Prints and Prejudice”, in: *Oxford Art Journal*, 1983-84, VI, no. 1, S. 3-10.

¹⁸ Pierre Monier, *Histoire des Arts qui ont raport au Dessein. Divisé en trois Livres où il est traité de son Origine, de son Progrès, de sa Chute, & de son Rétablissement, Ouvrage utile au public pour savoir ce qui s’est fait de plus considerable en tous âges, dans la Peinture, la Sculpture, l’Architecture & la Gravure; pour distinguer les bonnes manieres des mauuaises*, Paris 1698, Chapitre XXII, *De la maniere que la Gravure contribüa a un rétablissement des Arts du Dessein*, S. 327-349, explizit S. 327-330 und S. 348f. (engl. Aufl. London 1699).

¹⁹ *Dictionnaire Abregé de Peinture et d’Architecture ou l’on trouuera des principaux termes [...]*, 2 Bde., Paris 1746, Art. “Gravure”, Bd. 1, S. 287-290.

²⁰ Charles-Nicolas Cochin, “Notes historiques sur la gravure & sur les Graveurs”, in: *Mercur de France*, CIX, 1775, aoust, S. 141-155. Vgl. hierzu Meyer (wie Anm. 2), S. 42.

²¹ Charles Henri Watelet, Art. “Estampes”, in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par Diderot, et, quant à la partie mathématique, par d’Alembert*, 36 Bde., Paris 1751-1780, Bd. 5, S. 999f.; Ders., Art. “Gravure”, in: *Encyclopédie*, Bd. 7, S. 866-890. Der zweite Teil des Artikels (S. 890-903) stammt von M. de Montdorge.

²² [Antoine-Joseph Pernety,] *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, avec un traité pratique des differents maniers de*

peindre, dont la Théorie est développée dans les Articles qui en sont susceptibles. Ouvrage utile aux artistes, aux élèves & aux amateurs, Paris 1757 (Reprint Genf 1972), Art. "Gravure" S. 348-353, speziell S. 348.

²³ Hierzu im Gegensatz: Meyer (wie Anm. 2), S. 41f. — Siehe als Belege hierfür die "Discours préliminaire" in Michel Huber, *Notices générales des Graveurs divisés par nations et des Peintres rangés par écoles, précédées de l'histoire de la gravure et de la peinture depuis l'origine de ces arts jusqu'à nos jours, et suivis d'un catalogue raisonné d'une collection choisie d'estampes*, Dresden und Leipzig 1787; Michel Huber/C. C. H. Rost, *Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke. Vom Anfange dieser Kunst bis auf gegenwärtige Zeit, chronologisch und in Schulen geordnet, nach der französischen Handschrift des Herrn M. Huber bearbeitet von C. C. H. Rost*, 9 Bde., Zürich 1796-1808 und Joseph Strutt, *A Biographical Dictionary. Containing an Historical Account of all the Engravers, from the Earliest Period of the Art of Engraving to the Present Time and a Short List of Their Most Esteemed Works, with the Cyphers, Monograms, and Particular Marks, Used by Each Master, Accurately Copied from the Originals and Properly Explained, to which is Prefixed an Essay on the Rise and Progress of the Art of Engraving, both on Copper and on Wood, with Several Curious Specimens of the Performances of the Most Ancient Artists*, 4 Bde., London 1785. Strutt beschränkt sich Bd. 1, S. Vf. allerdings auf die englischsprachige Literatur, während Huber und Huber/Rost explizit auf Strutt oder Johann Caspar Füssli, *Raisonnirendes Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke. Zum Gebrauch der Sammler und Liebhaber*, Zürich 1771 beziehungsweise andere Autoren verweisen. Milizia dagegen übersetzt weitgehend die Ausführungen von Pierre-Charles Levesque, Art. "Graver", in: [Claude Henri] Watelet; [Pierre-Charles] Levesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, 5 Bde., Paris 1792, Bd. 2, S. 477-510 und [Jacques François] Chereau, Art. "Gravure, extrait en grande partie du discours préliminaire du Dictionnaire Biographique des graveurs, écrit en anglois par M. Strutt, graveur", in: *Encyclopédie méthodique, ou par ordre de matière, par une société des gens de lettres, de savans et d'artistes. Précédée d'un vocabulaire universel, servant de Table pour tout l'Ouvrage, ornée des Portraits de MM. Diderot & d'Alémbert, premiers Editeurs de l'Encyclopédie, Beaux-Arts, dédiés et présentés à Messieurs Vidand de la Tour, Conseiller d'Etat, et Directeur de la Librairie, Beaux Arts*, [hrsg. von Pierre-Charles Levesque und Claude-Henri Watelet], 2 Bde. in 4 Halbbde., Paris und Liège 1788, 1791, Bd. 1, S. 392-397. Siehe hierzu: Francesco Milizia, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno estratto in Gran parte dalla Enciclopedia metodica*, 2 Bde., Milano 1804; Darüberhinaus: Francesco Milizia, *Opere complete, risguardanti gli Belle Arti*, 4 Bde., Bologna 1826-1828, Bd. 1, S. 279-285. Milizia faßt, wie auch François Etienne Joubert, *Manuel de l'Amateur d'Estampes, faisant suite au manuel du libraire. Et dans lequel on trouve, depuis l'origine de la gravure: 1°. Les remarques qui déterminent le mérite et la priorité des épreuves; 2°. Les caractères auxquels on distingue les originaux d'avec les copies; 3°. Les prix que les pièces capitales peuvent conserver dans le commerce, en raison de leur rareté et de l'opinion des Amateurs; 4°. Des tableaux séculaires offrant les artistes contemporains sur des lignes annuelles et à toutes les époques désirable. Le tout précédé d'un Essai sur le Génie, considéré comme principe des beaux-arts; de recherches sur la découverte et l'époque de l'impression des Estampes; d'un coup d'oeil général sur l'état de la Gravure en Europe; de considérations sur l'impression Lithographique, dans ses rapports avec la Gravure en taille douce, Ouvrage dédiée au Roi*, 3 Bde., Paris 1821 und Bartsch, *Anleitung zur Kupferstichkunde* (wie Anm. 10), die im 18. Jahrhundert formulierten Positionen abschließend zusammen. Mit diesen Titeln endet die theo-

retische Auseinandersetzung um die Druckgraphik und weicht einer sich bereits seit dem 18. Jahrhundert zunehmend verwissenschaftlichenden Sicht auf alle Formen graphischer Blätter.

²⁴ Abraham Bosse, *Traicté des Manieres de graver en Taille Doyce sur l'airin. Par le Moyen des Eaux-Fortes, & des Vernix Durs & Mols, Ensemble de la façon d'en Imprimer les Planches & d'en Construire de la Presse, & autres choses concernans lesdits Arts*, Paris 1645. Auf die beiden, von Charles Nicolas Cochin herausgegebenen Auflagen Paris 1745 und 1758 ist zurückzukommen, die deutschen Auflagen bleiben in diesem Zusammenhang unberücksichtigt.

²⁵ John Evelyn, *Sculptura or, the History and Art of Chalcography, and Engraving in Copper: with an Ample Ennumeration of the Most Renowned Masters and Their Works. To which is Annexed, a New Manner of Engraving, or Mezzotinto, Communicated by his Highness Prince Rupert to the Author of this Treatise*, London 1662. (2. Aufl. London 1755, 3. Aufl. London 1769).

²⁶ Joachim von Sandrart, *L'Academia Tedesca della Architectura, Sculptura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau= Bild= und Mahlerey-Künste*, 3 Bde., Nürnberg 1675, Bd. 1, II. Theil, VI. Capitel, S. 49-52.

²⁷ Filippo Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de'più eccellenti Maestri della stessa Professione*, Florenz 1757. (1. Aufl. Florenz 1686).

²⁸ William Salmon, *Polygraphice: or the Arts of Drawing, Engraving, Etching, Limning, Painting, Washing, Varnishing, Gilding, Dying, Beautifying and Perfuming. In Seven Books, Exemplified in the Drawing of Men, Women, Landscapes, Contreys, and Figures of various forms; the way of Engraving, Etching and Limning, with all their Requisites and Ornaments; The Depicting of the most eminent Pieces of Antiquies; The Paintings of the Ancients; Washing of Maps, Globes or Pictures; the Dying of Cloth, Silk, Horns, Bones, Wood, Glass, Stones and Metals; The Vernishing, colouring and gilding thereof, according to any purpose of intent: [...], The fifth edition, enlarged with above a thousand considerable Additions, Adorned with XXV. Copper Sculptures; the like never yet extant*, London 1685.

²⁹ D. Corneille, *Le Dictionnaire des Arts et des Sciences*, Paris 1694, geht nur äußerst knapp auf die Druckgraphik ein, in dem er auf die Stichworte Burin (S. 140) und Eau-forte (S. 341) hinweist, dort aber nur die Werkzeuge beziehungsweise Zusammensetzung des Scheidewassers angibt.

³⁰ André Félibien, *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres arts qui en dependent. Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts*, Paris 1697. (1. Aufl. Paris 1676; 2. Aufl. Paris 1690).

³¹ Florent Le Comte, *Cabinet des Singularitez d'Architecture, Peinture, Sculpture, et Graveure. Ou Introduction a la Connoissance des plus beau Arts, figures sous les Tableaux, les Statuës, & les Estampes, Dédié à M. Mansart, Sur-Intendant des Bâtimens du Roy &c.*, 3 Bde., Paris 1699-1700.

³² Meyer (wie Anm. 2), S. 41, gibt an, daß dieser Begriff vollkommen ungebrauchlich gewesen sei. Sehr vereinzelt finden sich derartige Formulierungen, die allerdings singular bleiben und keineswegs als repräsentativ verstanden werden können. Zuerst benutzte diesen Ausdruck wohl Ludovico Doissin, *Scalptura Carmen*, Paris 1753, angehängt: *La Gravure Poëme*, Paris 1753, S. 15, später findet sie sich in einem nicht signierten Brief "Lettre sur la Gravure au Rédacteur de l'Almanach des Artistes", in: *Almanach Historique et raisonné des Architects, Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Cizeleurs. Contenant des notions sur les cabinets des Curieux du Royaume, sur les Marchands de Tableaux, sur les Maîtres à dessiner à Paris, & autres renseignements utiles relativement au Dessin. Dédié aux Amateurs des Arts*, 2

Bde., Paris 1776 und 1777, hier 1776, S. 155-160, speziell S. 156 und drittens bei Jean Baptiste Pierre Lebrun, *Essai sur les moyens d'encourager la Peinture, la Sculpture, l'Architecture et la Gravure*, Paris o.J. [1795], S. 11. — Zum Abbé Lebrun und seinem Almanach vgl. Andrew McClellan, "Lebrun 'Almanach Historique et raisonné' reattributed", in: *Burlington Magazine*, 1992, CXXXIV, Nr. 1076, S. 726; Fabienne Camus, "The Abbé Lebrun and his 'Almanach des Artistes'", in: *Burlington Magazine*, 1993, CXXXV, no. 1087, S. 692f.

³³ Charles-Nicolas Cochin, "Principes de la Gravure à l'Eau Forte, nécessaire à ceux qui veulent se perfectionner dans cet Art", in: Abraham Bosse, *De la manière de Graver à l'eau forte et au burin. Et de la Gravure en manière noire, Avec la façon de construire les Presse modernes, & d'imprimer en Taille-douce, Nouvelle Edition, revûe, corrigée & augmentée du double, et enrichie de dix-neuf Planche en Taille-douce*, Paris 1745, S. 67-70, hier S. 69 und Charles-Nicolas Cochin in einem nichtsignierten Brief, erschienen im *Mercure de France*, 1754, no. 1085, S. 175-178, hier S. 175. Zu diesem Brief vgl. Meyer (wie Anm. 2), S. 42.

³⁴ Denis Diderot, *Diderot Salons*. Texte établi et présenté par Jean Sezec, 3 Bde., 2. Aufl., Oxford 1979, Salon 1765, S. 227. Siehe auch die Ausgabe Denis Diderot, *Œuvres complètes*, 25 Bde., Paris 1975-1986, hier Bd. 14, *Salon de 1765, Essais sur la Peinture*, Edition critique et annotée, présentée par Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau, Gita May, Paris 1984, S. 19-332, speziell S. 314. Vgl. Hein-Th. Schulze-Altcapenberg, "Le Voltaire de l'Art" Johann Georg Wille (1715-1808) und seine Schule in Paris. Studien zur Künstler- und Kunstgeschichte der Aufklärung, mit einem Werkverzeichnis der Zeichnungen von J. G. Wille und einem Auswahlkatalog der Arbeiten seiner Schüler von Aberli bis Zingg, Münster 1987, S. 179. — Eine andere Stelle findet sich im Brief Diderots an Falconnet, in: *Œuvres complètes*, Edition chronologique, Paris, 1970, Bd. 4, S. 232. Zu dieser Äußerung vgl. Meyer (wie Anm. 2), S. 41.

³⁵ Diderot, *Salon 1765* (wie Anm. 34), S. 227. Diderot kommt kurz hintereinander zweimal auf den Vergleich Stecher-Übersetzer, indem er beide Male betont, dass bei beiden die Ausdrucksmöglichkeiten nicht diesselben seien und der Stil des Stichs dem Duktus des Malers angepasst werden müsste. Bereits Picart argumentierte 1734 in dieser Richtung, doch blieben offensichtlich seine Bemerkungen ohne Auswirkung auf die Stichtheorie des 18. Jahrhunderts. Vgl. hierzu Venemans (wie Anm. 5).

³⁶ Siehe [Henrik Jansen,] *Essai sur l'origine de la Gravure en bois et en Taille-douce, et sur la Connaissance des Estampes des XIV^e et XVI^e siècles. Où il est parlé aussi de l'origine des Cartes à jouer et des Cartes géographiques, suivi de Recherches sur l'origine du Papier de Coton et de Lin; sur la Calligraphie, depuis les plus anciens temps jusqu'à nos jours; sur les Miniatures des anciens manuscrits; sur les Filigranes des papiers des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, ainsi que sur l'origine et le premier usage des Signatures et des Chiffres dans l'art de la typographie*, 2 Bde., Paris 1808, Bd. 1, S. 60f.

³⁷ Watelet, Art. "Gravure" (wie Anm. 21), folgt (S. 881-882 und S. 888) dem Vergleich Diderots mit dem Übersetzer, geht aber davon aus, daß ein Gemälde, nach dem gestochen wird wie eine Naturscheinung zu behandeln ist.

³⁸ Antoine Marcenay de Ghuy, *Idée de la Gravure*, o. O. [1764?] (Reprint Genf 1972), zuerst publiziert in: *Mercure de France*, 1756, LXX, April, S. 193-209.

³⁹ Strutt (wie Anm. 23), speziell S. 3.

⁴⁰ Levesque, Art. "Graver" (wie Anm. 23) schreibt S. 494: "[...] il semble, malgré les beaux exemples contraires, que la gravure n'étant qu'une traduction de la peinture, c'est le mêlé de la pointe & du burin qui doit être consacré à la grande histoire."

⁴¹ Huber (wie Anm. 23), speziell S. XI. Diese Stelle nochmals in Huber/Rost (wie Anm. 23), S. 1f.

⁴² Wohl als erster kritisierte Charles-Nicolas Cochin diese Einstellung. Siehe Cochin, in: *Mercure de France* 1754 (wie Anm. 33), S. 175.

⁴³ Beide Zitate bei Cochin, in: *Mercure de France* 1754 (wie Anm. 33), S. 175.

⁴⁴ Cochin, *Principes* (wie Anm. 33), S. 69f.

⁴⁵ Cochin (wie Anm. 20), S. 141f. Zu dieser Äußerung vgl. Meyer (wie Anm. 2), S. 42.

⁴⁶ Cochin (wie Anm. 20), S. 146.

⁴⁷ Toussaint Bernard Emeric David, "Discours historique sur la gravure en taille-douce et sur la Gravure en bois", in: *Le Musée français, recueil complet des Tableaux, Statues et Bas-Reliefs, qui composent la collection nationale. Avec l'explication des Sujets, et des Discours historiques sur la Peinture, la Sculpture et la Gravure par S.C. Groze-Magnan, E.-Q. Visconti et T.-B. Emeric-David, Publié par Robillard-Peronville et Laurent*, 4 Bde. in 8 Teilbden., Paris: L.-E. Herhan, 1803-1809, Bd. 3, S. 35. [zugleich erschienen in: *Gazette nationale ou Le Moniteur Universel*, 21. oct. 1808, S. 1163f.; 22. oct. 1808, S. 1166-1168; 25. oct. 1808, S. 1178f.; 26. oct. 1808, S. 1183f.; 27. oct. 1808, S. 1187f.; 30. oct. 1808, S. 1198f.]

⁴⁸ Emeric David, in: *Le Musée français* (wie Anm. 47), S. 35f.

⁴⁹ Siehe hierzu u.a. Bernard Teyssède, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris 1965; Thomas Puttfarcken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven und London 1985.

⁵⁰ Cochin, *Principes* (wie Anm. 33), S. 69.

⁵¹ Charles-Nicolas Cochin, "Des lointains", in: Bosse, *De la manière de Graver* (wie Anm. 33), S. 79.

⁵² Art. "Graver", in: *Encyclopédie* (wie Anm. 21), S. 866. Hier wird im Gegensatz zum Art. "Gravure" von Watelet ausdrücklich ein genereller mimetischer Anspruch formuliert. Auf diese Weise entsteht ein offensichtlicher Widerspruch innerhalb der *Encyclopédie*. Vgl. Watelet, Art. "Estampes" (wie Anm. 21), S. 1000.

⁵³ Pernety (wie Anm. 22), S. 348, Art. "Gravure".

⁵⁴ Diderot, *Salon 1765* (wie Anm. 34), S. 227.

⁵⁵ François-Charles Jollain, *Réflexions sur la peinture et la gravure. Accompagné d'une courte dissertation sur le commerce de la curiosité, et les ventes en générales, ouvrage utile aux amateurs, aux artistes et aux marchands*, Metz und Paris 1786, S. 28.

⁵⁶ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*, 2 Bde., Leipzig 1771, Bd. 2, Art. "Kupferstecherkunst", S. 637-640. Siehe auch die späteren Auflagen Leipzig 1786-1787 (Bd. 3, S. 102-110) und Leipzig 1792-1794 (Bd. 3, S. 116-126).

⁵⁷ Charles-Etienne Gaucher, *Essai sur l'origine et les avantages de la Gravure, lu à la séance publique de la Société libre des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Paris, le 9. Vendémiaire de l'an VI, o. O. an VI [1797]*, S. 2.

⁵⁸ Jansen (wie Anm. 36), S. 50, 53.

⁵⁹ So bei Jollain (wie Anm. 55), S. 28 und Gaucher (wie Anm. 57), S. 2.

⁶⁰ Sulzer, *Allgemeine Theorie* 1771 (wie Anm. 56), S. 637f. Eine ähnliche Position bei Cochin, *Principes* (wie Anm. 33), S. 69.

⁶¹ Diderot, *Salon 1765* (wie Anm. 34), S. 227.

⁶² Füssli (wie Anm. 23), S. 46.

⁶³ Füssli (wie Anm. 23), S. 47.

⁶⁴ Huber (wie Anm. 23), S. XV und Huber/Rost (wie Anm. 23), S. 27.

⁶⁵ Huber (wie Anm. 23), S. XIV und Huber/Rost (wie Anm. 23), S. 26.

⁶⁶ Watelet, Art. "Gravure" (wie Anm. 21), S. 881f.; Strutt (wie Anm. 23), S. 6; Huber (wie Anm. 23), S. XI; Huber/Rost (wie Anm. 23), S. 3f.; Levesque, Art. "Graver", in: *Encyclopédie méthodique* (wie Anm. 23), Bd. 1, S. 352-362, hier S. 353 (erste Publikation: Levesque, Art. Graver, in: *Dictionnaire des Arts* (wie Anm. 23), hier S. 478).

⁶⁷ Unter "Gravure" wird von allen Autoren Radierung und/oder Kupferstich verstanden. Die Farbstiche wurden zwar zur Kenntnis genommen, galten aber als nicht gleichwertig. Deshalb wird von den verschiedenen Autoren auch immer nur auf Schwarz und Weiß bezug genommen. *Pars pro toto* siehe Huber/Rost (wie Anm. 23), S. 28.

⁶⁸ Watelet, Estampes (wie Anm. 21), S. 1000; Huber (wie Anm. 23), S. XII; Huber/Rost (wie Anm. 23), S. 17 und 24f.

⁶⁹ Huber/Rost (wie Anm. 23), S. 17.

⁷⁰ Huber/Rost (wie Anm. 23), S. 24.

⁷¹ Bartsch, *Peintre-Graveur* (wie Anm. 9), S. IIIf.

⁷² Jonathan [père et fils] Richardson, *Traité de la Peinture*, 3 Bde., Amsterdam 1728, Bd. 2, S. 105-110. (engl. Aufl.: London 1715; 2. erw. Aufl., London 1725).

⁷³ Sulzer, Art. "Copey", in: *Allgemeine Theorie* 1771 (wie Anm. 56), Bd. 1, S. 230. Vgl. auch die weitgehend identischen Ausführungen dieses Stichworts in den Aufl. von 1786/87 (wie Anm. 56), Bd. 1, S. 399f. und in der Aufl. 1792-1794 (wie Anm. 56), Bd. 1, S. 584-586.

⁷⁴ Sulzer, Art. "Erfindung", in: *Allgemeine Theorie* 1771 (wie Anm. 56), Bd. 1, S. 333-340, speziell S. 334. Siehe hierzu auch Ebd., Art. "Nachahmung", Bd. 2, S. 795-798. Hieraus ergeben sich aber bezüglich der Druckgraphik keine neuen Aspekte. Vgl. auch die zwar ausführlicheren aber bezüglich der Druckgraphik materiell nicht geänderten späteren Ausführungen von Sulzer, Art. "Erfindung", in: *Allgemeine Theorie* 1787 (wie Anm. 56), Bd. 2, S. 73-82 und Ebd., Art. "Nachahmung", Bd. 3, S. 386-392.

⁷⁵ Sulzer, Art. "Copey" (wie Anm. 73), Bd. 1, S. 230.

⁷⁶ Levesque, Art. "Copie", in: *Encyclopédie méthodique* (wie Anm. 23), S. 152f., hier S. 153.

⁷⁷ Art. "Imitation", in: *Encyclopédie méthodique* (wie Anm. 23), S. 445-450.

⁷⁸ Art. "Original", in: *Encyclopédie méthodique* (wie Anm. 23), S. 576.

⁷⁹ Sulzer, Art. "Aezen, Aezkunst", in: *Allgemeine Theorie* 1792-1794 (wie Anm. 56), S. 60-69, hier S. 62.

⁸⁰ Sulzer, Art. "Aezen, Aezkunst" (wie Anm. 79), S. 62.

⁸¹ Sulzer, Art. "Aezen, Aezkunst" (wie Anm. 79), S. 62.

⁸² Sulzer, Art. "Aezen, Aezkunst" (wie Anm. 79), S. 63.

⁸³ Emeric David, in: *Musée français* (wie Anm. 55), S. 34f.

⁸⁴ Siehe das Vorwort von Pierre-Jean Mariette, in: *Recueil d'Estampes d'après les plus beaux Tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orleans, & dans d'autres cabinets. Divisé suivant les différentes Ecoles, avec un abrégé de la vie des Peintres & une Description Historique de chaque Tableau*, 2 Bde., Paris 1729 und 1742, Bd. 1, S. I-VIII.

⁸⁵ Vgl. Anm. 24.

⁸⁶ Cochin, *Principes* (wie Anm. 33), S. 67.

⁸⁷ Cochin, *Principes* (wie Anm. 33), S. 67-69.

⁸⁸ Diese werden von Cochin speziell behandelt. Vgl. hierzu Charles-Nicolas Cochin, "Maximes générales pour la Gravure au Burin", in: Bosse, *De la maniere de Graver* (wie Anm. 33), S. 113f.

⁸⁹ Cochin, *Principes* (wie Anm. 33), S. 69. Dort auch die folgenden Zitate.

⁹⁰ Charles-Nicolas Cochin, "Preface de l'éditeur", in: Bosse, *De la maniere de Graver* (wie Anm. 33), S. XIX-XXIV, speziell S. XXIV.

⁹¹ Die Begriffe der *première taille*, der *seconde taille* und der *troisième taille* bezieht sich auf eine Klassifizierung der Schraffur, die Bosse bereits vornahm, die Cochin aktualisierte und Watelet in der *Encyclopédie* popularisierte. Vgl. Bosse, *De la maniere de Graver* (wie Anm. 33), S. 27-29, Charles-Nicolas Cochin, "Des premieres, secondes & troisièmes tailles", in: Bosse, *De la maniere de Graver* (wie Anm. 33), S. 70f.; Watelet, "Gravure" (wie Anm. 21), speziell S. 882 und Levesque, Art. "Graver" (wie Anm. 66), S. 354, 356. Siehe auch die Wiederholung dieses Artikels bei Levesque, Art. "Graver" (wie Anm. 23), S. 481-484 und S. 488-491. Einige Bemerkungen, die allerdings nicht über die anderen Texte hinausgehen bei Sulzer, Art. "Schraffur", in: *Allgemeine Theorie* 1787 (wie Anm. 56), S. 261f. sowie im Art. "Schraffur" in: *Nachträge zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste*, 8 Bde., Leipzig 1792-1808, hier Bd. 2, 2. Stück, S. 327-340.

⁹² Cochin, "Des premieres, secondes & troisièmes tailles" (wie Anm. 91), S. 69f.

⁹³ Strutt (wie Anm. 23), S. V bemängelte noch Mitte der achtziger Jahre das Fehlen einer allgemein bekannten und in Publikationen greifbaren Stichtheorie, übersieht allerdings die verschiedenen, bereits angeführten Bemerkungen von Cochin, in: Bosse, *De la maniere* (wie Anm. 33), diejenigen von Watelet zu Art. "Estampe" (wie Anm. 28) und zu Art. "Gravure" (wie Anm. 28) sowie die von Füssli (wie Anm. 23).

⁹⁴ So war das Traktat von Bosse, *Traicté de la Maniere de Graver* (wie Anm. 24), auch in seinen späteren Auflagen fast ausschließlich eine technische Anleitung. Vgl. auch Watelet, Art. "Gravure" (wie Anm. 21), S. 877-880 und Levesque, Art. "Graver" (wie Anm. 66), Bd. 1, S. 353 und Bd. 2, S. 592-636.

⁹⁵ Ausnahme hiervon sind: *Secrets concernant les Arts et Métiers*. Nouvelle Edition. Revue, corrigé & considérablement augmentée, 2 Bde., Caen 1786 und *Secrets concernant les arts et métiers. Ouvrage utiles, non seulement aux Artistes, mais encore à ceux qui les emploient; nouvelle Edition, considérablement augmentée*, 4 Bde., Paris 1792. (weitere Aufl. Paris an XI [1801]; Avignon 1810). Diese wurden explizit als handwerkliche Anleitung konzipiert, sind detailliert strukturiert und entsprechen weder in ihrer Diktion noch in ihrem Aufbau den akademisch orientierten Texten.

⁹⁶ Joullain (wie Anm. 55), S. 29.

⁹⁷ Watelet, Art. "Gravure" (wie Anm. 21), S. 882f.

⁹⁸ Strutt (wie Anm. 23), S. 2 und S. 3-5. Strutt übernimmt dabei die Hierarchisierung der Académie Royale de Peinture et de Sculpture, wie sie bei Watelet, Art. "Gravure" (wie Anm. 21), fixiert ist.

⁹⁹ Huber (wie Anm. 23), S. XVII.

¹⁰⁰ Levesque, Art. "Graver" (wie Anm. 66), S. 353-356. Wiederabgedruckt in: Levesque, Art. "Graver" (wie Anm. 23), S. 494-497, S. 503 und 506f.

¹⁰¹ Sulzer, Art. "Aezen, Aezkunst" (wie Anm. 79), S. 60-69, Art. "Kupferstecher", in: *Allgemeine Theorie* 1792-1794 (wie Anm. 56), Bd. 3, S. 110-115 und Art. "Kupferstecherkunst", in: Ebd., Bd. 3, S. 115-126.

¹⁰² Eine der deutlichsten Stellen bei Levesque, Art. "Graver" (wie Anm. 66), S. 360f und Levesque, Art. "Graver" (wie Anm. 23), S. 503f.

¹⁰³ Einzig Diderot sah in der Radierung nicht mehr als einen, "esclave capricieuse du graveur", (*Salon 1765* (wie Anm. 34), S. 228) da sie wegen der mehr breiten als tiefen Linienbildung nur bedingt für wichtige Blätter geeignet ist.

¹⁰⁴ Abraham Bosse, "Avant-Propos du Sieur Bosse, servant de Préface a l'ancienne Edition", in: Bosse, *De la maniere de Graver* (wie Anm. 33), S. XII-XVIII, speziell S. XIII.

¹⁰⁵ Le Comte, "Le Cabinet des Tableaux, des Statues, et des Estampes [...]", in: Le Comte 1699 (wie Anm. 31), 1699, S. 148-153, hier S. 148.

¹⁰⁶ Cochin, "Preface de l'Editeur" (wie Anm. 90), S. XXI. Vgl. auch Doissin, *Sculptura Carmen* (wie Anm. 32), S. 20.

¹⁰⁷ Cochin, "Preface de l'Editeur" (wie Anm. 90), S. XXII und Doissin, *Sculptura Carmen* (wie Anm. 32), S. 24.

¹⁰⁸ Besonders deutlich bei: Charles-Nicolas Cochin, "Avertissement", in: Bosse, *De la maniere de Graver* (wie Anm. 33), S. VII.

¹⁰⁹ Cochin, "Preface de l'Editeur" (wie Anm. 90), S. XXI.

¹¹⁰ Charles-Nicolas Cochin, in: Bosse, *De la maniere de Graver* (wie Anm. 33), S. 117-125 (Mezzotinto) und S. 126-128 (Farbdruck nach Le Blon).

¹¹¹ Watelet, Art. "Gravure" (wie Anm. 21), S. 877-903. Der erste Teil (S. 877-890) behandelt Kupferstich und Radierung und stammt von Claude Henri Watelet. Der Teil über den Holzschnitt (S. 890-899) wurde nach Jean-Michel Papillon, *Traité historique et pratique de la gravure en bois. Ouvrage enrichi des plus jolies morceaux de sa composition & de sa gravure*, 2 Bde., Paris 1766 zusammengestellt, derjenigen über die Farbdruckverfahren und das Mezzotinto (S. 899-903) von M. de Montdorge.

¹¹² Pernety (wie Anm. 22), S. 351-353.

¹¹³ Chereau (wie Anm. 23), S. 395-397.

¹¹⁴ Levesque, Art. "Graver" (wie Anm. 66), S. 352f. und Levesque, Art. "Graver" (wie Anm. 23), S. 478f. Siehe auch *Encyclopédie méthodique* (wie Anm. 23), Bd. II, S. 603-636.

¹¹⁵ Vgl. hierzu die Äußerungen von Levesque, Art. "Graver" (wie Anm. 66), S. 352.

¹¹⁶ Eine Ausnahme hiervon sind die historiographischen Arbeiten zum Holzschnitt. Von den zahlreichen Arbeiten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts seien hier neben der Arbeit von Papillon, *Traité historique* (wie Anm. 111) den Texten der *Encyclopédie* (wie Anm. 21), der *Encyclopédie méthodique* (wie Anm. 23) oder Jansen (wie Anm. 36) erwähnt: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, *Versuch, den Ursprung der Spielkarten, die Einführung des Leinenpapiers, und dem Anfang der Holzsneiderkunst in Europa zu erforschen*, Leipzig 1784 (2. erw. Aufl., Leipzig 1801); *Notices sur les Graveurs qui nous ont laissé des Estampes marquées de monogrammes, Chiffre, Rébus, Lettres initiales, etc. Avec une description de leurs plus beaux ouvrages et des Planches en taille-douce, contenant toutes les marques dont ils se sont servis, suivie d'une table qui en donne d'explication*, [par l'Abbé Baverel et Malpé], Besançon 1809 oder William Young Ottley, *An inquiry into the origin and early history of Engraving upon Copper and in Wood, with an account of engravers and their works, from the invention of chalcography by Maso Finiguerra to the time of Marc'Antonio Raimondi*, London 1816. — Eine weitgehend vollständige Liste findet sich in der Bibliographie von Jansen (wie Anm. 36), Bd. II.

¹¹⁷ [Jean Charles] François, *Lettre de M. François, Graveur des Dessains du Cabinet du Roi, Graveur ordinaire du Roi de Pologne, Duc de Lorraine & de Bar, & Pensionnaire de L. M., à M. Savérien sur l'utilité du Dessin & sur la Gravure dans le goût du crayon*, Paris 1760, S. 44f.

¹¹⁸ Johann Jakob Bylaert, *Nieuwe manier om plact-tekeningen in't koper te brengen. Van een, twee of meer Couleuren, soo datse de natuur van Tekeningen behouden, al schoon dezelve op eene Ordinaire Plact-Perse gedrukt worden*. Leyden 1772 [beigedrukt: *Nouvelle manière de graver en cuivre des Estampes coloriées. De façon que, quoiqu'imprimées dans une presse ordinaire, elles conservent l'air & le caractère du Dessin, traduit du Hollandais par L.G.F. Kerroux*, Leyden 1772], S. 15-17.

¹¹⁹ Stapart, *L'Art de graver au Pinceau. Nouvelle Méthode, Plus prompte qu'aucune de celles qui sont en usage, qu'on peut exécuter facilement, sans avoir l'habitude du burin ni de la pointe*, Paris 1773, S. 3f. (deutsche Aufl.: *Die Kunst mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen*.

Neue Methode die viel geschwinder, als alle bisher übliche geht, und leicht ausgeführt werden kann, wenn man auch gleich mit dem Grabstichel oder der Radirnadel nicht umzugehen wüßte, übersetzt von M. J. C. Harrepeter, Nürnberg 1780).

¹²⁰ "Opérations nécessaires pour graver et imprimer des Estampes, à l'imitation de la Peinture, selon le system de J[acques] C[hristophe] Le Blon", in: *L'Art d'imprimer les Tableaux. Traité d'après les Ecrits, les Opérations & les Instructions verbales de J[acques] C[hristophe] Le Blon*, Paris 1756, S. 75-134, hier S. 78-81. — Zu Le Blon siehe zuletzt und umfassend: *Anatomie de la couleur. L'invention de la couleur*, Ausst. Kat. Paris, Bibliothèque nationale und Lausanne, Musée Olympique, Paris und Lausanne 1996.

¹²¹ "Opérations nécessaires" (wie Anm. 120), S. 79. Derart offene Äußerungen gibt es für die anderen hier angesprochenen Tiefdrucktechniken nicht, doch läßt sich der Anspruch durchaus generalisieren.

¹²² Siehe hierzu die Texte von Jacques Christophe Le Blon, "Coloritto or the Harmony of Colouring in Painting, Reduced to Mechanical practice under easy Precepts, and infallible Rules", in: *L'Art d'imprimer les Tableaux* (wie Anm. 120), S. 26-70. (französischer Text ebd. S. 27-71), die "Opérations nécessaires" (wie Anm. 120), Jacques Gautier-d'Agoty, *Lettre à l'Auteur du Mercure sur l'invention & l'Utilité de l'Art d'Imprimer les Tableaux*, Paris 1756, S. 7-10 und S. 15-19, Bylaert (wie Anm. 118), S. 15-21.

¹²³ Das Problem der Handzeichnungswiedergabe ist schlecht erforscht. Vgl. hierzu zuletzt: Ernst Rebel, *Faksimile und Mimesis. Studien zur Deutschen Reproduktionsgraphik des 18. Jahrhunderts*, Mittenwald 1981; Anne Peters, *Francesco Bartolozzi. Studien zur Reproduktionsgraphik nach Handzeichnungen*, Diss. phil. Universität Köln 1987; *Invenit et Incidit. Druckgraphik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts nach Handzeichnungen*, Ausst. Tübingen, Graph. Sammlung des Kunsthist. Inst. d. Universität (Juli-Dez. 1994), Tübingen 1994; Anke Bächtiger, in: *Erfreuen und Belehren. 100 Jahre Graphische Sammlung am Kunsthistorischen Institut der Eberhard-Karls-Universität Tübingen*, Ausst. Tübingen, Stadtmuseum 1996 (22. Nov. 1996 — 26. Jan. 1997), S. 71f. — Eine Frage die sich in diesem Zusammenhang nicht beantworten läßt, ist diejenige nach dem Antrieb der technischen Entwicklungen. Da sowohl diesem Problem, wie demjenigen der Handzeichnungswiedergabe mit all ihren Implikationen hier nicht ausführlich nachgegangen werden kann, verstehen sich die folgenden Äußerungen als eine grobe Skizze, deren genauere Ausführung an anderer Stelle zu erfolgen hat.

¹²⁴ Siehe hierzu: Wolfgang Kemp, "...einen wahrhaft bildenen Zeichenunterricht überall einzuführen". *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1700 — ein Handbuch*, Frankfurt 1979 und Hans Dickel, *Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung*, Hildesheim, Zürich, New York 1987.

¹²⁵ Stapart (wie Anm. 119), S. 3-8.

¹²⁶ "Opérations nécessaires" (wie Anm. 120), S. 80f. Ein spezieller Fall ergibt sich bei Bylaert. Dieser betont, daß er die für Radierung und Kupferstich üblichen Werkzeuge verwende. Damit muß nicht zuerst die Handhabung der Instrumente erlernt werden, sondern es kann sofort zum technischen Prozedere übergegangen werden. Vgl. Bylaert (wie Anm. 118), S. 19.

¹²⁷ François (wie Anm. 117), S. 14f.

¹²⁸ François (wie Anm. 117), S. 15.

¹²⁹ Stapart (wie Anm. 119), S. 4.

¹³⁰ Jules Hédou, *Jean le Prince et son Œuvre. Suivi de nombreux documents inédits*, Paris 1879, S. 59f. Das Verfahren selbst wird vorgestellt in: Jean Le Prince, "Procédé de la Gravure au lavis inventée par M. Le Prince", in: *Encyclopédie méthodique* (wie Anm. 23), Bd. II, S. 623-625.

¹³¹ Joullain (wie Anm. 55), S. 80-84 und Chereau (wie Anm. 23), S. 396. Als einer der ersten beschrieb Charles-Nicolas Cochin, in: Bosse, *De la maniere de Graver* (wie Anm. 33), S. 117-125, den Arbeitsprozess und das Verfahren.

¹³² Chereau (wie Anm. 23), S. 396.

¹³³ So Joullain (wie Anm. 55), S. 80. Hierin zeigt sich die aristokratische Herkunft dieser Technik. Bei keiner anderen Technik wurden derart explizit angelernte Personen, speziell die Dienerschaft, beigezogen.

¹³⁴ Gilpin (wie Anm. 19), S. 37.

¹³⁵ Joullain (wie Anm. 55), S. 82.

¹³⁶ So bei Füssli (wie Anm. 23), S. 57f. und Gilpin (wie Anm. 19), S. 38.

¹³⁷ Eine Auflistung der gängigen Nachteile bei: Joullain (wie Anm. 55), S. 83; Charles Nicolas Cochin, "Lettre sur la gravure en manière noire", in: *Journal de Paris*, 6. avril 1787, S. 418f.; Gilpin (wie Anm. 19), S. 37f.; Chereau (wie Anm. 23), S. 394 und Jansen (wie Anm. 36), S. 47f.

¹³⁸ Füssli (wie Anm. 23), S. 57; Gilpin (wie Anm. 19), S. 37-39 und Jansen (wie Anm. 36) S. 46-48.

¹³⁹ Cochin (wie Anm. 137).

¹⁴⁰ Cochin (wie Anm. 137), S. 419.

¹⁴¹ Joullain (wie Anm. 55), S. 83 und Huber/Rost (wie Anm. 23), Bd. VII, S. 41.

¹⁴² Vgl. u.a. Diderot, *Salon 1765* (wie Anm. 34), S. 230; Cochin (wie Anm. 137), S. 419; Joullain (wie Anm. 55), S. 135 oder Huber (wie Anm. 23), S. XXII.

¹⁴³ Siehe Anne Marie Link, "Carl Ludwig Junker and the Collecting of Prints", in: *Print Quarterly*, 1995, XII, Nr. 5, S. 361-374 und dies., "Das neue Graphikpublikum und die Graphikmode im Deutschland des späten 18. Jahrhunderts", in: "... *Waaren nicht des ersten Bedürfnisses, sondern des Geschmack und Luxus*". *Zum 200. Gründungstag der Chalcographischen Gesellschaft Dessau*, hrsg. von Norbert Michels, Ausst. kat. Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie (5. Okt. — 17. Nov. 1996), S. 33-44.