

Radierung und Reproduktionsgrafik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts
Die Diskussion über druckgrafische Techniken im deutschen Sprachraum

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Christian-Albrechts-Universität
zu Kiel

vorgelegt von

Jakob Luckschewitz

Kiel

Juli 2020

Erstgutachter: Prof. Dr. Christoph Jobst

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Martina Sitt

Tag der mündlichen Prüfung: 23.11.2020

Durch den Prodekan für Studium und Lehre, Prof. Dr. Michael Elmentaler, zum Druck
genehmigt am: 15.11.2021

Danksagung

Zunächst möchte ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Christoph Jobst für die Betreuung meines Promotionsprojekts und für seine Offenheit gegenüber dem Thema herzlich danken. Mit seinen wertvollen Ratschlägen und seinen gezielten Nachfragen hat er entschieden zur Eingrenzung des Forschungsgegenstandes und zur Ordnung des umfangreichen Bildmaterials beigetragen. Prof. Dr. Martina Sitt von der Universität Kassel, die das Projekt über drei Jahre hinweg begleitet hat, möchte ich für die zahlreichen motivierenden Gespräche, ihre bereichernden Impulse sowie für die Übernahme des Zweitgutachtens herzlich danken.

Ferner habe ich auch den Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern an den Kupferstichkabinetten und grafischen Sammlungen für die konstruktiven Gespräche zu danken, namentlich (in alphabetischer Reihenfolge) Prof. Dr. Thomas Döring, Dr. Maren Gröning, Dr. David Klemm, Dr. Petra Kuhlmann-Hodick, Dr. Christien Melzer, Dr. Anna Pfäfflin, Dr. Jeanette Stoschek und Dr. Andreas Strobl. Den vielen weiteren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der grafischen Sammlungen danke ich zudem für die Unterstützung bei der Hebung der zahlreichen, oftmals wissenschaftlich noch völlig unerschlossenen Objekte aus der „zweiten Garnitur“. Prof. Dr. Sebastian Schütze und Dr. Christof Metzger danke ich außerdem für die Möglichkeit, meine Forschungen im Rahmen des Studienkurses *Theorie und Praxis der Zeichnung* des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien und der Albertina vorzustellen.

Ausdrücklicher Dank gilt der LETTER Stiftung in Köln für die finanzielle Unterstützung der Promotion durch die Gewährung des August-Hoff-Stipendiums für kunsthistorische Forschung. Dr. Bernd Ernsting, Dr. Camilla G. Kaul und Dr. Rudolf Rieger von der LETTER Stiftung danke ich zudem für einen bereichernden fachlichen Austausch.

Abschließend möchte ich meiner Frau, meiner Familie und meinen Freunden herzlichsten Dank für ihre Unterstützung aussprechen.

Kronshagen im März 2022

Jakob Luckschewitz

1. KARL KOEPPINGS RADIERUNG NACH DEM <i>BILDNIS EINES BÄRTIGEN ALTEN IM SCHWARZEN BARETT</i> – EIN BEISPIEL ALS EINFÜHRUNG	1
1.1 Zum Forschungsstand	4
1.2 Zum Untersuchungsgegenstand	8
2. DIE RENAISSANCE DER RADIERUNG IM DEUTSCHEN SPRACHRAUM IM KONTEXT DER WIEDERENTDECKUNG UND NEUBEWERTUNG ÄLTERER DRUCKGRAFISCHER TECHNIKEN	10
2.1 William Unger und die „Wiederauferstehung“ der Radierung	12
2.2 Zur Etablierung der Reproduktionsradierung in der akademischen Lehre im ausgehenden 19. Jahrhundert	17
2.3 Die „Wiederauferstehung“ der reproduzierenden Radierung aus dem Studium der holländischen Meister des 17. Jahrhunderts	22
2.4 Die Ästhetik der reproduzierenden Radierung in der deutschsprachigen Kunstkritik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	29
2.4.1 Das Malerische im Kontext der Grafiktheorie des 19. Jahrhunderts	30
2.4.2 Die Radierung und das Potenzial der malerischen Tonbildung	35
2.4.3 Zur Kombination der Radierung mit weiteren druckgrafischen Techniken und Verfahren zur Steigerung der Tonbildung	40
2.4.4 Die Radierung und das Potenzial der individuellen Linienführung	44
2.4.5 Zur Gleichzeitigkeit von Bruch und Tradition: Ältere Stichmanieren in der Radierkunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts	48
2.5 Der „Stich der Zukunft“ – die Stichradierung der 1890er Jahre	52
2.6 Die Rezeption Claude-Ferdinand Gaillards und der französischen Kupferstecher und Radierer im deutschen Sprachraum	60
2.7 Maßnahmen zur Förderung der (nationalen) Reproduktionsgrafik und ihre Bezüge zu französischen Vorbildern - ein Überblick	66
2.8 Weitere Renaissance druckgrafischer Techniken in der künstlerischen Reproduktion	76
2.8.1 Die Schabkunst	77
2.8.2 Der farbige Kupferdruck	82
2.8.3 Der Farbholzschnitt	88
2.9 Zur Bedeutung der Technik in der Grafiktheorie des ausgehenden 19. Jahrhunderts und beginnenden 20. Jahrhunderts	97
3. DER ANSPRUCH DER ORIGINALTREUE IM THEORETISCHEN DISKURS UND IN DER PRAXIS DER REPRODUKTIONSGRAFIK	102
3.1 Die Originaltreue als Qualitätsmerkmal der Reproduktionsgrafik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	104
3.2 Der Künstler zwischen Assimilierung und persönlicher Eignung	107
3.3 Die Reproduktionsgrafik als Surrogat im Ausstellungswesen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	110

3.4	Werkimmanente Objektivitätsstrategien der Reproduktionsgrafik der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts	112
3.4.1	Modus-Wechsel	112
3.4.2	Wiedergabe der Faktur	118
3.4.3	Materialwiedergabe bei der Gemäldereproduktion	124
3.4.4	Materialwiedergabe bei der Reproduktion von Plastiken und Skulpturen	128
3.4.5	Faksimilereproduktionen von Handzeichnungen	132
3.5	Zum Konzept der Objektivität der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und dem Verhältnis zur Fotografie	137
3.5.1	Die Fotografie in der Kunstwissenschaft des 19. Jahrhunderts und ihre Kommentierung durch die Kunstgelehrten	139
3.5.2	Thausing, Thaeter und Springer: eine Ehrenrettung der manuellen Reproduktion gegenüber der Fotografie	144
3.5.3	Der Nutzen von der Konkurrenz – Die Fotografie im Dienst der Reproduktionsgrafiker	151
4.	DAS KONZEPT DER KÜNSTLERISCHEN INDIVIDUALITÄT IM DISKURS UM DIE REPRODUKTIONSGRAFIK UND IHR AUSDRUCK IN DER REPRODUKTIONSGRAFISCHEN PRAXIS	156
4.1	Die Reproduktionsgrafik als individuelle Interpretationskunst	159
4.2	Der Künstlerstatus der Reproduktionsgrafiker in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und ihre gesellschaftliche Stellung	165
4.3	Individuelle Interpretationsweisen in der reproduktionsgrafischen Praxis und ihre Loslösung vom Objektivitätsdogma	173
4.3.1	Die individuelle Handschrift in der Zeichnung	173
4.3.2	Motivische Variationen	177
4.3.3	Die Reproduktion als Fortführung des originalgrafischen Oeuvres	181
4.3.4	Die Emanzipierung der Technik vom Original	187
4.3.5	Die Reproduktion als Strichzeichnung	191
5.	EIN NEUER GEGNER TRITT AUF DEN PLAN – ZUR VERDRÄNGUNG UND ABWERTUNG DER REPRODUZIERENDEN GRAFIK IM KONTEXT DER ETABLIERUNG DER ORIGINALGRAFIK	196
5.1	„Fantasie“ und „Erfindung“ als Originalitätskriterien	197
5.2	Die „stilgerechte“ Anwendung der grafischen Verfahren als Originalitäts- kriterium	200
5.3	Zur Verdrängung der Reproduktions- durch die Originalgrafik in zentralen Publikationsplattformen seit den 1890er Jahren	207
5.4	Die Marginalisierung der Reproduktionsgrafik in Überblickswerken zur Grafikgeschichte im frühen 20. Jahrhundert	212
6.	SCHLUSSBETRACHTUNG	217
I.	QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS	222
II.	ABBILDUNGEN	273

III. LINKS ZU DEN VERGLEICHSWERKEN	429
IV. NAMENSREGISTER	434
V. BIOGRAFISCHE NOTIZEN	437
VI. BILDNACHWEISE	452

1. Karl Koeppings Radierung nach dem *Bildnis eines bärtigen Alten im schwarzen Barett* – Ein Beispiel als Einführung

Die Begeisterung, die die Radierung des Grafikers und Kunstgewerblers Karl Koepping (1848-1914) nach dem *Bildnis eines bärtigen Alten im schwarzen Barett* (Abb. 1) aus der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister, seinerzeit noch Rembrandt Harmensz van Rijn (1606-1669) zugeschrieben, ausgelöst hat, dürfte kaum überschätzt werden können. Das um 1888/89 veröffentlichte Blatt fand unmittelbar eine emphatische Aufnahme im Kunstpublikum. So urteilte der Kunsthistoriker Richard Graul (1862-1944) über Koeppings Blatt beispielsweise: „Seine Radirung nach dem Rembrandt’schen Bildnis eines bärtigen Greises mit schwarzem Barett vom Jahre 1654 in der Dresdener Galerie [...] ist ein Meisterwerk ohne Gleichen.“¹ Nochmals würdigt er das Blatt ein Jahr darauf im Rahmen des Pariser Salons und bezeichnet es gar als „Hauptwerk“² der zeitgenössischen Radierkunst. Auch Friedrich Pecht (1814-1903), Kunstkritiker und Herausgeber der Zeitschrift *Die Kunst für Alle*, hebt die Arbeit in seinem Bericht zur ersten Münchener Jahresausstellung von 1889 positiv hervor.³ Der in Dresden tätige Bibliothekar und Kunstschriftsteller Hermann Arthur Lier (1857-1914) hatte sogar noch vor Veröffentlichung des Blattes im Jahr 1887 über Koeppings Arbeit an der Reproduktion vor dem Original in der Dresdener Galerie berichtet,⁴ und die Kunstzeitschrift *Der Kunstwart* empfahl das Koepping’sche Blatt noch im Jahr 1897 für den stolzen Preis von 640 Mark zur Erwerbung.⁵ Doch was ist es, das die Kunstkritik an Koeppings Arbeit derart begeistert hat? Zunächst lobt die Kritik die bis ins Detail reichende Treue der Reproduktion gegenüber dem Vorbild:

Koepping hat nicht nur die allgemeine, coloristische Haltung des Bildes überzeugend getroffen: die geheimnisvollen Mittel seiner durchaus persönlichen Technik hat er zur Wiedergabe selbst der virtuosesten aller Malweisen gezwungen. Seine Radirung verräth uns das flüchtige Spiel des Pinsels im kecken Auftrag der Farben, wie diese bald in geschlossener Masse auftreten, bald sich harmonisch verschmelzend ineinander fließen. Aber diese Sorgsamkeit in der Nachahmung des Technischen thut der grossen Gesamtwirkung nicht den leisesten Abbruch [...].⁶

¹ G[RAUL], R[ichard]: Neue Radirungen und Kupferstiche, in: Chronik für vervielfältigende Kunst 1/8 (1888), S. 99.

² GRAUL, Richard: Die graphischen Künste im Pariser Salon, in: Chronik für vervielfältigende Kunst 2/7 (1889), S. 50.

³ Vgl. PECHT, Friedrich: Die erste Münchener Jahresausstellung 1889 (Schluß), in: Kunst für Alle 5/4 (1889/90), S. 53.

⁴ Vgl. LIER, Hermann Arthur: Korrespondenz, in: Kunstchronik 23/7 (1888), Sp. 112.

⁵ Zum Vergleich: Dieselbe Annonce bewirbt Max Klingers (1857-1920) Radierfolge *Brahmsphantasie. Opus XII* von 1894 mit einem Preis von ca. 450 Mark, vgl. Anonym: Weihnachtsliste (Ein Versuch), in: Der Kunstwart 11,1/5 (1897/98), S. 145.

⁶ GRAUL 1888, S. 99.

Diese bis in die Wiedergabe einzelner Pinselspuren und Farbaufträge reichende Treue zum Vorbild ist insbesondere in der Gestaltung des Bartes der Figur erkennbar – auf der einen Seite mittels einzelner Konturierungen, tiefer Schrammen und der Ausnutzung samtener Schwärzen, die mit dem papierweißen Grund kräftig kontrastieren, und auf der anderen mittels einer regellos erscheinenden, auf kurzen Linien und Strichkürzeln beruhenden Zeichenweise. So bildet Koepping die Pinselzüge sowie die reliefartige Oberfläche des pastos aufgetragenen Farbmaterials nach, die das Original aufweist (Abb. 1, Detail 1).⁷ An anderer Stelle wiederum, insbesondere in der Gestaltung des tiefen Pelzbesatzes der Ärmel, arbeitet der Künstler mit flächendeckenden, unterschiedlich ausgerichteten, dichten und tiefen Schraffuren, die unter Hinzuziehung des Plattentons einen geschlossenen Toneffekt erzeugen. An anderen Partien wiederum imitiert der Künstler die lasierende Malweise des Vorbildes, indem er durch eine langsame Öffnung des Liniensystems und Milderung des Plattentons fließende, *sfumato*-artige Übergänge vom Dunkel in das Helle erzielt. Graul stellt 1888 anerkennend fest: „[W]ir haben die Nachschöpfung eines congenialen Radirers vor uns.“⁸

Noch im Jahr 1914 lobt auch der am Dresdener Kupferstichkabinett tätige Kunsthistoriker und -schriftsteller Hans Wolfgang Singer (1867-1957) die mimetische Qualität der Radierungen Koeppings:

Nicht nur der Geist, das Charakteristische der alten Meister sind erfaßt. Das ist freilich die Hauptsache, doch kann man das bei einer ganzen Reihe unserer besten Radierer voraussetzen. Aber auch die Farbenskala, die Pinselführung sind fast wie auf dem Original zu studieren: noch mehr, die Erhaltung des Bildes ist vollständig angegeben.⁹

Erscheint die Behauptung, die Radierung mache sogar den Erhaltungszustand des Originals erfahrbar, zwar etwas übertrieben, so wird dennoch der Stellenwert deutlich, den Singer der bis in das Materielle reichenden Originaltreue der Radierung zuspricht.

Auf der anderen Seite – und dies stellt einen nicht geringen Widerspruch zu der bisherigen Würdigung des Blattes dar – wurde die Individualität des Künstlers, die in dieser Arbeit hervortrete, bewundert. Wie Graul anmerkt, zeuge das Blatt von der „Genialität und ausserordentlichen Selbständigkeit“¹⁰ des Künstlers und ein Rezensent in *Die Kunst für Alle* schreibt wiederum 1889: „Denn Köppings Kraft liegt eben in der Einzigartigkeit und

⁷ Für das Vergleichswerk zu Abb. 1 siehe Anhang III.

⁸ GRAUL 1888, S. 99.

⁹ SINGER, Hans Wolfgang: Die moderne Graphik. Eine Darstellung für deren Freunde und Sammler, Leipzig 1914, S. 104.

¹⁰ GRAUL 1888, S. 99.

Unnachahmlichkeit seiner Kunst [...].¹¹ Koeppings Individualität wird dabei insbesondere in seiner zeichnerischen Handschrift manifest. Seine Strichführung folgt keinem erkennbaren Schema und ist von einer seltenen Regellosigkeit und Freiheit, die sich durch die zahlreichen Variationen der Dichte, Länge, Tiefe und Ausrichtung der Linien und Schraffuren ausdrücken. Der Radierer führt die Linie in divergierenden und unterschiedlich verdichteten, sich stetig kreuzenden und unterbrechenden Verläufen, gebraucht abrupte oder sich in gestischen Schwüngen vollziehende Richtungswechsel und fährt über mit der Strichätzung gearbeitete Partien rigoros mit tief eingeritzter Kaltnadel hinweg (Abb. 1, Detail 2). Die unkonventionelle Strichführung rühmt Graul noch 1904, indem er über Koepping in der Kunstzeitschrift *Zeitschrift für bildende Kunst* schreibt:

Die Originalität in der Werkzeugführung, die nervöse Lebendigkeit des „Striches“, der immer das rechte Mittel am rechten Fleck erfindet, diese Arbeit, die unbekümmert um die Routine anderer und um die stecherische Formenlehre älterer Kunst nur darauf bedacht ist, den künstlerischen Gehalt der Originale so lebendig und deutlich sprechen zu lassen, daß die Wiedergabe selbst ein bis in das letzte Detail persönlich durchgefühlt Original erscheint, das ist Köppings Meisterschaft.¹²

Der widersprüchliche Charakter der Koepping'schen Radierkunst, die strengste Vorbildtreue und künstlerische Individualität vereint, findet bei Graul seine prägnanteste Beschreibung:

Mit einer beinahe ängstlichen Gewissenhaftigkeit legte er seine Platten an, um sie nachher mit umso freierer Hand einzig im Hinblick auf die grosse künstlerische Impression, ausarbeiten zu können. Hier, wo seine Nadel enge Stichlagen auf das sorgfältigste gebildet hatte, fährt er mit kühnen Linien rücksichtslos darüber, dort wo seine Zeichnung die denkbar treueste Weiterbildung der Pause ist, zerstört er ihre Bestimmtheit mit eigensinnigen, willkürlich erscheinenden Ätzwirkungen. In jener gründlichen Vorarbeit ist Köpping der Sklave seines Originals, in der Ausführung bewegt er sich mit einer künstlerischen Freiheit, der jedes Mittel recht ist, wenn es nur geeignet ist den künstlerischen Eindruck, den er von dem Vorbilde geben will, klar zum Ausdruck zu bringen. So paart sich in ihm Subtilität der Nachahmung mit selbstschöpferischer raffiniertester Vortragsweise, geduldigste Treue mit höchster individueller Freiheit. In der Anlage ist er bis zur Pedanterie genau, in der Ausführung bis zur Launenhaftigkeit regellos.¹³

Damit bildet Koeppings Reproduktionstechnik sowie die Kommentierung seiner Arbeit die beiden Pole ab, die die Reproduktionsgrafik bereits im 18. Jahrhundert prägten: originalgetreue Wiedergabe auf der einen und individuelle Kunstschöpfung auf der anderen Seite.¹⁴

¹¹ Anonym: Kunstlitteratur und vervielfältigende Kunst (Neue Kupferstiche), in: Die Kunst für Alle 4/24 (1888/89), S. 378.

¹² GRAUL, Richard: Karl Köpping, in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 15 (1904), S. 12.

¹³ GRAUL, Richard: Deutschland und Österreich-Ungarn, in: LÜTZOW, Carl von (Red.): Die Radierung der Gegenwart in Europa und Nordamerika (Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, Bd. 3), Wien 1892, S. 120.

¹⁴ Vgl. BRAKENSIEK, Stephan: Reproduktion und Wahrheit. Überlegungen zum Phänomen von Gleichheit und Ungleichheit bei der Wiedergabe von Kunst im Medium der Druckgraphik, in: KNÖLL, Stefanie (Hg.): Totentanz Reloaded! Zum Verhältnis von Original und Kopie (Schriften der Graphiksammlung „Mensch und Tod“ der

Dabei waren es nicht nur die Qualitäten der Arbeit selbst, die dazu beitrugen, dass ihre Aufnahme in der Kunstöffentlichkeit so positiv ausfiel. Im Jahr 1888 erfreute sich auch die Kunst der Radierung einer außerordentlichen Beliebtheit in Künstlerkreisen, im Kunstpublikum und bei den Kunstverlegern, wie Pecht in seinem Bericht zur Münchener Jubiläumsausstellung desselben Jahres exemplarisch zum Ausdruck bringt:

Zu den vervielfältigenden Künsten nun übergehend, bestätigte die Jubiläumsausstellung nur aufs neue, was man ohnehin schon wußte: Daß die Radierung als die weitaus künstlerischste und zugleich am leichtesten zu handhabende Technik nach und nach den Grabstichel fast ganz verdrängt habe, da sie außer ihren sonstigen Vorzügen vor demselben auch noch den ungeheuren besitzt, ungleich schneller zu einem Resultat zu kommen.¹⁵

Die Kunstkritik bewertete die Radierung nach dem Dresdener Gemälde demzufolge aus drei unterschiedlichen Perspektiven: Während einerseits druckgrafische Techniken ‚neuentdeckt‘ und auf ihre Geschichte, ihre Potenziale sowie ihre Bedeutung für die zeitgenössische Kunst und reproduzierende Grafik im Speziellen befragt wurden, bilden andererseits die Topoi Objektivität und Subjektivität Kerninhalte der Theorie und Beurteilung von Reproduktionsgrafiken.

1.1 Zum Forschungsstand

Bislang liegt der Schwerpunkt der Forschung zur Reproduktionsgrafik auf der Neuzeit bis zur ersten Hälfte 19. Jahrhunderts, wovon der Titel der 2017 in Dresden veranstalteten Tagung *Diesseits und jenseits von Reproduktion. Druckgrafik und der Kanon der europäischen Malerei (ca. 1500-1810)* exemplarisch zeugt. Auf diesem Feld hat sich die Kunstgeschichte aus unterschiedlichen Perspektiven mit dem Phänomen der reproduzierenden Grafik befasst. Sie wurde nicht nur als maßgebliches Hilfsmittel zur Verbreitung der Kenntnis von Künstlern wie Raffaello Sanzio¹⁶ (1483-1520) und monumentaler Kunstwerke,¹⁷ sondern auch auf ihre

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Bd. 3), Düsseldorf 2011, S. 27 und RÜMELIN, Christian: Stichtheorie und Graphikverständnis im 18. Jahrhundert, in: *Artibus et Historiae. An Art Anthology* 44 (2001), S. 187-188.

¹⁵ PECHT, Friedrich: Die Baukunst und die vervielfältigenden Künste auf der Münchener Jubiläumsausstellung 1888. Eine Nachlese, in: *Die Kunst für Alle* 4/4 (1888/89), S. 57.

¹⁶ Siehe beispielsweise *Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500*, Ausst.-Kat. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, hrsg. v. Andreas Henning, München 2012 und *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, Ausst.-Kat. Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, hrsg. v. Corinna Höper, Ostfildern 2001.

¹⁷ *Grande Decorazione. Italienische Monumentalmalerei in der Druckgraphik*, Ausst.-Kat. Staatliche Graphische Sammlungen München, hrsg. v. Kurt Zeitler, Berlin/München 2018.

Bewertung als einerseits kreativ-interpretative¹⁸ und andererseits nachahmende¹⁹ Kunstform seit dem 17. Jahrhundert untersucht. Zudem ist sie als beliebtes Sammlerobjekt²⁰, als Illustrationsmedium unterschiedlicher Publikationsformate wie Zeitschriften²¹ und als bürgerlicher Wandschmuck²² Gegenstand des kunsthistorischen und sozialwissenschaftlichen Interesses.

Hinsichtlich der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stand bislang die Reproduktionsgrafik des nicht-deutschsprachigen Raums im Zentrum des Forschungsinteresses. Juliane Betz widmet sich in ihrer 2016 publizierten Dissertation²³ der reproduzierenden Grafik in der französischen Kunstzeitschrift *Gazette des Beaux-Arts* und analysiert das Bildmaterial nicht nur auf seine stilistische Entwicklung innerhalb der zweiten Jahrhunderthälfte hin, sondern zeichnet auch den kunsttheoretischen Diskurs zu dieser Kunstform nach, wie er in der *Gazette* geführt wurde. Ulrike Keuper wiederum befasst sich in ihrer 2018 erschienenen Dissertation²⁴ mit der Geschichte des Übersetzungsbegriffs, der einen zentralen Topos im internationalen Reproduktionsgrafik- und Fotografiediskurs der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts darstellt.

¹⁸ Mit dem Aspekt des Interpretativen in der Reproduktionsgrafik befassen sich unter anderem GRAMACCINI, Norberto/MEIER, Hans Jakob: Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648-1792, Berlin/München 2003, GRAMACCINI, Norberto/MEIER, Hans Jakob: Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgraphik 1485-1600, Berlin/München 2009 und ULLRICH, Wolfgang: Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen (Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 78), Berlin 2009. Auch Christien Melzers Aufsatz zur Bewertungsgeschichte der reproduzierenden Grafik konzentriert sich auf den Zeitraum von der Neuzeit bis um 1800, siehe MELZER, Christien: Abbild, Nachbild, Kopie – Zum Wandel des Begriffs der „Reproduktionsgraphik“ bis 1800, in: FROMMEL, Sabine/KAMECKE, Gernot (Hgg.): Les sciences humaines et leurs langages : artifices et adoptions, Rom 2011, S. 115-128.

¹⁹ Mit dem Aspekt der Nachahmung bzw. der Mimesis in der Reproduktionsgrafik befasst sich beispielsweise REBEL, Ernst: Faksimile und Mimesis. Studien zur deutschen Reproduktionsgraphik des 18. Jahrhunderts (Studien und Materialien zur kunsthistorischen Technologie, Bd. 2), Diss. München 1979, Mittenwald 1981.

²⁰ BRAKENSIEK, Stephan: Vom „Theatrum mundi“ zum „Cabinet des Estampes“. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565-1821 (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 150), Diss. Bochum 2001, Hildesheim/Zürich/New York 2003.

²¹ Zum Illustrationsprogramm der von Johann Wolfgang von Goethe (1759-1832) herausgegebenen *Propyläen* (1897-1800) siehe beispielsweise RÖßLER, Johannes: Über das Helldunkel. Reflexionen zu Druckgraphik und Reproduktionsmedien in den *Propyläen*, in: EHRMANN, Daniel/WOLF, Norbert Christian (Hgg.): Klassizismus in Aktion. Goethes *Propyläen* und das Weimarer Kunstprogramm (Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 24), Wien/Köln/Weimar 2016, S. 329-348.

²² Mit dem Phänomen des Wandbilddrucks als soziologisches Phänomen befasst sich beispielsweise Christa Pieske ausführlich, siehe hierzu beispielsweise Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840-1940, Ausst.-Kat. Museum für deutsche Volkskunde Berlin [u. a.], bearb. v. Christa Pieske, Berlin 1988.

²³ BETZ, Juliane: Le Chant du cygne. Die „Gazette des Beaux-Arts“ und die französische Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Merzhausen 2016; siehe außerdem BETZ, Juliane: Ein „Bedürfnis und Eigenthum Aller“. Die Verbreitung von Kunst durch Reproduktionen im 19. Jahrhundert, in: Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, hrsg. v. Ariane Mensger, Bielefeld 2012, S. 86-95.

²⁴ KEUPER, Ulrike: Reproduktion als Übersetzung. Eine metaphorische Wendung und ihre Folgen – vom Salonbericht bis zur frühen Fotokritik, Diss. Karlsruhe 2016, Paderborn [u.a.] 2018.

In seinen Publikationen von 2007²⁵ und 2010²⁶ untersucht Robert Verhoogt wiederum das Phänomen der Reproduktionsgrafik aus ökonomischer Perspektive und zeigt ihre Verwicklung mit dem Kunstmarkt und dem Verlagswesen auf, wobei er sich auf den französischen, englischen und holländischen Raum konzentriert.

Die Reproduktionsgrafik der zweiten Hälfte des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum wird von der kunsthistorischen Forschung allerdings kaum als eigenständiger Untersuchungsgegenstand beachtet. Ausnahmen bilden Publikationen wie Joachim Kruses²⁷ kurzer Essay zur deutschen Reproduktionsgrafik des späten 19. Jahrhunderts aus dem Jahr 1993. Kruse versucht vor dem Hintergrund einer bisher ausgebliebenen Erschließung der reproduzierenden Grafiker einen Überblick über die facettenreiche Diskussion über die deutsche Reproduktionsgrafik des späten 19. Jahrhunderts zu geben und streift dabei Aspekte wie die Berichterstattung über Neuerscheinungen, die Konkurrenz zur Fotografie und die Grafiktheorie. Auch der 1977 publizierte Katalog *Von Delacroix bis Munch. Künstlergraphik im 19ten Jahrhundert*²⁸ weist auf einzelne Reproduktionsradierer hin. Beide Veröffentlichungen werfen allerdings nur ein Schlaglicht auf das Phänomen, ohne sich diesem oder spezifischen Teilaspekten eingehend zu widmen. Hauptsächlich berücksichtigt die Forschung die reproduzierende Grafik des hier in den Blick genommenen Zeitabschnitts als Nebenbereich anderer Schwerpunktsetzungen. Anita Kühnel widmet sich in ihrem Aufsatz von 1995²⁹ mit der reproduktionsgrafischen Tätigkeit insbesondere in Berlin zwischen 1880 und 1909 im Zusammenhang mit Wilhelm von Bodes allgemeinem Engagement für die grafische Kunst, wobei sie auch auf die staatliche Grafikförderung hinweist, auf die hier näher eingegangen wird. In Jay Anne Clarkes Schriften der Jahre 1999³⁰ und 2000³¹ stellt die reproduzierende Grafik eine Hintergrundfolie der Rezeption und Etablierung der originalen Druckgrafik in Berlin der 1880er und 1890er Jahre dar. Ferner bildet die Reproduktionsgrafik

²⁵ VERHOOGT, Robert M.: *Art in Reproduction. Nineteenth-century prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*, Amsterdam 2007.

²⁶ VERHOOGT, Robert M.: *Free Access to the History of Art: Art Reproduction and the Appropriation of the History of Art in Nineteenth-Century Culture*, in: JENSEN, Lotte/LEERSEN, Joep/MATHIJSEN, Marita (Hgg.): *Free Access to the Past. Romanticism, Cultural Heritage and the Nation*, Leiden 2010, S. 149-170.

²⁷ KRUSE, Joachim: *Reproduktionsgraphik im 19. Jahrhundert*, in: GLASER, Silvia/KLUXEN, Andrea M. (Hgg.): *Mysis et Litteris. Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag*, München 1993, S. 435-456.

²⁸ SCHAAR, Eckhard/HOPP, Gisela: *Graphik im Dienst der Reproduktion*, in: *Von Delacroix bis Munch. Künstlergraphik im 19ten Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, hrsg. v. Eckhard Schaar und Gisela Hopp, Hamburg 1977, S. 156-184.

²⁹ KÜHNEL, Anita: *Wider die Photographie: Maler-Radierung und künstlerische Reproduktion*, in: *Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst. Zum 150. Geburtstag*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, hrsg. v. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1995, S. 115-128.

³⁰ CLARKE, Jay Anne: *The construction of artistic identity in turn-of-the century Berlin. The prints of Klinger, Kollwitz, and Liebermann*, Diss. Brown University, [o. A.] 1999.

³¹ CLARKE, Jay Anne: *Munch, Liebermann, and the Question of Etched „Reproductions“*, in: *Visual Resources* 16 (2000), S. 27-63.

als Illustrationsmittel einen Teilaspekt in Sabine Trögers 2011 veröffentlichter Untersuchung³² zur Wiener Kunstzeitschrift *Die graphischen Künste*, die eine zentrale Publikationsplattform von Reproduktionsgrafiken in der zweiten Hälfte des 19. darstellt. Die Beiträge des 2005 publizierten Katalogs *Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*³³ des Gutenberg-Museums Mainz befassen sich derweil nicht nur mit der generellen Frage der Abbildhaftigkeit von Illustrationen und Reproduktionen³⁴ und ihrem Verhältnis zum kunsthistorischen Text³⁵, sondern auch sowohl mit einzelnen Publikationen des späteren 19. Jahrhunderts als auch mit der Entwicklung der druckgrafischen Techniken des avisierten Zeitraums.³⁶ Schließlich sei auf Henrike Junges umfangreiche Studie³⁷ zu den deutschen Radiervereinen und die Beiträge des Ausstellungskatalogs *Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf*³⁸ hingewiesen, die das Thema der Reproduktionsgrafik vor dem Hintergrund der Etablierung und Verbreitung originaler Druckgrafik im späten 19. Jahrhundert anreißen. Zudem sind die Einzelkünstler und ihr jeweiliges Oeuvre kaum durch wissenschaftliche Werkverzeichnisse erschlossen. Ein solches ist bislang lediglich zu dem Münchener Radierer Peter Halm (1854-1923) von Ingrid Bißwurm³⁹ verfasst worden. Über das Gesamtschaffen des in Wien tätigen Reproduktionsradierers William Unger (1837-1932) gibt August Ernst Kirkovits⁴⁰ Werkverzeichnis eine erste Orientierung. Die bisherige Forschungssituation, wie sie hier grob skizziert wurde, rechtfertigt demnach durchaus, sich dem deutschen Sprachraum, seinen reproduzierenden Künstlern und ihren Werken als dezidierten Forschungsbereich zu widmen.

³² TRÖGER, Sabine: Kunstpopularisierung und Kunstwissenschaft. Die Wiener Kunstzeitschrift *Die Graphischen Künste* (1879-1933), Wiener Schriften zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Bd. 3, Wien 2011.

³³ *Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*, Ausst.-Kat. Gutenberg-Museum Mainz, hrsg. v. Katharina Krause, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz, Leipzig 2005.

³⁴ NIEHR, Klaus: Ideal oder Porträt? Das Bild vom Kunstwerk, in: Kat. Leipzig 2005, S. 9-26.

³⁵ KRAUSE, Katharina: Argument oder Beleg. Das Bild im Text der Kunstgeschichte, in: Kat. Leipzig 2005, S. 27-42.

³⁶ HANE BUTT-BENZ, Eva-Maria/WIEDAU, Kristin: Technik des Abbilds. Die drucktechnische Revolution im 19. Jahrhundert, in: Kat. Leipzig 2005, S. 43-58.

³⁷ JUNGE, Henrike: Wohlfeile Kunst. Die Verbreitung von Künstlergraphik seit 1870 und die Griffelkunst-Vereinigung, Hamburg-Langenhorn, Mainz 1989.

³⁸ *Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf*, Ausst.-Kat. Kunstkabinett der Dr. Axe-Stiftung, hrsg. v. Ekkehard Mai, Petersberg 2018.

³⁹ BIßWURM, Ingrid: Das druckgraphische Werk von Peter Halm (1854-1923), Diss. Freiburg, Wehr 1993.

⁴⁰ KIRKOVITZ, August Ernst: Der Illustrator, Kupferstecher und Radierer William Unger (1837-1932), MA. Graz 2011, [online publiziert 2011].

URL: <http://unipub.uni-graz.at/obvugr/hs/download/pdf/217393?originalFilename=true> (17.03.2020)

1.2 Zum Untersuchungsgegenstand

Wie anhand von Karl Koeppings Radierung und ihrer Kommentierung in der Kunstkritik festgestellt werden kann, war die Reproduktionsgrafik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur von außerordentlicher künstlerischer Qualität, sondern auch in eine facettenreiche, kunsttheoretischen Diskussion eingebunden. Daher erfolgt die Befragung sowohl des Bildmaterials als auch der Grafikkritik in der vorliegenden Untersuchung aus drei Perspektiven: Der erste Teil der Analyse befasst sich mit der Reproduktionsgrafik im Kontext der Geschichte der grafischen Verfahren im späten 19. Jahrhundert, wobei der Schwerpunkt auf der Radierung⁴¹ liegt. Bemerkenswert an der Renaissance der Radierung als Reproduktionsmedium im 19. Jahrhundert ist folgender Umstand: Die Radierung wurde zu einer Zeit als ein führendes Reproduktionsmedium etabliert, als einerseits bereits diverse, über Jahrhunderte oder zumindest Jahrzehnte erprobte und angewandte druckgrafische Techniken existierten. Andererseits wurde auch die in den 1830er Jahren erfundene Fotografie zu kunstreproduzierenden Zwecken genutzt und ihre Abbildungsqualität und drucktechnische Reproduzierbarkeit stetig weiterentwickelt. Vor dem Hintergrund mannigfaltiger druckgrafischer Alternativen und einer sich vollziehenden reproduktionstechnischen Revolution erscheint eine Analyse des Phänomens der Renaissance der Reproduktionsradierung im deutschen Sprachraum berechtigt. Das Augenmerk gilt dabei insbesondere den Erscheinungsformen der Reproduktionsradierung und ihrer kunsttheoretischen und –wissenschaftlichen Kommentierung durch die Kunstpublizistik. Was zeichnet die Reproduktionsradierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus? Wer waren die Hauptvertreter der reproduzierenden Radierung im deutschen Sprachraum? Welche Forderungen wurden seitens der Kunstkritik und –theorie an die Technik einerseits und die Künstler andererseits gestellt?

Ausgehend von der Radierung wird der Frage nachgegangen, inwieweit weitere Renaissancen druckgrafischer Techniken auf dem Feld der Reproduktionsgrafik beobachtet werden können. Wie wurden diese Verfahren von der Kunstkritik besprochen und bewertet? Welche Potenziale

⁴¹ Die Radierung ist ein Tiefdruckverfahren, bei welchem Linien und Punkte durch einen Ätzprozess in eine Metallplatte eingearbeitet werden. Dazu wird beispielsweise eine Kupferplatte mit einem säureresistenten Ätzgrund bestrichen und in diesen mittels einer sogenannten Radiernadel oder anderen Instrumenten und Gegenständen die Zeichnung eingeritzt. Anschließend wird die Platte dem Ätzwasser ausgesetzt, welches sich in die freigelegte Zeichnung ätzt. Dabei gilt: Je länger die Platte der Säure ausgesetzt ist, desto tiefer und breiter fallen die geätzten Linien aus und desto schwärzer und breiter erscheinen sie später im Druck. Durch stufenweise Ätzungen und das kontinuierliche Abdecken von Teilen der Zeichnung ist es möglich, verschiedene Tonstufen im Liniensystem zu erzeugen, vgl. KOSCHATZKY, Walter: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, München ¹³1999, S. 127-131.

wurden ihnen zugesprochen? Die Betrachtung weiterer Renaissancen auf dem Gebiet reproduktionsgrafischer Verfahren hat zum Ziel, das *Etching Revival* nicht als solitäres Ereignis in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts zu beschreiben, sondern als Teil eines übergeordneten Zeitphänomens, das auf der ‚Wiederentdeckung‘ älterer, als vergessen oder verloren wahrgenommener Techniken beruht.

Der zweite Teil der Arbeit widmet sich dem reproduktionsgrafischen Material vor dem Hintergrund des Objektivitätsdogmas, welches nicht nur die Diskussion über die Fotografie, sondern auch über die Reproduktionsgrafik prägte. Zunächst wird der Blick auf den Topos der Objektivität in der Kunstkritik gerichtet und für die Diskussion zentrale Argumentationslinien aufgezeigt, um den kunsttheoretischen Kontext der reproduzierenden Grafik der Zeit abzubilden. Daran schließt die Analyse des Bildmaterials an, die die unterschiedlichen Herangehensweisen der Künstler, dem Dogma der Objektivität nachzukommen, erläutert. Das Ziel der Werkanalyse ist, aus dem Material selbst Kategorien abzuleiten, die die sowohl objektiven und gleichzeitig eigenständigen Zugangsweisen der Künstler zu ihrem jeweiligen Vorbild differenziert beschreiben.

Der daran anschließende dritte Teil der Untersuchung setzt an dem Gegenpol des Objektivitätsdogmas an und reflektiert die Bedeutung der künstlerischen Individualität in der reproduzierenden Grafik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Auch hierfür wird zunächst die Diskussion in der deutschsprachigen Kunstkritik analysiert, um die Bedeutung des Künstlerisch-Subjektiven in der Grafiktheorie nachzuzeichnen. Darauf folgt erneut die Untersuchung der Werke, die unterschiedliche Manifestationen künstlerischer Individualität in der Reproduktionsgrafik veranschaulichen.

Der vierte Teil betrachtet abschließend, wie die Kunstkritik und –theorie zur ästhetischen Entwertung der reproduzierenden Grafik beigetragen hat. Wie verlief die Diskussion über die reproduzierende Grafik insbesondere im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts und ab 1900? Welche Argumente wurden herangezogen, um den Kunstwert der Reproduktionsgrafik zu negieren? An welche Namen lässt sich diese Diskussion im deutschen Sprachraum festmachen? Damit soll der Blick auf die Rolle der Kunstkritik für die in Künstler- und Verlegerkreisen zunehmende Marginalisierung der Reproduktionsgrafik gerichtet und ein fundamentaler Paradigmenwechsel innerhalb der Kunstbewertung nachgezeichnet werden.

Es wird zu zeigen sein, dass die Reproduktionsgrafik mit zentralen Topoi des gleichzeitigen Kunstdiskurses und wesentlichen Entwicklungen der bildenden Kunst eng zusammen zu betrachten ist. Das Anliegen der Untersuchung, die Reproduktionsgrafiker des deutschen Sprachraums für sich in das Blickfeld der kunsthistorischen Forschung zu rücken, rechtfertigt

nicht zuletzt die bedeutende Stellung, die viele der Reproduktionsgrafiker in der Kunstöffentlichkeit einnahmen. Immerhin waren sie in den 1890er Jahren fester Bestandteil des Kanons der zeitgenössischen grafischen Kunst. Diesen formulierten bedeutende Kunstgelehrte wie unter anderem der Kunstkritiker Hermann Helferich alias Emil Heilbut (1862-1921), der in Braunschweig tätige Kupferstichexperte Joseph Eduard Wessely (1826-1895), Richard Graul und Hermann Arthur Lier in ihren Überblickswerken zur Geschichte der Radierung im 19. Jahrhundert.⁴² Auch international gehörten Koepping und zahlreiche seiner Kollegen zum Grafikkanon des späten 19. Jahrhunderts.⁴³

Neben den genannten Gelehrten befassten sich weitere prominente Kunstwissenschaftler wie Wilhelm Bode (1845-1929), Alfred Lichtwark (1852-1914), Gustav Pauli (1866-1938), Richard Hamann (1879-1961), Moritz Thausing (1838-1884) und Anton Springer (1825-1891) mit den Werken der Reproduktionsgrafiker und diskutierten die Potenziale der druckgrafischen Techniken.⁴⁴ Wie zu zeigen sein wird, waren die Reproduktionsgrafiker der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von hohem Ansehen, fest in der Kunstszene etabliert und sowohl ihr Schaffen als auch ihre Person regelmäßig Gegenstand einer auch von der kunstwissenschaftlichen Elite geführten Kritik und Berichterstattung. Diese Untersuchung setzt sich insofern nicht nur mit einer spezifischen Kunstform auseinander, die auf mannigfaltige Weise ihre Zeitgemäßheit zu behaupten trachtete und durch die Wortführer der Kunstwissenschaft einer steten Neubewertung unterzogen wurde. Sondern sie richtet ihren Blick auch auf bedeutende Künstlerpersönlichkeiten des deutschsprachigen Raums, die zu ihrer Zeit der Prominenz der Szene angehörten, heute aber kaum noch Gegenstand der kunsthistorischen Forschung sind.

2. Die Renaissance der Radierung im deutschen Sprachraum im Kontext der Wiederentdeckung und Neubewertung älterer druckgrafischer Techniken

Es ist wahr: Die Weltausstellung von 1879 zeigte uns ein Ueberwuchern der ersteren Reproduktionsart [des Stiches, Anm. d. Verf.] durch die letzte [die Radierung, Anm. d. Verf.], ein Uebergreifen der Nadel in die künstlerische Domäne des Stichels, ja das Ueberlaufen namhafter Stecher in das Lager der Aquafortisten.⁴⁵

⁴² Siehe hierzu HELFERICH, Hermann: Etwas über Radierungen, in: Die Kunst für Alle 6/24 (1890/91), S. 376, WESSELY, Joseph Eduard: Die deutsche Radierung der Neuzeit, in: Die Kunst für Alle 7/12 (1891/92), insbesondere S. 183-185, GRAUL 1892b, S. 102-122 und LIER, Hermann Arthur: Zur Geschichte der modernen Radierung (I), in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 6 (1895), insbesondere S. 234-236.

⁴³ Vgl. HIND, Arthur M.: A History of Engraving & Etching from the 15th Century to the Year 1914, London/Mombay/Sidney 1923, S. 351.

⁴⁴ Zu den Künstlern und Kunstgelehrten sowie ihrem Vorkommen in der Untersuchung siehe das Namensregister im Anhang.

⁴⁵ BERGGRUEN, Oskar: Die vervielfältigenden Künste auf der Pariser Weltausstellung 1878 (I), in: Die graphischen Künste 1 (1879), S. 100.

Mit diesen Worten fasst der Kunsthistoriker Oskar Berggruen (1843-1903) das quantitative Verhältnis der Radierung zum Kupferstich⁴⁶ auf der Pariser Weltausstellung zusammen. Er stellt fest, dass die Radierung den Kupferstich geradezu verdrängt habe. Auch Friedrich Pecht macht im Zusammenhang mit der Münchener Internationalen Kunstausstellung des Jahres 1888 die Beobachtung, dass nur noch wenige Kupferstiche präsentiert worden seien, weshalb er den Schwerpunkt seines Berichts auf die Radierungen legt.⁴⁷ Zu demselben Ergebnis kommt er ein Jahr später in seinem Bericht zur Münchener Jahresausstellung von 1889, in welchem er ein „fast völlige[s] Ausleben des eigentlichen Kupferstiches“⁴⁸ konstatiert, während die Radierung dessen Platz eingenommen habe. An anderer Stelle merkt er an, dass das „[...] Aufblühen der Radierung neben der alles überflutenden Photographie eine der bemerkenswertesten Thatsachen in der neueren deutschen Kunstentwicklung bildet [...]“⁴⁹ In Paris und London erfuhr die Technik der Radierung bereits in den 1850er und 1860er Jahren sowohl in Künstler- als auch in Verlegerkreisen eine Renaissance,⁵⁰ während sie im deutschen Sprachraum vornehmlich als reproduzierende Technik erst ab den späten den 1860er und frühen 1870er Jahren umfänglicher eingesetzt und als künstlerisches Medium propagiert wurde.⁵¹ Zwar war

⁴⁶ Die Gegenüberstellung von Kupferstich auf der einen und Radierung auf der anderen Seite ist insofern problematisch, als dass beide Techniken in der Regel miteinander kombiniert worden sind, vgl. HANE BUTT-BENZ/WIEDAU 2005, S. 43.

⁴⁷ Vgl. PECHT 1888/89a, S. 57-58. Anzumerken ist allerdings, dass sich die Präsentation von Kupferstichen nicht ganz so reduziert ausnimmt, wie Pecht in seinem Bericht vorführt. Während sich dieser auf die Nennung von Johann Leonhard und Doris Raab, Rudolf Stang, Hans Meyer und Johannes Burger beschränkt, führt der Katalog der Jubiläumsausstellung weitere mit Kupferstichen vertretene Künstler an, siehe Illustrierter Katalog der III. Internationalen Kunstausstellung (Münchener Jubiläumsausstellung) im Königl. Glaspalaste zu München, München 1888, S. 188-194.

⁴⁸ PECHT 1889/90a, S. 53. Entsprechend beschränkt sich Pecht auf die Erwähnung zweier Kupferstiche, wohingegen der offizielle Katalog zur Ausstellung weitaus mehr mit Kupferstichen vertretene Künstler nennt, siehe Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königl. Glaspalaste 1889, München 1889, S. 140-142.

⁴⁹ P[ECH]T, F[riedrich]: Kunstlitteratur und vervielfältigende Kunst (Die kgl. Bayrische Pinakothek München in 50 Radierungen von Prof. Raab mit Text von Franz von Reber. München, Kaeser), in: Die Kunst für Alle 4/24 (1888/89), S. 378.

⁵⁰ Siehe hierzu beispielsweise VERHOOGT 2007, S. 108-114. Zur Renaissance der Radierung in Frankreich und England siehe beispielsweise CARACO, Oliver: Manets Druckgrafiken im Kontext des Revivals der Ätzzradierung. Zur materiellen Historizität von Bildpraktiken, in: BUSHART, Magdalena/HAUG, Henrike/STALLSCHUS, Stefanie (Hgg.): Unzeitgemäße Techniken. Historische Narrative künstlerischer Verfahren (Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken, Bd. 4), Wien/Köln/Weimar 2019, S. 245-266, BEYER, Jonas: Im Banne des Dunkels. Charles Meryon und die französische Radierbewegung, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, hrsg. v. [o. A.], Hamburg 2012, HELSINGER, Elizabeth: The „Writing“ of Modern Life, in: The „Writing“ of Modern Life. The Etching Revival in France, Britain and the U.S. 1850-1940, Ausst.-Kat. David and Alfred Smart Museum of Art, Chicago, hrsg. v. Elizabeth Helsinger/Martha Tedeschi, Chicago 2008, S. 1-55, HUBER, Hans Dieter: Kleine Mediengeschichte der Radierung, in: inventur. Zeitgenössische Radierung in Deutschland, Ausst.-Kat. Kunstverein Reutlingen/Graphikmuseum Pablo Picasso Münster, hrsg. v. Clemens Ottnad, Freiburg 2008, S. 6-12, BILLETER, Felix: Wilhelm Leibl und die Renaissance der Maler-Radierung, in: STALLA, Robert (Hg.): Druckgraphik. Funktion und Form, München/Berlin 2001, S. 129-136. Zum *Etching Revival* in Kanada siehe TOVELL, Rosemarie L.: A New Class of Art. The Artist's Prints in Canadian Art, 1877-1920, Ausst.-Kat. National Gallery of Canada, Ottawa [u.a.], hrsg. v. Lynda Muir/Myriam Afriat, Ottawa 1996.

⁵¹ Vgl. CLARKE 1999, S. 17 und 39.

die Radierung auch vor der Jahrhundertmitte von diversen Künstlern als Ausdrucks- und Reproduktionsmedium genutzt worden.⁵² Den künstlerischen Wert der Radierung dieser Zeit schätzten Kunstgelehrte der zweiten Hälfte des Jahrhunderts indessen gering, weil in ihr die spezifischen Charakteristika der Radiertechnik nur unzureichend zur Geltung kämen.⁵³ In den 1870er Jahren konstatierten die Kunstgelehrten jedoch eine Renaissance der Radiertechnik, die von ihrem breiten und reflektierten, reproduzierenden Gebrauch ausging. Beispielsweise datiert der in Göttingen geborene, ab 1863 aber in Wien wirkende Kunsthistoriker und Publizist Carl von Lützow (1832-1897) die „Blüte der Radierung als Übersetzungskunst“⁵⁴ für den deutschen Sprachraum auf das Ende der 1860er Jahre. Den Grund für den zeitweilig nur marginalen Status, der der Radierung als künstlerische sowie als spezifisch reproduzierende Technik bis dahin zugesprochen wurde, sehen die Kunstgelehrten in der zeitweisen Bevorzugung anderer druckgrafischer Techniken.⁵⁵ Erst im letzten Dezennium des 19. Jahrhunderts sei die Radierung zur „[...] Siegerin über den Kupferstich nicht nur, sondern auch über die Lithographie und den Holzschnitt [...]“⁵⁶ aufgestiegen.⁵⁷ Dabei stellt sich die Frage nach dem Initiationspunkt dieser „Blüte“ der reproduzierenden Radierung und nach den Persönlichkeiten, die diese Entwicklung vorantrieben.

2.1 William Unger und die „Wiederauferstehung“ der Radierung

Die Wiedereinführung und Etablierung der Radierung als Reproduktionsmedium im deutschsprachigen Raum macht sich vornehmlich an der Person des 1832 in Hannover geborenen, maßgeblich aber in Wien tätigen Künstlers William Unger fest. Explizit bringt dies Richard Graul im Jahr 1892 zum Ausdruck:

⁵² Vgl. JUNGE 1989, S. 29-30. Von der Aktivität der deutschen Künstler auf dem Feld der Radierung zeugt auch Andreas Andresens (1828-1871) großangelegtes, fünfbandiges *opus magnum* zu den deutschen Malerradiern des 19. Jahrhunderts, siehe ANDRESEN, Andreas: Die deutschen Maler-Radierer (peintres-graveurs) des neunzehnten Jahrhunderts. Nach ihrem Leben und Wirken, 5 Bde., Leipzig 1866-1874.

⁵³ „Die in jener Zeit ohne vollständige stecherische Überarbeitung entstandenen Ätzdrucke sind völlig belanglos, denn wenn damals ein Stecher zur Nadel griff, dann geschah es durchaus im Sinne seiner stecherischen Erziehung und nicht im Geiste des neuen Instrumentes, dessen er sich bediente.“ GRAUL, Richard: Die Ausstellung von Werken graphischer Kunst in Wien 1894, in: Die graphischen Künste 17/2 (1894), S. 25.

⁵⁴ LÜTZOW, Carl von: Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes (Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 4), Berlin 1891, S. 304.

⁵⁵ Vgl. LIER 1895, S. 232.

⁵⁶ GRAUL, Richard: Allgemeines, in: LÜTZOW, Carl von (Red.): Die Radierung der Gegenwart (Die vervielfältigenden Künste der Gegenwart, Bd. 3), Wien 1892, S. 2.

⁵⁷ Die am Ende des 18. Jahrhunderts erfundene Lithografie (Steindruck) etablierte sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu einem leicht handhabbaren und kostengünstigen Massendruckverfahren. Für die Kunsttheorie war sie bereits um die Jahrhundertmitte nur noch von geringer Bedeutung, siehe hierzu SCHLAGINTWEIT, Hans: Reproduktionslithographie. Studien zur Funktion technischer, sozialer und kommerzieller Vorgaben in der Bildproduktion des 19. Jahrhunderts, Diss. München 1983, München 1983.

Die reproducierende Radierung in Deutschland feierte ihre Wiederauferstehung als William Unger vor einem Vierteljahrhundert mit seiner stecherischen Vergangenheit brach und sich ausschliesslich der Ätzkunst zuwendete. Denn was vor den sechziger-Jahren einzelne Kupferstecher nach Anderer Werken radirt haben, ist ohne Bedeutung für die Entwicklung der modernen reproducierenden Radierung, weil sie es sich nicht beifallen liessen, die Mittel der Radierung in anderem Sinne zu gebrauchen, als ihre berufsmässige Tätigkeit ihnen gelehrt hatte [...].⁵⁸

Unger absolvierte eine akademische Ausbildung zum Kupferstecher zunächst von 1854 bis 1857 bei Joseph von Keller (1811-1873), dem Professor für Kupferstich an der Düsseldorfer Kunstakademie. Daran schlossen sich ab 1858 weitere Studien bei Julius Cäsar Thaeter (1804-1870) an der Münchener Kunstakademie und nochmals in Düsseldorf bei dem ehemaligen Keller-Schüler Franz Paul Massau (1818-1900) an.

Als Basis des Ruhmes, der Unger als „Erwecker“⁵⁹ der Radierkunst im deutschsprachigen Raum zukam, gilt die Publikation *Meisterwerke der Braunschweiger Galerie*,⁶⁰ die in den Jahren 1868 bis 1870 in der *Zeitschrift für bildende Kunst* erschien und anschließend auch als eigenständiges Buch herausgegeben worden ist.⁶¹ Die *Zeitschrift für bildende Kunst* wurde erstmalig im Jahr 1866 im Leipziger Verlag von Ernst Arthur Seemann (1829-1904) veröffentlicht.⁶² Lützow, der Herausgeber der *Zeitschrift*, definiert das Programm in ihrem ersten Jahresband wie folgt:

Das Unternehmen, welches wir heute beginnen, ist bestimmt, alles Bemerkenswerthe und Schöne, was die Kunst der Gegenwart, vornehmlich in Deutschland, hervorbringt und anstrebt, den größeren Kreisen des gebildeten Publikums durch Bild und Wort vor die Seele zu führen. Das Hauptgewicht legt es auf die Kunstanschauung selbst. Nicht nur zum Lesen und Urtheilen über Kunst, sondern zum eigenen Sehen und Vergleichen will es Gelegenheit bieten [...].⁶³

In dem hier formulierten Anspruch, nicht nur durch das Wort, sondern auch durch das Bild unterrichtend auf das Publikum zu wirken, wird bereits der hohe Stellenwert der Illustrationen für die Publikation deutlich. Dabei handelte es sich vom ersten Band an maßgeblich um Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen. Die *Meisterwerke der Braunschweiger Galerie*,

⁵⁸ GRAUL 1892b, S. 102.

⁵⁹ HELFERICH 1890/91, S. 376. Auch Hermann Arthur Lier sprach Unger eine entsprechende Bedeutung für die deutsch-österreichische Radierkunst zu: „An der Spitze der reproducierenden deutschen Radierer steht William Unger in Wien, ein Künstler, der wegen seiner bahnbrechenden Verdienste in der Geschichte der deutschen Ätzkunst immer einen Ehrenplatz behaupten wird.“ LIER 1895, S. 234.

⁶⁰ Vgl. GRAUL, Richard: William Unger, in: Die graphischen Künste 14/5 (1892), S. 84.

⁶¹ SEEMANN, Ernst Arthur (Hg.): Die Galerie zu Braunschweig in ihren Meisterwerken. Nach den Originalgemälden radirt von William Unger. Unter Mitwirkung von W. Bode, W. Bürger, Bruno Meyer, O. Mündler und G. F. Waagen, Leipzig 1870.

⁶² Zur Geschichte der Zeitschrift für bildende Kunst siehe LANGER, Alfred: Kunstliteratur und Reproduktion. 125 Jahre Seemann-Verlag im Dienste der Erforschung und Verbreitung der Kunst, Leipzig 1983, insbesondere S. 39-42.

⁶³ Anonym: Zum Beginn, in: Zeitschrift für bildende Kunst 1 (1866), S. 1.

mit der die Beteiligten die auf das 17. Jahrhundert zurückgehende Tradition des Kupferstich- resp. Galeriewerks aufgriffen,⁶⁴ verfolgten im Rahmen dieses kunsterzieherischen Gedankens ein zweifaches Ziel: Erstens sollte die Bekanntheit der Braunschweiger Gemäldegalerie und speziell ihres reichen Bestandes an Gemälden niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts gesteigert werden.⁶⁵ Zweitens sollte durch die Wahl der Radierung als Reproduktionsmedium an die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst zum Malerischen hin Rechnung getragen und ein kultureller Wettstreit mit dem in dieser Hinsicht „vorangeeilten“⁶⁶ Frankreich aufgenommen werden. Bemerkenswert ist, dass die Initiative zur Veröffentlichung der Radierungen nicht von der Museumsdirektion, sondern von dem Verleger und dem Künstler ausging. Dies geht aus Seemanns Brief an die Braunschweiger Galeriedirektion vom 26. November 1867 hervor, in welchem er sein Vorhaben schildert, Unger als ausführenden Künstler vorstellt und die Genehmigung zur Anfertigung der Reproduktionen erbittet. Als Motivation für dieses Projekt führt Seemann die bislang ausgebliebene Vervielfältigung der Braunschweiger Gemäldesammlung an, insbesondere der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Daher äußert er explizit den Wunsch, Werke Jan Steens (1625/26-1679), Rembrandts und Jan Vermeer van Delfts (1632-1675) in Radierungen zu publizieren.⁶⁷ Die Kunstkritik hat Ungers 16-teilige Serie Braunschweiger Radierungen als Novum in der zeitgenössischen Kunst wahrgenommen und sie als „Oase [...], nach langer Wanderung über dürre photographische und xylographische Haide [...]“⁶⁸ bezeichnet. Der Erfolg dieser Serie zeigt sich nicht nur durch die zweifache Neuauflage der separat gebundenen Edition in den Jahren 1876 und 1888.⁶⁹ Unmittelbar im Anschluss an die Braunschweiger Radierungen wurde von 1870 bis 1873 auch die Radierfolge *Meisterwerke der Kasseler Galerie* in der *Zeitschrift*

⁶⁴ Einer besonderen Popularität erfreute sich das Medium des Galerie- und Reproduktionsstichwerks im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert, siehe hierzu BÄHR, Astrid: Repräsentieren, bewahren, beleben: Galeriewerke (1660-1800). Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 178), Diss. Berlin 2005, Hildesheim/Zürich/New York 2009, KRAUSE, Katharina: Galeriewerke, in: Kat. Mainz 2005, S. 253-266 und WEISSERT, Caecilie: Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Berlin 1999.

⁶⁵ MÜNDLER, Otto: Meisterwerke der Braunschweiger Galerie. In Radirungen von William Unger, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 3 (1868), S. 188.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Vgl. HAU Archiv 30 [26.11.1867]. Die Herzogliche Kunstsammlung in Braunschweig war indessen schon vor Seemanns Projekt Gegenstand von Reproduktionsunternehmungen, vgl. DÖRING, Thomas: „Beständige Erfindung“ – Druckgraphische Reproduktion als künstlerische Interpretation, in: *Re-Produktion. Künstlerische Dialoge mit Werken des Herzog-Anton-Ulrich-Museums*, Ausst.-Kat. Herzog-Anton-Ulrich-Museum, hrsg. v. Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig, Bönen 2013, S. 14-16.

⁶⁸ Anonym: Vom Christmarkt, in: *Kunstchronik* 5/5 (1870), S. 39.

⁶⁹ Vgl. DÖRING 2013, S. 14.

für *bildende Kunst* veröffentlicht. Als separat gebundene Edition wurde sie bis 1886 in zwei Auflagen herausgegeben.⁷⁰

Mit der Veröffentlichung der Braunschweiger und Kasseler Gemäldegalerie avancierte Unger zu einem bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein regelmäßig für die *Zeitschrift* tätigen Radierer.⁷¹ Ab dem Jahr 1873 war Unger indessen auch in andere Projekte involviert. Beispielsweise erschienen in den Jahren 1873 und 1874 seine in Zusammenarbeit mit Carel Vosmaer (1826-1888) und dem Leidener Verlag Sythoff gefertigten *Eaux-fortes d'après Frans Hals*⁷², worauf 1875/1878 das 32 Radierungen umfassende *Musée National d'Amsterdam*⁷³ folgte. Im Jahr 1874 begann auch Ungers langjährige Zusammenarbeit mit der *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, für deren Galeriewerk⁷⁴ einerseits und für deren von 1879 bis 1931 herausgegebene Zeitschrift *Die graphischen Künste* er zahlreiche Blätter ausführte.⁷⁵ Von 1877 bis 1886 arbeitete Unger an seinem *opus magnum*, dem einhundert ganzseitige und weitere kleinere Textradierungen umfassenden Prachtwerk *Die Kaiserl.-Königl. Gemälde-Galerie in Wien*⁷⁶. Verlegt wurde diese 25 Lieferungen zu je vier Radierungen umfassende Publikation durch den in Wien tätigen Kunsthändler und -verleger Hugo Othmar Miethke (1834-1911). Von der ersten Lieferung im Jahr 1877 bis zum Jahr seiner Vollendung fand das Belvedere-Werk eine emphatische Aufnahme bei der Kunstkritik, wovon ein Bericht des Kunsthistorikers und Malers Izidor Kršnjavi (1845-1927) zeugt:

Gleichmäßig prächtig vom Anfang bis zum Ende, ausnahmslos gediegen in Bild und Wort, ist dieses Werk ein wahres Ehrendenkmal geworden der Tüchtigkeit, des Fleißes und der Opferwilligkeit des genialen Künstlers, des geschmackvollen und gediegenen Schriftstellers, des intelligenten und energischen Verlegers, ein Ehrendenkmal der Sammlung, die es in großartigster Weise reproduziert, ein Ehrendenkmal für die Stadt, in der eine solche, wirklich unübertreffliche Leistung entstehen und vollendet werden konnte.⁷⁷

⁷⁰ Die erste Edition erschien im Jahr 1872, siehe BODE, Wilhelm/MÜLLER, Friedrich: Die Galerie zu Cassel in ihren Meisterwerken. 40 Radierungen von William Unger, Leipzig 1872. Die zweite Auflage erfolgte im Jahr 1886, siehe EISENMANN, Oskar: Die Meisterwerke der Galerie zu Cassel. Neununddreissig Radierungen von William Unger, Leipzig 1886. Für weiterführende Informationen zum Kasseler Galeriewerk siehe SÖLTER, Ulf: [Kat.-Nr. 59], in: Kat. Leipzig 2005, S. 290-292.

⁷¹ Ab 1873 finden sich Ungers Radierungen in der *Zeitschrift für bildende Kunst* durchgehend von 1874 bis 1881, danach vereinzelt in den Jahren 1884, 1885, 1892, 1893 und schließlich 1907.

⁷² VOSMAER, Carel: *Eaux-fortes d'après Frans Hals* par William Unger. Avec une étude sur le maître et ses œuvres par C. Vosmaer, Leiden 1873.

⁷³ UNGER, William: *Musée National d'Amsterdam. Trente deux planches gravées à l'eau-forte* par M. le Professeur William Unger, Amsterdam 1877.

⁷⁴ Vgl. TRÖGER 2011, S. 144-147.

⁷⁵ Ungers Radierungen fanden in die Jahrgänge 1880, 1881, 1885, durchgehend von 1887 bis 1894 und 1899, 1902 sowie 1909 Eingang.

⁷⁶ LÜTZOW, Carl von: *Die Kaiserl.-Königl. Gemälde-Galerie in Wien*, 2 Bde., Wien 1886.

⁷⁷ KRŠNJAVI, I[zidor]: Bücherschau (Die k. k. Gemäldegalerie in Wien), in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 22 (1887), S. 94. Für weitere Besprechungen des Belvedere-Werks siehe beispielsweise Anonym: *Kunstliteratur* (Neue Publikation über das Wiener Belvedere), in: *Kunstchronik* 12/6 (1877), Sp. 90, Anonym: *Kunstliteratur* (William Unger), in: *Kunstchronik* 12/18 (1877), Sp. 287-288, Anonym: *Kunstliteratur* (Die kaiserlich königliche

Graul wertet das Belvedere-Werk als „[...] wohl die grossartigste Leistung reproducirender Kunst unserer Zeit.“⁷⁸

Während Unger in den genannten Publikationen für die Radierungen allein verantwortlich zeichnete, war er darüber hinaus neben anderen Kupferstechern und Radierern noch an der Ausstattung der 1877 publizierten *Geschichte der Kais. Kön. Akademie der Bildenden Künste*⁷⁹ und der 1883 bis 1886 veröffentlichten *National-Galerie in Budapest vormals Esterházy-Galerie in Wien*⁸⁰ beteiligt. In den Jahren 1886 und 1888 arbeitete er außerdem an den unter dem Gesamttitel *Bilderlese aus kleineren Gemäldesammlungen in Deutschland und Österreich* zusammengefassten Galeriewerken *Die Gemäldesammlung des Herrn Johannes Wesselhoeft in Hamburg*⁸¹ und *Die Großherzogliche Gemälde-Galerie zu Oldenburg*⁸² mit. H. O. Miethkes Kunstverlag zeichnet darüber hinaus für die Herausgabe der von Unger radierten Publikation *Hervorragende Gemälde niederländischer Meister der Galerie Weber*⁸³ im Jahr 1890 verantwortlich.⁸⁴

Aus diesem Überblick wird ersichtlich, dass Unger zu Beginn der 1890er Jahre nicht nur den Ruf als „Wiederbeleber“ der reproduzierenden Radierung nicht zu Unrecht genoss, sondern auch den als „unstreitig der produktivste“⁸⁵ Radierer der Moderne.

Gemäldegalerie in Wien), in: Zeitschrift für bildende Kunst 12 (1877), S. 287-289, Anonym: Kunstliteratur (Belvedere-Publikation), in: Kunstchronik 13/29 (1878), Sp. 466, Anonym: Kunsthandel (Die große Publikation über das Wiener Belvedere), in: Kunstchronik 17/7 (1882), Sp. 104 und Anonym: Kunstliteratur und Kunsthandel (Von Ungers Belvedere-Werk), in: Kunstchronik 18/10 (1883), Sp. 191.

⁷⁸ GRAUL 1892b, S. 106.

⁷⁹ LÜTZOW, Carl von: Geschichte der Kais. Kön. Akademie der Bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akad.-Gebäudes, Wien 1877.

⁸⁰ TSCHUDI, Hugo von/PULSZKY, Karl von: National-Galerie in Budapest vormals Esterházy-Galerie in Wien, 2 Bde., Wien 1883-1886. Im Rezensionsteil der Zeitschrift *Die graphischen Künste* werden die Stiche und Radierungen der Publikation als „[...] zu den besten modernen Leistungen [zählend]“ beschrieben, siehe Anonym: Recensionen (Landes-Gemälde-Galerie in Budapest), in: *Die graphischen Künste* 8/2-3 (1886), S. 102.

⁸¹ BODE, Wilhelm: Die Gemäldesammlung des Herrn Johannes Wesselhoeft in Hamburg (Bilderlese aus kleineren Gemäldesammlungen in Deutschland und Österreich, Bd. 1), Wien 1886.

⁸² BODE, Wilhelm: Die Großherzogliche Gemälde-Galerie zu Oldenburg (Bilderlese aus kleineren Gemäldesammlungen in Deutschland und Österreich, Bd. 2), Wien 1888.

⁸³ SCHLIE, Friedrich: Hervorragende Gemälde niederländischer Meister der Galerie Weber, Hamburg in Radierungen von William Unger, Wien [1890].

⁸⁴ Zur Verlagstätigkeit H. O. Miethkes siehe NATTER, Tobias G.: Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne, Ausst.-Kat. Jüdisches Museum der Stadt Wien, hrsg. v. [o. A.], Wien 2003, insbesondere S. 258-261.

⁸⁵ WESSELY 1891/92, S. 185.

2.2 Zur Etablierung der Reproduktionsradierung in der akademischen Lehre im ausgehenden 19. Jahrhundert

Unger wirkte aber nicht nur durch sein umfangreiches grafisches Schaffen auf die Etablierung der reproduzierenden Radierung, sondern auch durch seine Funktion als Lehrperson. Im Jahr 1881 folgte der Künstler seiner Berufung als Professor an die 1867 gegründete Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien, wo er seine eigene Schule für Radierkunst gründete,⁸⁶ in der die Radierung als reproduzierendes Medium im Zentrum der Ausbildung stand.⁸⁷ Als Professor für Radierkunst bildete er zahlreiche Radierer aus, die das Bild der reproduzierenden Radierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts maßgeblich mitprägten.⁸⁸ Binnen zwei Jahren erhielten Ungers Lehrtätigkeit⁸⁹ und seine Schülerschaft eine erhöhte Aufmerksamkeit, wie ein eigenes Kapitel im Katalog der Ersten Internationalen Special-Ausstellung der graphischen Künste des Jahres 1883 in Wien bezeugt.⁹⁰

Neben Ungers Wiener Radierklasse waren es insbesondere die Kupferstichklassen einiger, auf den deutschen Sprachraum verteilter Akademien, aus denen die Künstler hervorgingen, die die reproduzierende Radierung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts maßgeblich prägten. Von besonderer Bedeutung ist dabei Johann Leonhard Raabs (1825-1899) Kupferstichklasse an der Münchener Kunstakademie. Schon 1889 urteilte ein anonymes Autor der *Kunst für Alle*:

Wenn aber das Aufblühen der Radierung neben der alles überflutenden Photographie eine der bemerkenswerthesten Thatsachen in der neueren deutschen Kunstentwicklung bildet, so darf Raab mit seinen Schülern sich ein Hauptverdienst an dieser erfreulichen Erscheinung zuschreiben.⁹¹

Raab hatte im Jahr 1869 die Nachfolge des Kupferstechers und ehemaligen Unger-Lehrers Julius Cäsar Thaeter als Professor für Kupferstich an der Münchener Akademie angetreten.⁹²

⁸⁶ Vgl. KIRKOVITZ 2012, S. 50. Zur Gründung des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie und der ergänzenden Kunstgewerbeschule siehe MUNDT, Barbara: Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 22), München 1974, S. 39 und 157.

⁸⁷ Vgl. KIRKOVITZ 2012, S. 52. Siehe auch UNGER 1920, S. 196.

⁸⁸ Eine entsprechende Einschätzung findet sich bereits bei GRAUL 1892b, S. 107.

⁸⁹ Ungers Professur an der Kunstgewerbeschule währte bis zum Jahr 1894. Ab diesem Jahr folgte Ungers Professur an der Akademie der bildenden Künste in Wien, womit die Radierung zum vollwertigen Bestandteil des akademischen Curriculums in Wien avancierte, vgl. KIRKOVITZ 2012, S. 51.

⁹⁰ Vgl. Katalog der ersten internationalen Special-Ausstellung der graphischen Künste in Wien, Wien 1883, S. 75-81.

⁹¹ Anonym 1888/89c, S. 378.

⁹² Vgl. BIßWURM 1999, S. 18.

Nur fünf Jahre später wurde er bereits für die „Hebung des in München ganz vernachlässigten Farbenstichs“⁹³ gewürdigt und in den 1880er Jahren verfestigte sich der Ruf der Raab-Klasse:

So begegnen wir, so oft wir von jüngeren Kräften sprechen, welche sich in München der mittels Stichel oder Nadel reproduzierenden Kunst widmen, allzeit der trefflichen Schule J. L. Raabs, dessen Wirksamkeit als Lehrer auf diese Weise nicht bloß für München eine wahrhaft segensvolle geworden ist.⁹⁴

In Raabs Unterricht standen neben der Handhabung des Grabstichels und der Radierung auch das Kopieren von Kupferstichen sowie Zeichenübungen auf dem Lehrplan.⁹⁵ Wie aus einem Brief des Raab-Schülers Wilhelm Krauskopf (1847-1921) von 1884 an den hochangesehenen Radierer Hugo Bürkner (1818-1897), der seit 1855 die Leitung des Ateliers für Holzschnidekunst an der Dresdener Akademie inne hatte, hervorgeht, habe Raab seine Studenten darüber hinaus Ätzgründe selbständig herstellen lassen.⁹⁶ Zudem leitete er sie bei der Anfertigung ihrer ersten publizierten Arbeiten an.⁹⁷ Zu Raabs prominentesten Schülern dürfte der unter anderem in Wien und Berlin tätige Grafiker und Maler Emil Orlik (1870-1932) zu rechnen sein, der sich allerdings – wenn auch retrospektiv –verhalten gegenüber Raabs Lehre äußerte:

[...] [B]ei Raab lernte ich manches hinzu, erschien aber bald in seinen Augen als „wilder Gast“, da ich allerlei Technisches (Aquatinta, Kaltnadel usw.) versuchte, das der alte Mann aber nicht kannte und, beengt durch den Bann seiner Tradition, nicht geübt wissen wollte.⁹⁸

Auch Karl Koepping soll sich nach seiner Immatrikulation an der Münchener Kunstakademie im Jahr 1871 bei Raab in der Radiertechnik geübt haben,⁹⁹ bevor er 1876 nach Paris ging und sich dieser Technik im Umkreis des französischen Kupferstechers und Radierers Charles Waltner (1846-1925) intensiv widmete.¹⁰⁰

⁹³ Anonym: Sammlungen und Ausstellungen (Münchener Kunstverein), in: Kunstchronik 10/10 (1875), Sp. 157. Der Begriff „Farbenstich“ ist an dieser Stelle irreführend. In diesem Kontext ist darunter nicht etwa ein farbig gedruckter Kupferstich zu verstehen, sondern der Kupferstich im weiteren Sinne, der auch die Radierung einschließt und sich durch eine farbige resp. ‚malerische‘ Behandlung auszeichnet.

⁹⁴ REGNET, Carl Albert: Notizen (Studirender Mönch, Originalradierung von Josef Michael Holzapfel), in: Zeitschrift für bildende Kunst 18 (1883), S. 36.

⁹⁵ Vgl. BIBWURM 1993, S. 18.

⁹⁶ Vgl. Mscr. Dresd. App. 521, 36b [16.12.1884].

⁹⁷ Hiervon zeugt Wilhelm Krauskopfs Radierung *Die lustigen Weiber von Windsor*, die der junge Raab-Schüler 1876 nach Wilhelm Lindenschmidts (1829-1895) Gemälde für das zehnte Heft des *Albums der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* gefertigt hat, siehe TRÖGER 2011, S. 143. Auf der Auflage mit Schrift, wie sie beispielsweise im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle unter der Inventarnummer 37925 zu finden ist, sind Krauskopf mit der Bezeichnung „Krauskopf rad.“ als Radierer der Platte und Raab mit der Bezeichnung „J. L. Raab dir.“ als Leiter des Projekts angegeben.

⁹⁸ ORLIK, Emil: Aus meinem Leben, in: Ders.: Kleine Aufsätze, Berlin 1924, S. 53.

⁹⁹ Laut Matrikeldatenbank der Akademie der bildenden Künste München trat Johann Karl Koepping am 04.05.1871 in die Antikenklasse ein, vgl. 02653 Joh. Karl Koepping, Matrikelbuch 1841-1884 [Online-Version], URL: https://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1841-1884/jahr_1871/matrikel-02653 (16.03.2020).

¹⁰⁰ Vgl. GRAUL 1894, S. 28.

Raabs Schule bildete aber nicht nur angesehene Radierer aus, sondern stellte die Kupferstich- und Radierprofessoren der nachfolgenden Künstlergenerationen. Mit Orlik, Krauskopf und dem Radierer Peter Halm (1854-1923) gingen aus Raabs Klasse wiederum drei Künstler hervor, die ihrerseits als Professoren wirkten: Halm übernahm im Jahr 1896 eine Lehrtätigkeit im Fach Radierung an der Münchener Kunstakademie, woran sich eine von 1901 bis 1922 reichende offizielle Professur anschloss.¹⁰¹ Orlik hatte von 1905 bis zu seinem Tod im Jahr 1932 die Leitung der *Fachklasse für graphische und Buchkunst* an der Berliner Kunstgewerbeschule inne und Krauskopf wurde 1892 durch Friedrich I. den Großherzog von Baden (1826-1907) als Radierlehrer an die Kunstschule in Karlsruhe berufen.¹⁰² Aus Halms Lehre ging mit dem Grafiker Heinrich Wolff (1875-1940) ebenfalls ein künftiger Hochschullehrer hervor. Von 1896 bis 1900 bildete sich dieser unter Halm an der Münchener Kunstakademie und folgte 1902 einer Berufung als Professor an die Kunstakademie in Königsberg.¹⁰³

Auch in anderer Hinsicht erregte Raab als Lehrer an der Akademie Aufsehen: So würdigt die *Kunstchronik* bereits im Jahr 1871 Raabs freiwillige Gründung einer von seinem Kupferstichatelier unabhängigen Klasse für das Zeichnen nach der Natur und äußert die Hoffnung auf weitere entsprechende Gründungen nach diesem Vorbild.¹⁰⁴ Izidor Kršnjavi, der ebenfalls zeitweise bei Raab gelernt hatte, wertete dessen Gründung der Zeichenklasse als Fortschritt in der zeichnerischen Ausbildung der Studenten.¹⁰⁵

Jedoch war Raab nicht nur als Lehrer von großer Bedeutung für die Renaissance der reproduzierenden Radierung, sondern auch wegen seines eigenen künstlerischen Schaffens. Nachdem Raab seinen Ruhm als Kupferstecher mit Stichen nach verschiedenen Alten und modernen Meistern begründet hatte, trat er 1873 mit einer Radierung nach Anselm Feuerbachs (1829-1880) *Pietá* in der *Zeitschrift für bildende Kunst*¹⁰⁶ in Erscheinung, schuf 1874 für die *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* eine Radierung nach Ludwig Knaus¹⁰⁷ und erregte als Radierer 1876 mit einer Serie von nach der Natur radierten Porträts Münchener Künstler

¹⁰¹ Vgl. BIBWURM 1993, S. 28 und 31.

¹⁰² Vgl. Anonym: Personal- und Ateliernachrichten (Karlsruhe), in: Die Kunst für Alle 8/2 (1892/93), S. 28. Wie die *Kunstchronik* berichtet, stand bei Krauskopf allerdings das Radieren nach der Natur im Zentrum der Lehre, und nicht mehr die radierte Reproduktion, vgl. Anonym: Vermischtes (Von der Akademie der bildenden Künste in Karlsruhe), in: Kunstchronik N.F. 4/24 (1893), Sp. 397.

¹⁰³ Vgl. LORENZ, Felix: Der Königsberger Graphiker Heinrich Wolff, in: Die Kunstwelt 3/16 (1913/14), S. 506.

¹⁰⁴ Vgl. Anonym: Kunstunterricht (Professor J. L. Raab), in: Kunstchronik 6 (1871), S. 110.

¹⁰⁵ Vgl. KRŠNJAVI, I[zidor]: Der Kunstunterricht an der Münchener Akademie. Ein Stück moderner Künstlergeschichte, in: Zeitschrift für bildende Kunst 15 (1880), S. 111.

¹⁰⁶ Zeitschrift für bildende Kunst 8 (1873), vor S. 161. Einen weiteren Abdruck erfuhr Raabs Platte nach Feuerbach in Die graphischen Künste 4 (1882), nach S. 52.

¹⁰⁷ Vgl. TRÖGER 2011, S. 144.

größeres Aufsehen.¹⁰⁸ Von besonderer Bedeutung ist jedoch das im Verlag des Kunsthändlers und -verlegers Peter Kaeser¹⁰⁹ (unbekannt-1897) in München von 1880 bis 1888 publizierte Galeriewerk *Die K. Bayer. Gemälde-Galerie Pinakothek München*¹¹⁰, für welches Raab 50 Radierungen nach Gemälden Alter Meister gefertigt hat. Diese Publikation fand, wie auch Ungers Belvedere-Werk, bei der Kunstkritik bereits nach Herausgabe der ersten Lieferung im Jahr 1881 eine emphatische Aufnahme. Wie ein anonymes Autor der *Kunstchronik* äußert, ließen schon die ersten Radierungen der Serie „[...] ein Werk von wahrhaft monumentaler Bedeutung erwarten.“¹¹¹

Dem Ruf und dem Einfluss der Unger'schen und Raab'schen Klassen auf die reproduzierende Radierung im deutschen Sprachraum kommen lediglich die Kupferstichklassen von Hans Meyer (1846-1919) in Berlin und von Louis Jacoby (1828-1918) in Wien gleich. Beide waren ihrerseits Schüler des bis 1882 an der Berliner Akademie lehrenden Kupferstechers Eduard Mandel (1810-1882), der seinerseits den Ruf „eines der berühmtesten lebenden Meister des Grabstichels“¹¹² und das Ansehen als „Haupt einer Schule“¹¹³ genoss.

Mandel, selber Spross der Berliner Akademie, hatte 1842 seine Lehrtätigkeit als Professor für Kupferstich an derselben Institution aufgenommen. Nach seinem Tod im Jahr 1882 beerbte ihn im Amte sein ehemaliger Schüler Hans Meyer, unter dessen Leitung sich zahlreiche (reproduzierende) Radierer und Kupferstecher ausbildeten.¹¹⁴ Abgelöst wurde Meyer als Leiter

¹⁰⁸ In der Kunstpresse wurden seine Porträdradierungen unter anderem für ihre „ungemein charakteristische Auffassung“ und „wahrhaft geniale Behandlung“ gelobt, siehe Anonym: Kunstblätter (Radierungen von C. Geyer und von Raab), in: *Kunstchronik* 11/50 (1876), Sp. 801. In demselben Jahr wurden sie außerdem in der Jahresausstellung des Wiener Künstlerhauses ausgestellt, vgl. BERGGRUEN, Oskar: Die Jahres-Ausstellung im Wiener Künstlerhause (I), in: *Kunstchronik* 11/31 (1876), Sp. 498.

¹⁰⁹ Peter Kaeser war zunächst in Paris, später in Wien und schließlich in München als Kunsthändler und Verleger tätig, vgl. Vorwort, in: Katalog der Gemälde aus dem Geschäfts- und Privatnachlasse des verstorbenen Kunsthändlers und Kunstverlegers Peter Kaeser in München, hrsg. Albert Rieger und Hugo Helbing, München 1897, S. o. A.

¹¹⁰ REBER, Franz von: *Die K. Bayer. Gemälde-Galerie Pinakothek München. 50 Radierungen v. J. L. Raab*, München [1881].

¹¹¹ Anonym: Vom Christmarkt, in: *Kunstchronik* 17/9 (1882), Sp. 139-140. Wie auch Ungers Belvedere-Werk war Raabs Radierprojekt bis zu seiner Vollendung wiederholt Gegenstand einer maßgeblich positiven Berichterstattung, siehe beispielsweise Anonym: Korrespondenz (München), in: *Kunstchronik* 15/11 (1880), Sp. 175-176, Anonym: Recensionen (Die Königliche Gemälde-Galerie [Pinakothek] in München), in: *Die graphischen Künste* 4 (1882), S. 51-52, KRŠNJAVI, Izidor: Kunstillteratur (Die kgl. Bayerische Gemälde-Galerie Pinakothek in München), in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 17 (1882), S. 321-322, Anonym: J. L. Raab's Pinakothekwerk, in: *Illustrierte Zeitung* 84/2184 (1885), S. 462-464, Anonym: Kunstillteratur und vielfältigende Kunst (Die kgl. Bayerische Pinakothek München), in: *Kunst für Alle* 4/24 (1888/89), S. 378 und Anonym: Aus der Bücherei (Die K. Bayer. Gemälde-Galerie Pinakothek München), in: *Der Kunstwart* 2/3 (1888/89), S. 45.

¹¹² BERGGRUEN, Oskar: Eduard Mandel. Zum siebenzigsten Geburtstage, in: *Die graphischen Künste* 2 (1880), S. 57.

¹¹³ WESSELY, Joseph Eduard: Neue Kupferstiche, in: *Kunstchronik* 7/23 (1872), Sp. 417.

¹¹⁴ In seiner Lehre soll Meyer der Radierung eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt haben, wie ein anonymes Autor in der *Kunst für Alle* kritisierte. Ihm zufolge müssten sich junge Künstler, die sich dem genuinen Kupferstich zuwenden wollten, entweder privat oder in Düsseldorf oder München bilden, da an der Berliner Akademie die Radierung schwerpunktmäßig gepflegt würde, vgl. Anonym: Vermischte Nachrichten (Berlin), in: *Die Kunst für*

der Kupferstichklasse, der diese Position nach Mandels Tod lediglich interimswise ausfüllte, im Jahr 1890 durch Karl Koepping, der die Leitung des Meisterateliers für Kupferstich und Radierung bis zu seinem Tod im Jahr 1914 innehatte. Auch in seiner Klasse bildeten sich einzelne reproduzierend tätige Grafiker aus, die sich als anerkannte Künstlerpersönlichkeiten etablieren konnten.¹¹⁵

An der Wiener Akademie wirkte von 1863 bis zu seiner Berufung nach Berlin im Jahr 1882 Louis Jacoby, der eine „[...] stattliche Anzahl an Schülern herangebildet [...]“¹¹⁶ und diese sowohl im Kupferstich als auch in der Radierung unterwiesen habe.

Neben diesen drei Zentren der reproduzierenden Radierung trugen auch die Kupferstichklassen der Düsseldorfer Akademie und des Frankfurter Städel'schen Instituts zum *Etching Revival* bei. Unter Joseph von Keller, der die Kupferstichklasse an der Düsseldorfer Akademie von 1839 bis 1846 zunächst kommissarisch und ab 1846 als Professor leitete, schulten sich neben Unger unter anderem Rudolf Stang (1831-1927) und Carl Ernst Forberg (1844-1915), die ihrerseits nicht nur angesehene (reproduzierende) Kupferstecher und Radierer waren, sondern auch als Professoren an den Kunstakademien in Amsterdam und Düsseldorf wirkten. Stang übernahm im Jahr 1884 eine Professur an der Amsterdamer Kunstakademie, welche laut dem Kunsthistoriker Georg Galland (1857-1915) nach nur vier Jahren „[...] auf dem Feld der Radierung bereits schöne anerkannte Früchte gezeitigt [...]“¹¹⁷ habe. Forberg wiederum setzte nach seiner Ernennung zum Professor für Kupferstich an der Düsseldorfer Akademie im Jahr 1879 die Radierung offiziell auf den akademischen Lehrplan.¹¹⁸ Der Kupferstecher Eugen Eduard Schäffer (1802-1871) wirkte derweil am Städel'schen Kunstinstitut in Frankfurt am Main und aus seinem Unterricht ging mit Johann Caspar Eissenhardt (1824-1896) ein Künstler hervor, der seinerseits von 1882 bis 1889 als Lehrer am Städel'schen Kunstinstitut tätig war. Aus diesem Überblick wird ersichtlich, dass sich die Zahl der reproduzierenden Radierer des deutschen Sprachraums hauptsächlich aus den akademischen Fachklassen für Kupferstich speisten. Auf dieser von den Malereiklassen unabhängigen, handwerklichen Spezialschulung

Alle 4/14 (1888/89), S. 224. Diese Kritik veranlasste den Direktor der Königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste Anton von Werner zu einer Stellungnahme in der gleichen Zeitschrift, der auf die lebendige Tradition der Berliner Kupferstichschule hinwies, vgl. WERNER, Anton von: Vermischte Nachrichten [Berichtigung], in: Die Kunst für Alle 4/17 (1888/89), S. 270.

¹¹⁵ Clarke bewertet Koepping neben Unger und Halm als einen der drei einflussreichsten Professoren für Radierkunst im deutschen Sprachraum, wobei Raab und Meyer nicht weniger bedeutsam waren, vgl. CLARKE 1999, S. 39.

¹¹⁶ BERGGRUEN, Oskar: Louis Jacoby. Ein Lebensbild, in: Die graphischen Künste 5/4 (1883), S. 110.

¹¹⁷ GALLAND, Georg: Der Kupferstecher Rudolf Stang, in: Die graphischen Künste 11/6 (1888), S. 24.

¹¹⁸ Vgl. TOFAHRN, Silke: Künstlergrafik in Düsseldorf – Die Anfänge in preußischer Zeit, in: Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf, Ausst.-Kat. Kunstkabinett der Dr. Axe-Stiftung, hrsg. v. Ekkehard Mai, Petersberg 2018, S. 145.

der reproduzierenden Radierer gründete sich im Verlauf des ausgehenden 19. Jahrhunderts ihre Herabwürdigung als „Stecher vom Fach“¹¹⁹, denen die hauptsächlich als Maler tätigen *Peintre-Graveurs*, die Malerradierer, gegenübergestellt wurden. Darüber hinaus spiegelt sich in der Gruppe der Reproduktionsradierer das dezentrale Kunstwesen des deutschen Kaiserreichs wider. Dabei kommen auch die enge Verflechtung und Interdependenzen des deutschen Kaiserreichs mit der österreichischen Kunstszene zum Tragen. Diese kennzeichnen nicht nur die regen Wanderbewegungen der Künstler und Kunstgelehrten zwischen den beiden Nationen, sondern auch verlegerische Unternehmungen, die in Zusammenarbeit deutscher und österreichischer Verleger, Herausgeber, Autoren und Reproduktionsgrafiker erfolgten.

2.3 Die „Wiederauferstehung“ der reproduzierenden Radierung aus dem Studium der holländischen Meister des 17. Jahrhunderts

Ein frühes und zugleich charakteristisches Beispiel für die „Wiederauferstehung“ der Radierung im deutschen Sprachraum stellt William Ungers Radierung nach Jan Lievens‘ (1607-1674) Gemälde *Das Opfer Abrahams* (Abb. 2) aus dem Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig dar, die 1869 in der *Zeitschrift für bildende Kunst* veröffentlicht worden ist. Zunächst fällt die intensive Kontrastwirkung der Helldunkelgestaltung auf. Die Wiedergabe der Landschaft, die das Figurenpaar unmittelbar umgibt, weist einen tiefen, nahezu geschlossenen Tonwert auf. Diesen erzeugt Unger mittels einer Kombination aus zahlreichen, unregelmäßig geführten und tief geätzten Strichlagen, die sich zu einem dichten Liniennetz vermengen (Abb. 2, Detail 1). Bei genauer Betrachtung fällt darüber hinaus auf, dass dieses Liniensystem mit zarteren, weniger tief eingezätzten Linien unterlegt ist, die das Papierweiß in den Zwischenräumen des tieftönigen Liniennetzes dämpfen. Hierdurch wird die Kontrastwirkung von Papierweiß und Lineatur gemildert und die Tonwirkung geschlossener. Das Inkarnat der Figuren und das Gewand Abrahams setzen sich stark von dem dunklen Hintergrund ab. Die Binnenzeichnung dieser Partien ist feiner und weniger tief eingezätzt, sodass die Linien einen zarteren Ton aufweisen. Zudem fällt die Linienführung offener aus und besonders in der Gewandung Abrahams sind breite Abstände zwischen den Linien belassen, wodurch der Bildträger, das Papierweiß, zur Geltung kommt. Ähnlich kontrastreich setzen sich die hellen Partien des Feuers am linken und das weiße Gewölk am rechten Bildrand von ihrem dunklen Umfeld ab.

¹¹⁹ BODE, Wilhelm: Berliner Malerradierer. Max Klinger, Ernst Moritz Geyger, Stauffer-Bern, in: Die graphischen Künste 13/3 (1890), S. 45.

Ferner ist auf die spezifische Führung der Einzellinien hinzuweisen. In leichten Schwüngen sowie in dynamischen Wellenlinien geführt und partiell mit abrupten Richtungswechseln versehen, weisen sie einen lockeren und unregelmäßigen Charakter auf, der den Eindruck einer schnellen und intuitiven Zeichenweise erweckt. Die untereinander in ihren Verläufen variierenden Einzellinien scheinen von jeder vorgefassten Regelmäßigkeit befreit. Von den Fleischpartien der Figuren abgesehen sind die Linienverläufe auch vom jeweiligen Körpervolumen weitgehend unabhängig. Daher geben sie weniger die Plastizität der Körper an, sondern gestalten ihre Helldunkelwerte. Im Gewand und im gesamten Hintergrund sind die Linien zudem in gestischen Zügen geführt, sodass Einzelformen eher angedeutet als wiedergegeben werden. Dadurch gewinnt die Zeichnung an formaler Offenheit und Skizzenhaftigkeit. Die offene Zeichenweise bewirkt Übergänge zwischen Hell- und Dunkelwerten. Dies ist exemplarisch anhand des Rückens von Abraham erkennbar. Hier öffnet sich das Liniensystem des schwarzen Hintergrundes, wodurch die breit gesetzten Einzellinien zwischen dem tiefsten und dem höchsten Wert vermitteln und ein fließender Übergang entsteht. Von Bedeutung ist zudem, dass die entsprechenden Stellen keine Konturlinien aufweisen. Solche sind allein in den helleren Partien vorzufinden, wo sie die Einzelformen umreißen. Die Reduktion der Konturlinie in den Bereichen, in denen ein Übergang vom Dunkel ins Helle stattfindet, unterstützt die offene Wirkung der Binnenzeichnung. Das Erzeugen intensiver Helldunkelwerte und ihre Verbindung mittels fließender Übergänge, die Verdichtung des Liniensystems zu einem nahezu flächendeckenden Ton, die Ungebundenheit der Linienführung sowie eine skizzenhafte und formal offene Darstellungsweise der Bildgegenstände können als Charakteristika der Unger'schen Radierung benannt werden.

Ungers Radierung nach Lievens markiert eine deutliche Distanz des Künstlers zu seinen früheren Arbeiten für die *Zeitschrift für bildende Kunst*, die, wie Graul anmerkt, „[...] noch vorwiegend stecherisches Benehmen [...]“¹²⁰ zeigen. Dies ist exemplarisch anhand der Radierung nach James Marshalls (1838-1902) Gemälde *Tartinis Traum* (Abb. 3) im Jahresband von 1867 nachzuvollziehen. Zwar sind die Linien auch hier in freien, schwungvollen Zügen geführt, die Kontrastwirkung des Helldunkels aber reduziert und die Konturen der Figuren von deutlicher Wirkung. Das Blatt trägt einen insgesamt hellen Charakter. Das Papierweiß tritt als Hintergrundfolie des gleichmäßig geätzten Liniensystems deutlich hervor, so auch in tieftonigeren Partien wie der Kutte des Mönchs. Eine Verdichtung der Linien zu einem tiefen,

¹²⁰ GRAUL 1892b, S. 103.

nahezu schwarzen Tonwert ist lediglich am Notenständer und in der Schattenpartie des Bettgestells am rechten Bildrand erkennbar.

Die Qualitäten, durch die sich Ungers Braunschweiger Radierung von der früheren unterscheidet, wurden auch von der Kunstkritik registriert, wie der Begleittext des Kunstschriftstellers Bruno Meyer (1840-1917) zu Ungers Lievens-Radierung vermittelt:

Stil und Haltung des Bildes [Lievens, Anm. d. Verf.] sind überraschend getroffen, das Helldunkel ebenso klar wie kräftig, die Behandlung von einer virtuoson Breite, die stellenweise an Rembrandt'sche Arbeit erinnert.¹²¹

Der Vergleich mit Rembrandt erscheint an dieser Stelle nicht verwunderlich. Immerhin war Rembrandt im 19. Jahrhundert „eine zentrale Bezugsgröße für Malerradierer wie Reproduktionsgraphiker“¹²² und auch Unger hat sich intensiv mit Rembrandts Radierkunst auseinandergesetzt.¹²³ Auch in Frankreich wurde Rembrandt von Kunstgelehrten und Radierern zu einem Vorbild stilisiert, wie beispielsweise durch den französischen Radierer Maxime Lalanne (1827-1886) in seinem 1866 erschienenen Radierhandbuch.¹²⁴ Rembrandts Bedeutung als Vorbild der jüngeren Generation von Radierern basierte auf seiner Wahrnehmung als Meilenstein in der Geschichte der Radierung.¹²⁵ Nicht nur, dass Rembrandt das Maximum der ästhetischen Qualität, die dem Medium innewohnt, ausgeschöpft habe. Seine Radierungen wurden gar zum Höhepunkt der Entwicklung des Mediums per se stilisiert, nach denen ein bis in die Gegenwart anhaltender Verfall eingetreten und der erst durch jüngere resp. zeitgenössische Bestrebungen umgekehrt worden sei. Unger äußert sich in seinen Memoiren über seine Zeit in Braunschweig und seine gleichzeitige Auseinandersetzung mit der Radierkunst des holländischen 17. Jahrhunderts folgendermaßen:

Ich bemühte mich, die Radierungen der Niederländer zu studieren, besonders die bewunderungswürdigen Blätter Rembrandts, Ostades usw. in ihrer Eigenheit zu

¹²¹ MEYER, Bruno: Meisterwerke der Braunschweiger Galerie. In Radierungen von William Unger (V). Abraham und Isaak. Oelgemälde von Jan Livens, in: Zeitschrift für bildende Kunst 4 (1869), S. 7.

¹²² BETZ 2016, S. 178. Mit dem Rembrandt-Kult in Frankreich im 19. Jahrhundert befasst sich eingehend MCQUEEN, Alison Jane: The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an old master in nineteenth-century France, Diss. Pittsburgh 1998, Amsterdam 2003. Für den deutschen Sprachraum analysiert Johannes Stückelberger die Rezeption des holländischen Meisters im 19. und 20. Jahrhundert, siehe STÜCKELBERGER, Johannes: Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900, Diss. Basel 1992, München 1996.

¹²³ Vgl. STÜCKELBERGER 1996, S. 39 und BETZ 2016, S. 185-187.

¹²⁴ Siehe hierzu BETZ 2016, S. 178, MCQUEEN 2003, S. 219 und LALANNE, Maxime: Traité de la gravure à l'eau-forte, Paris 1866, S. 9-10.

¹²⁵ „Seit Rembrandt von Ryn die Original-Radirung auf der Vollkommenheit Gipfel führte, ist ihr Ruhm unverwelklich und kann ihre Pflege den Malern nicht angelegentlich genug an's Herz gelegt werden.“ GRAUL, Richard: Original-Radirungen (Hermine Laukota), in: Die graphischen Künste 13/6 (1890), S. 106. Für weitere entsprechende Einschätzungen in der deutschsprachigen Kunstkritik siehe BODE 1890b, S. 45, GRAUL 1892a, S. 5 und HELFERICH 1890/91, S. 376.

erfassen und mich dieser, allerdings mit stärkerer Berücksichtigung der koloristischen Wirkung, möglichst zu nähern.¹²⁶

Ab den späteren 1870er Jahren näherte sich Unger dem Rembrandt'schen Radierstil weiter an, indem er die Gratbildung der Kaltnadel als künstlerisches Gestaltungsmittel einbezog.¹²⁷ Wie seine Radierung nach Rembrandts *Nachtwache* (Abb. 4) aus dem Rijksmuseum in Amsterdam nahelegt, steigert er durch einen nuancierten Gebrauch des Grates und des Plattentons die Geschlossenheit der tiefen und mittleren Tonwerte sowie die Weichheit der Übergänge (Abb. 4, Detail 1). Während offen-schraffierte Partien von mittlerem Tonwert mit einem dezenten Plattenton unterlegt sind, weisen die dichten und in der Tonwirkung dunkleren Liniengefüge einen tieferen Flächenton auf. Durch die konsequente Dämpfung des Papierees kommen die gänzlich von Druckfarbe befreiten, nahezu unbearbeiteten und in reinem Papierweiß erscheinenden Partien des Drucks, wie die Mädchenfigur, umso stärker zur Geltung und bilden einen leuchtend-strahlenden Effekt in der Gesamtkomposition aus. Die Akzentuierung lichter Partien durch die Kombination von Radierung und Kaltnadel in tieftoniger Verdichtung kennzeichnet musterhaft Rembrandts Schaffen, wie beispielsweise dessen *Kreuzabnahme bei Fackelschein* von 1654.¹²⁸

Die Nutzung der Kaltnadel und das intensive Helldunkel wurden international als wesentliche Charakteristika der Rembrandt'schen Radierkunst wahrgenommen und von Künstlern, die sich Rembrandts Werke zum Vorbild nahmen, übernommen.¹²⁹ Auch Unger weist in seinem 1883 publizierten Artikel zur Technik der Radierung auf diese formalen Aspekte der Kunst des Holländers hin:

So nutzt Rembrandt oft den Ton der schlecht geschliffenen Platte aus, indem er mit dem Polirstahl das Licht herausmodelliert oder bei seiner berühmten Mühle das Durchfressen des Grundes für die Abtönung der Luft verwendet und sehr häufig den Grad, welchen die Schneidnadel aufwirft, benutzt, um eine Dunkelheit, durch die intensive Schwärze, welche sich hinter dem Grad fängt, zu potenzieren oder an andern Stellen durch die stärker wirkende Dunkelheit des Grades trüb wirkende Dunkelheiten durchsichtiger erscheinen zu lassen.¹³⁰

In Ungers technischen Repertoire ist demnach eine Annäherung an Rembrandt festzustellen, die international bei zahlreichen Künstlern des 19. Jahrhunderts beobachtet werden kann.¹³¹

¹²⁶ UNGER 1929, S. 96.

¹²⁷ Vgl. BETZ 2016, S. 187.

¹²⁸ Für das Vergleichswerk zu Abb. 4 siehe Anhang III.

¹²⁹ Vgl. BETZ 2016, S. 179.

¹³⁰ UNGER, William: Die Radierung, in: Katalog der ersten internationalen Special-Ausstellung der graphischen Künste in Wien, Wien 1883, S. XVII.

¹³¹ Hierzu siehe BETZ 2016, S. 179. Die Übernahme von Stilmerkmalen der Radierkunst Rembrandts bis in das 19. Jahrhundert wird eingehend analysiert bei HAUSLER, Bettina: Das Phänomen Rembrandtismus in der europäischen Druckgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts, Diss. München 2002, München 2002.

Darüber hinaus zeugt der zitierte Passus von Ungers detaillierter Analyse der Radierkunst des holländischen Alten Meisters und von der Wertschätzung, die jener dem Helldunkel als Gestaltungselement entgegenbrachte.

Indessen ging das Studium der Alten Meister durch die Reproduktionsradierer des späteren 19. Jahrhunderts auch über Rembrandts Werk hinaus. Neben diesem gab es noch weitere holländische Radierer des 17. Jahrhunderts, die Unger in seiner frühen Reproduktionsarbeit stilistisch inspiriert haben. Dies verdeutlicht seine Arbeit nach Paulus Potters (1625-1654) Gemälde *Vier Kühe auf einer Weide* (Abb. 5) aus der Gemäldegalerie Alte Meister in Kassel, die 1870 in der Radierserie *Meisterwerke der Kasseler Galerie* in der *Zeitschrift für bildende Kunst* publiziert worden ist.

Anders als Ungers Radierung nach Lievens ist die nach Potter deutlich heller gehalten. Das Papierweiß dominiert gegenüber der Linie als tongebendes Gestaltungsmittel. Letztere tritt in dichten, flächenfüllenden Systemen nur vereinzelt auf, um die tiefen, mit dem hellen Hintergrund kontrastierenden Tonwerte zweier Tierfiguren und der Schlagschatten anzugeben. In ihrer lockeren, offenen Anlage, wie beispielsweise in der Wolken- und der Bodenzone, kommen die Einzellinien deutlich zur Geltung und erwecken einen skizzenhaften, suggestiven Charakter. Im Bereich der Tierfelle deuten die locker gesetzten und unterschiedlich tief geätzten Strichkürzel die haarige Oberflächenstruktur der Tierkörper an.

Hierin zeigt sich eine auffällige Nähe zu Potters eigenen Radierungen, wovon sein Blatt *Der Kuhhirte* zeugt.¹³² Sowohl in der dezenten Konturierung der Wolkengebilde, ihrer breiten, parallelisierenden Binnenzeichnung sowie in der Akzentuierung der Stofflichkeit der Tierfelle steht Unger dem holländischen Meister nahe. Auch stimmen die insgesamt helle Anlage der Drucke und die Beschränkung auf nur einzelne, tieftonige Partien in beiden Blättern überein. Allein in der Freiheit der Linienführung im Bodenbereich und in den schattengebenden Schraffuren weicht Unger von dem Alten Meister ab, der sich in der Erzeugung tieftoniger Flächen eines weitgehend auf gleichmäßig geschwungenen und sich kreuzenden Linien basierenden Schraffursystems bedient. Unger geht freier mit der Linienführung um und verdichtet sie stärker als Potter, wodurch er tiefere Schwärzen erzeugt.

Wie auch die Bezüge zu Rembrandts Radierungen sind auch die zu Potters Druckgrafiken bereits Ungers Zeitgenossen aufgefallen. Lützwow merkt in seinem Kommentar zu der Radierung *Vier Kühe auf einer Weide* an:

¹³² Für das Vergleichswerk zu Abb. 5 siehe Anhang III.

Sie [Ungers Radierung nach Potter, Anm. d. Verf.] giebt mit wenigen Mitteln, in einer Weise, welche der Handschrift von Potter's eigenen Radirungen sehr nahe kommt, das Werk des Meisters vollkommen treu und geistvoll wieder.¹³³

Mit Potters Kunst befasste sich die *Zeitschrift für bildende Kunst* bereits im Jahr 1868, worin Moritz Thausing eine Rezension zu der 1867 erschienenen Potter-Monografie¹³⁴ des Den Haager Schriftstellers Tobias van Westrheenes (1825-1871) publiziert hat. Thausing informiert hierin über die Radierungen des holländischen Künstlers, die er als „wahre Kleinode und Muster einer schlichten klaren, und doch so reichen Technik“¹³⁵ – also als vorbildhaft – würdigt. Potters oben als Vergleichswerk herangezogene Radierung ist der Rezension Thausings als Illustration beigefügt. Insofern konnte sich Unger bereits über die *Zeitschrift* mit Potters Werk vertraut machen und stilistische Anregungen für seine eigene Radierkunst sammeln. Die Tatsache, dass Unger in seinen Memoiren neben Rembrandt auch Adriaen van Ostade (1610-1685) als Vorbild nennt und sein reproduktionsgrafisches Schaffen wiederum Bezüge zu Potter erkennen lässt, belegt, dass über Rembrandt hinaus die (Radier)Kunst des holländischen 17. Jahrhunderts umfassend im Blick der Künstler wie auch der Kunstgelehrten war.

Diese neue, hohe Wertschätzung der niederländischen Malerei und ihre Vorbildfunktion für zeitgenössische Entwicklungen in der Malerei führt auch die *Zeitschrift für bildende Kunst* als Begründung für die Herausgabe der Unger'schen Radierungen nach den Braunschweiger Gemälden an:

Mit dem Widererwachen des eigentlich malerischen Elements in der modernen Kunst und getragen von den Fortschritten unserer Kunstforschung ist die Liebe und das Verständniß für die spezifischen Meister des Kolorits aus früherer Zeit, besonders für die nordischen des siebzehnten Jahrhunderts, in immer lebhafterer Weise rege geworden.¹³⁶

Damit hänge wiederum die Entscheidung zusammen, für das Unternehmen die Radierung als Reproduktionsmedium zu wählen. Nachdem zuvor andere Vervielfältigungstechniken wie die Lithografie, der Holzschnitt und die fototechnischen Verfahren bevorzugt worden waren, sei die Strichätzung, so der Kunsthistoriker Otto Mündler (1811-1870), „[...] der Gefühlsweise des Publikums wieder näher[getreten].“¹³⁷

¹³³ LÜTZOW, Carl von: Meisterwerke der Kasseler Galerie, in Radirungen von W. Unger (III). Rindvieh auf der Weide, von Paulus Potter, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 5 (1870), S. 301.

¹³⁴ WESTRHEENE, Tobias van: Paulus Potter. Sa vie et ses oeuvres, La Haye [Den Haag] 1867.

¹³⁵ THAUSING, Moritz: Paulus Potter, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 3 (1868), S. 224.

¹³⁶ MÜNDLER 1868, S. 188.

¹³⁷ Ebd. Die ‚malerische‘ Richtung des zeitgenössischen Kunstgeschmacks führt auch Richard Graul als Begründung für Ungers Abkehr vom traditionellen Kupferstich an: „Er [Unger, Anm. d. Verf.] verstand die Mahnung, welche die neue Zeit mit ihrer mehr ‚malerischen‘ Kunst den reproducirenden Künstlern zurief, er entschloss sich, den in routinierter Manier ausgelebten Linienstich aufzugeben und ergriff als reproducirender Radierer die Initiative.“ GRAUL 1892b, S. 102.

Beide Entwicklungen, die Begeisterung für die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts einerseits und ein gesteigertes Interesse an der Radierung seitens des Kunstpublikums andererseits, bilden den Kontext, vor welchem die Publikation der Braunschweiger Galerie in Radierungen zu betrachten ist.¹³⁸ Daher verwundert es nicht, dass Seemann insbesondere die Reproduktion niederländischer Gemälde im Sinn hatte und 14 der 16 Radierungen des Galeriewerks nach solchen und nur zwei nach italienischen Vorbildern gefertigt wurden. Auch der Ruhm der Kasseler Gemäldesammlung gründete sich, wie der Kasseler Maler und Kunstschriftsteller Friedrich Wilhelm Müller (1801-1889) feststellt, insbesondere auf ihrem Bestand holländischer und flämischer Gemälde des 17. Jahrhunderts.¹³⁹ Daher bilden diese auch in der Publikation der *Meisterwerke der Kasseler Galerie* das Gros der Radiervorlagen.¹⁴⁰ Wenngleich die reproduzierenden Radierer, wie auch Unger in seiner Autobiografie anmerkt, auch Radierungen der italienischen Meister studierten,¹⁴¹ lag der Schwerpunkt doch auf dem Studium der holländischen Meister. Bereits in den 1890er Jahren avancierte Ungers Studium der Radierungen Rembrandts zu einem zentralen Aspekt der Auseinandersetzung mit seiner Radierkunst.¹⁴² Auffallend ist indessen, dass Ungers Zeitgenossen über mögliche Bezüge zu seinen französischen Zeitgenossen schweigen. Im Gegenteil: Obwohl allgemeiner Konsens darüber herrschte, dass sich die moderne Entwicklung der Radierkunst in Frankreich früher vollzog als im deutschen Sprachraum, betonen Ungers Zeitgenossen dessen Unabhängigkeit von „fremde[n] Bestrebungen“¹⁴³. Obwohl Emil Heilbut in seinem Aufsatz zur modernen Radierkunst ausdrücklich auf die Vorreiterrolle Frankreichs für die internationale Kunstentwicklung hinweist, behauptet er keineswegs Ungers Abhängigkeit von den französischen Berufskollegen.¹⁴⁴ Indessen ist ein Bezug des Hannoveraners auf die französische Reproduktionsradierung durchaus möglich, wenngleich sein Verhältnis zu den westlichen Nachbarn Gegenstand künftiger Forschungen bleiben muss. Immerhin brauchte Unger nicht einmal die französischen Publikationen zu konsultieren, um einen Eindruck von

¹³⁸ MÜNDLER 1868, S. 188.

¹³⁹ „Der zweite Vorzug unserer Sammlung besteht in der vollständigen Uebersicht, die sie von den Leistungen der niederländischen Schulen gewährt. Die drei größten Meister, Rubens, van Dyck und Rembrandt, sind durch wahrhafte chefs d’oeuvre und noch dazu reichlich vertreten. Vor Allen der zuletzt Genannte, dessen ganze Entwicklung hier verfolgt werden kann, von seinem vierundzwanzigsten Jahre an bis zum funzigsten; im Fache des Portraits, des Genre, der Historie und der Landschaft.“ MÜLLER, Fr[iedrich]: Zur Geschichte der Kasseler Galerie, in: Zeitschrift für bildende Kunst 6 (1871), S.194.

¹⁴⁰ Vgl. SÖLTER, Ulf: [Kat.-Nr. 59], in: Kat. Leipzig 2005, S. 292.

¹⁴¹ UNGER 1929, S. 176.

¹⁴² Siehe exemplarisch GRAUL 1892b, S. 102, GRAUL 1894, S. 27 und LIER 1895, S. 234.

¹⁴³ GRAUL, Richard: William Unger, in: Die graphischen Künste 14/5 (1891), S. 79. Ungers künstlerische Entwicklung sieht Graul nicht etwa als Ergebnis einer Auseinandersetzung des Künstlers mit der Arbeit seiner französischen Berufskollegen. In beiden sieht er stattdessen kausal voneinander unabhängige und lediglich parallel verlaufende Phänomene, vgl. GRAUL 1892, S. 103.

¹⁴⁴ Vgl. HELFERICH 1890/91, S. 376.

den aktuellen Entwicklungen in der (reproduzierenden) Radierkunst in Frankreich zu gewinnen. So wurden Arbeiten des französischen Radierers Leopold Flameng (1831-1911) bereits im ersten Jahresband der *Zeitschrift für bildende Kunst* veröffentlicht, womit Unger sie schon zu dieser Zeit, noch bevor er mit seinen Braunschweiger Radierungen auftrat, registriert haben konnte. Wie Betz darstellt, sind gewisse Gemeinsamkeiten in Ungers und Flamengs Formensprache ab ca. 1869 zu beobachten.¹⁴⁵ Jene können anhand eines Vergleichs von Ungers Blatt nach Lievens mit Flamengs Arbeit *Christus segnet die Kinder* nach einem damals Rembrandt zugeschriebenen Gemälde veranschaulicht werden (Abb. 6). Die Reproduktion wurde bereits 1866 in der *Zeitschrift für bildende Kunst* veröffentlicht. Die Linienführung ist gestisch und skizzenhaft und changiert zwischen ihrer Verdichtung zu tiefen Schwärzen und ihrer Öffnung zu lichten, aus dem Dunkel hervorleuchtenden Partien. Hierin drückt sich eine deutliche Nähe der Unger'schen Zeichenweise zu Flamengs aus. Ein signifikanter Unterschied besteht indessen in Flamengs partieller Auflösung des Liniensystems.¹⁴⁶ Dieses Gestaltungsmittel, das den Eindruck des Unvollendeten evoziert und auch zahlreiche Radierungen Rembrandts auszeichnet,¹⁴⁷ findet sich in Ungers Radierungen nicht. Dieser führt das geschlossene, zum Ton verdichtete Liniensystem bis an den Darstellungsrand.

2.4 Die Ästhetik der reproduzierenden Radierung in der deutschsprachigen Kunstkritik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Zeigte sich also der Kupferstich mit denjenigen Mitteln, auf die er sich unter dem Einflusse der Italiener zurückgezogen hatte, einer entsprechenden Wiedergabe der spezifisch malerischen Schöpfungen der Niederländer und der nach gleichen Wirkungen strebenden Venezianer nicht gewachsen, so erstand in der Radierung plötzlich ein Ausdrucksmittel, das allen Anforderungen in überraschendem Maße entgegen kam.¹⁴⁸

Nach Meinung des Kunsthistorikers und -publizisten Adolf Rosenberg (1850-1906) im Jahr 1888 ist mit der Radierung ein reproduktionstechnisches Verfahren aufgegriffen worden, das sich nun endlich für eine adäquate Wiedergabe holländischer und venezianischer resp. ‚malerischer‘ Kunst eignete. Mit dem Kupferstich konnte diesem Bedürfnis, wie er anmerkt, wegen seiner Konzentration auf die italienische Kunst nicht abgeholfen werden. Damit ordnet

¹⁴⁵ Vgl. BETZ 2016, S. 187.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 181-182.

¹⁴⁷ Vgl. HINTERDING, Erik: Licht, in: Der späte Rembrandt, Ausst.-Kat. National Gallery London/Rijksmuseum Amsterdam, hrsg. v. National Gallery Company London, München 2014, S. 191.

¹⁴⁸ ROSENBERG, Adolf: Der Kupferstich und die vervielfältigenden Künste der Neuzeit, in: Die Grenzboten 47/4 (1888), S. 425.

er den beiden Tiefdrucktechniken klar umrissene Aufgabenbereiche zu und deutet zugleich ihre spezifischen Eigenschaften an. Mit dieser Position steht Rosenberg in einer Tradition der Kunstkritik, die auf der Analyse, Charakterisierung und Bewertung der druckgrafischen Techniken beruhte und die Radierung und den Kupferstich weitgehend als gegensätzliche Tiefdrucktechniken definierte. Wie diese Diskussion um die Potenziale der Radierung und des Kupferstichs in Abgrenzung zu dieser verlief, welche Argumente Rosenbergs These zugrunde liegen und welche Kunstgelehrten und -kritiker an dieser Diskussion partizipierten, wird im Folgenden vorgestellt.¹⁴⁹ Doch zuvor gilt es, sich einem Begriff zu widmen, den auch Rosenberg im obigen Zitat *en passant* benutzt und der die Auseinandersetzung mit der reproduzierenden Grafik und insbesondere der Radierung nach der Jahrhundertmitte bestimmte – der Begriff des Malerischen.

2.4.1 Das Malerische im Kontext der Grafiktheorie des 19. Jahrhunderts

Bereits in den 1870er Jahren galt Unger als derjenige, der „[...] die malerische Radierung wieder zu Ansehen gebracht hat [...]“.¹⁵⁰ Das Malerische ist ein zentraler Terminus der Kunsttheorie des späten 19. Jahrhunderts und, wie zu zeigen sein wird, eng mit der Reflexion der druckgrafischen Verfahren und der Reproduktionsradierung verknüpft. Wegen seines aber weitgehend unklaren Gebrauchs, den bereits der Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin (1864-1945) in seiner 1888 publizierten Schrift *Renaissance und Barock* kritisiert,¹⁵¹ stellt sich jedoch die Frage nach der konkreten Bedeutung des Begriffs Malerisch.¹⁵² Wölfflin selbst sieht im „Spiel von Hell und Dunkel“¹⁵³ ein charakteristisches Gestaltungselement des malerischen Stils. Für das spezifische Feld der Grafik stellt der Kunsthistoriker, ganz im Konsens seiner Zeit, Rembrandts Radierungen als Muster des auf dem Helldunkel basierenden, malerischen Stils vor: „Der malerische Stil [...] kann auf Farbigkeit vollständig verzichten. Der grösste Meister darin, Rembrandt, benützte mit Vorliebe die Radierung, die nur Hell und Dunkel

¹⁴⁹ Im Folgenden sollen nicht die allgemeinen Qualitäten der Radierung, wie sie im ausgehenden 19. Jahrhundert besprochen wurden, erläutert werden. Dies ist bereits an anderer Stelle geschehen, siehe beispielsweise CLARKE 1999, S. 17. Die nachfolgende Diskursanalyse konzentriert sich daher, soweit möglich, auf die Potenziale der Radierung als maßgeblich reproduktionsgrafisches Verfahren.

¹⁵⁰ BUSCH, Otto: Korrespondenz (Frankfurt am Main), in: Kunstchronik 11/50 (1876), Sp. 800-801.

¹⁵¹ „Der Begriff des ‚Malerischen‘ gehört zu den wichtigsten, aber zugleich zu den vieldeutigsten und unklarsten, mit denen die Kunstgeschichte arbeitet.“ WÖLFFLIN, Heinrich: *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888, S. 15.

¹⁵² So weist Wölfflin zu Recht darauf hin: „Wer etwas Bestimmtes mit dem Begriff ausdrücken möchte, wird sich über seinen Inhalt zuerst Rechenschaft geben müssen.“ Ebd.

¹⁵³ Ebd., S. 21.

kennt.“¹⁵⁴ Die Helldunkelgestaltung unterscheidet den malerischen Stil des Barock wiederum von dem vorhergehenden Renaissancestil, der maßgeblich auf dem Gestaltungselement der Linie beruht: „Der alte Stil dachte *linear*, seine Absicht ging auf den schönen Fluss und Zusammenklang von Linien, der malerische Stil denkt nur in *Massen*: Licht und Schatten sind seine Elemente.“¹⁵⁵ Es muss an dieser Stelle jedoch darauf hingewiesen werden, dass das Helldunkel Wölfflin zufolge nicht das eigentliche, signifikante Moment des malerischen Stils darstellt, sondern der „Eindruck der Bewegung“¹⁵⁶, der unter anderem durch das Helldunkel hervorgerufen werde.¹⁵⁷

Auf dieser Grundlage definiert der in Leipzig geborene und in den U.S.A. als Museumskurator tätige Grafikexperte Sylvester Rosa Koehler (1837-1900) den Begriff des Malerischen für die grafischen Künste. Für ihn beruht das Malerische in der Zeichnung resp. Druckgrafik auf der „Aufopferung oder doch wenigstens Zurückdrängung der Linie“¹⁵⁸. Für Koehler sind „Wertunterschiede“¹⁵⁹ im Sinne einer Differenzierung der Töne zentral für den malerischen Stil. Dabei kommt dem spezifischen Gebrauch der Linie eine essenzielle und stilbildende Bedeutung zu. Koehler zufolge stellt die „Mannigfaltigkeit“¹⁶⁰ und „Differenzierung in der Qualität, Richtung und Verbindung der Linien“¹⁶¹ ein wesentliches Merkmal der malerischen Zeichnung dar. Die „Aufopferung“ bzw. „Zurückdrängung“ der Linie bedeutet für Koehler aber nicht ihre Abwesenheit, sondern ihren auf Tonbildung hinwirkenden Gebrauch:

Und wenn ein Stecher versucht, sie [die Linie, Anm. d. Verf.] ganz und gar verschwinden zu lassen, sie aufgehen zu lassen in der Masse, so dass sie nur noch durch ihre Qualität wirkt, so thut er das höherer Zwecke wegen, keineswegs aber nur der puren Feinheit zu liebe.¹⁶²

Entsprechend differenziert Koehler zwischen zwei Linientypen, die sich in ihrer jeweiligen Wirkung grundlegend voneinander unterscheiden: Der schönen Linie, die an und für sich Gefallen erregt, stellt er die ausdrucksvolle Linie gegenüber, die nicht eigenständig wirke,

¹⁵⁴ WÖLFFLIN 1888, S. 21.

¹⁵⁵ Ebd., S. 17.

¹⁵⁶ Ebd., S. 16.

¹⁵⁷ Die auf Licht und Schatten basierende Definition des malerischen Stils findet sich bereits in der Kunstphilosophie der 1870er Jahre. Im Jahr 1871 hatte der Religionsphilosoph und Pfarrer Josef Dippel (1840-1915) das Malerische auf Grundlage des Licht-Begriffs definiert: „Das eigentlich Malerische ist sonach die Darstellung des Gegenstandes in seiner Erscheinung im Lichte. Das Licht ist nun jenes Element, das Alles in gegenseitige Verbindung bringt, jedes an jedem andern widerscheinend läßt und mit seinem Spiele die vereinzelt Dinge aus ihrer Vereinsamung reißt, jedem seine Stellung zu jedem andern bestimmend.“ DIPPEL, Joseph: Handbuch der Aesthetik und der Geschichte der bildenden Künste, Regensburg 1871, S. 601-602.

¹⁵⁸ KOEHLER, Sylvester Rosa: Friedrich Juengling und der moderne Holzstich (Schluss), in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 2 (1891), S. 113.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Ebd., S. 115-117.

sondern sich ihren Bedingungen füge und zweckgebunden sei.¹⁶³ Koehler zufolge kennzeichnet die malerische Grafik also der Gebrauch der „ausdrucksvollen Linie“, die sich durch ihre Aufhebung in der Masse und ihre differenzierte Tonwirkung auszeichne. Koehlers Definition entsprechend basiert der malerische Charakter der Radierung auch Joseph Eduard Wessely zufolge auf ihrer Wirkung „[...] durch Gegensätze von Licht und Schatten [...]“¹⁶⁴. Auf die Bedeutung, die der Linienführung beim malerischen Stil in der Druckgrafik zukommt, weist neben Koehler 1883 ein gewisser Adolf Frantz (1806-1889) hin:

Der Kupferstecher hat nun aber ein Gemälde vor sich, und in einem Gemälde sind Licht und Schatten nicht bloss harmonisch, sondern durch Farben, d. i. malerisch, vermittelt. Auch auf diese malerische Vermittlung einzugehen schien möglich, wenn der Kupferstecher die Schraffire als Farbe denkt und mit dem Grabstichel gleichsam zu malen versteht.¹⁶⁵

Erst mit der Schraffur, also der flächendeckenden Anwendung von Einzellinien, wirke der Kupferstecher malerisch. Die Schraffur im Kupferstich beschreibt Frantz als Äquivalent zur Farbe in der Malerei.¹⁶⁶ Die „Stetigkeit der schattirten Fläche“¹⁶⁷ deutet er auch als Stilmerkmal der nordalpinen Kupferstichkunst des 15. und 16. Jahrhundert, die in Albrecht Dürer (1471-1528) und Lucas van Leyden (1494-1533) ihre wichtigsten Vertreter gefunden habe. Der italienische Kupferstich, als dessen Repräsentant Marcantonio Raimondi (1480-1534) angeführt wird, zeichne sich indessen durch einfachere, lediglich die Plastizität andeutende Schraffuren und die Konzentration auf die Zeichnung aus.¹⁶⁸ Der Begriff des Malerischen, wie er in der Grafiktheorie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verwendet wurde, meint also grundlegend die Summierung der Einzellinien zu Tonflächen.

Die Definition des malerischen Stils und seine (wenn auch implizite) Unterscheidung von einem nicht-malerischen birgt allerdings eine Problematik, auf die Wölfflin in seinen *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* selbst hinweist, nämlich die Relativität des Begriffs:

Immer handelt es sich um relative Urteile: verglichen mit jenem Stil kann man diesen malerisch nennen. Grünewald ist freilich malerischer als Dürer, aber neben Rembrandt kennzeichnet er sich doch gleich als Cinquecentist, das heißt, als Mann der Silhouette.¹⁶⁹

¹⁶³ Vgl. KOEHLER 1891b, S. 114-115.

¹⁶⁴ WESSELY 1891/92, S. 182.

¹⁶⁵ FRANTZ, Adolf: Geschichte des Kupferstichs. Ein Versuch, Magdeburg 1883, S. 65.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., S. 250.

¹⁶⁷ Ebd., S. 13.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 14.

¹⁶⁹ WÖLFFLIN, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915, S. 35.

Die Relativität ist für die Beurteilung der Radierung und ihrer stilistischen Unterscheidung vom Kupferstich resp. Linienstich, die noch zu erörtern ist, insofern von Bedeutung, als dass auch letzterem die Qualität des Malerischen zugesprochen wurde.

Prägnant lässt sich dies anhand der Rezensionen von Kupferstichen nach Raffaels Gemälden nachvollziehen. Im 19. Jahrhundert ereignete sich eine regelrechte ‚Blüte‘ der Raffael-Reproduktionsgrafik und die Herausgabe von Kupferstichen nach Werken des Künstlers wurde in der Kunstberichterstattung als Ereignis zelebriert.¹⁷⁰ Anlässlich der Veröffentlichung von Joseph von Kellers Stich nach Raffaels Fresko *Disputà del Sacramento* publizierte die Zeitschrift *Archiv für die zeichnenden Künste* im Jahr 1858 eine Werkrezension, die bereits die „Lichtwirkung“¹⁷¹ des Stiches als Vorzug gegenüber früheren Reproduktionen nach demselben Vorbild hervorhebt. Der Autor der Rezension resümiert, dass es „[...] [e]rst die Kupferstecher der neueren Zeit [verstünden], durch zarte und reine Strichlagen den Lichtern klare Tinten zu geben, ohne ein Bild zu verdunkeln [...]“.¹⁷² Auch in späteren Rezensionen diente der Verweis auf den malerischen Charakter des betreffenden Stiches dazu, diesen gegenüber Vorgängerarbeiten aufzuwerten.¹⁷³ Ferner fand das Erzeugen von zwischen Hell und Dunkel vermittelnden Zwischentönen besondere Beachtung in der Kunstkritik und der malerische Charakter eines Stiches stellte einen gewichtigen Bewertungsfaktor dar. So ist es unter anderem die harmonische Tonwirkung, die der Kunsthistoriker und Universitätsprofessor Wilhelm Lübke (1826-1893) an Johann Leonhard Raabs in Linienmanier ausgeführtem Kupferstich nach Raffaels *Madonna di Tempi* (Abb. 7) lobt:

Denn er [Raab, Anm. d. Verf.] begnügt sich nicht damit, in strenger Linienmanier die plastische Form und die Komposition wiederzugeben, sondern ahmt den koloristischen Reiz, den zarten Duft der Karnation, die feinen Lufttöne, welche die Formen umhüllen, in so vollendeter Weise nach, daß auch die hohen malerischen Eigenschaften Raffael's [...] zur schönsten Geltung kommen.¹⁷⁴

Raab bedient sich Parallel- und Kreuzschraffuren, deren Linien den Körperformen folgen und mit ihren an- und abschwellenden Verläufen zarte Tonnuancierungen erzeugen (Abb. 7, Detail 1). Er arbeitet zudem mit Strichkürzeln und Punzen, die er zwischen die Linien setzt und mit

¹⁷⁰ Zur reproduktionsgrafischen Raffael-Rezeption im 19. Jahrhundert siehe HÖPER, Corinna: „Mein lieber Freund und Kupferstecher“: Raffael in der Druckgraphik des 16. bis 19. Jahrhunderts, in: Kat. Ostfildern 2001, S. 107-111.

¹⁷¹ QUANDT, J. G.: Ueber Prof. Joseph Keller's Stich „Die Disputa“ und Raphael's Bild der Offenbarung, in: *Archiv für die zeichnenden Künste* 4 (1858), S. 438.

¹⁷² Ebd., S. 439.

¹⁷³ Vgl. Anonym: Vermischte Kunstdrucke (Der Kupferstecher Rudolf Stang), in: *Kunstchronik* 5/18 (1870), S. 155.

¹⁷⁴ LÜBKE, Wilhelm: Raffael's *Madonna di Tempi*, gestochen von J. L. Raab, in: *Kunstchronik* 10/22 (1875), Sp. 340.

denen er die Tonwirkung des Blattes steigert. Zarte Übergänge ins Hell erzeugt er außerdem dadurch, dass er durchgehende Linien nicht nur spitz, sondern auch in Punzen auslaufen lässt. Der Hintergrund, die „feinen Lufttöne“, sind mit einem feinen, gleichmäßigen Liniensystem gestaltet (Abb. 7, Detail 2). Ebenso würdigt Wessely im Jahr 1880 einen Stich des Düsseldorfer Kupferstechers und Keller-Schülers Joseph Kohlschein (1841-1915) nach Raffaels *Verzückung der Heiligen Cäcilie* nicht nur für die „vollendete[...] Technik“¹⁷⁵, sondern auch für seinen koloristischen Effekt, die „Verschmelzung von Licht und Schatten, die Transparenz der letzteren [...]“¹⁷⁶ Springer wiederum rühmt im Jahr 1884 Eduard Mandels Stich nach Raffaels *Sixtinischer Madonna* unter anderem für die Verteilung der hellen und dunklen Tonwerte.¹⁷⁷ Springer betont, Mandel habe das Gemälde „farbiger“¹⁷⁸ als seine Vorgänger gesehen und sei vornehmlich von dessen „malerische[r] Schönheit“¹⁷⁹ gefesselt gewesen. Interessant ist, dass für solche ‚malerischen‘ Kupferstiche auch die Bezeichnung „Farbenstich“¹⁸⁰ verwendet wurde, ohne dass es sich bei ihnen jedoch um Farbdrucke im eigentlichen Sinn handelte.

Basiert die Bewertung der Radierung als malerisches Verfahren auf ihrem Vergleich mit dem Linienstich, so gründet dessen Wahrnehmung als malerisch wiederum auf seiner Gegenüberstellung zu älteren, hauptsächlich auf der Umrisslinie beruhenden Stichweisen bzw. Linienführungen. Exemplarisch sei auf eine 1868 veröffentlichte Rezension über einen Kupferstich nach einem Gemälde Fra Angelicos alias Giovanni da Fiesoles (um 1387-1455) verwiesen, welcher „[...] in leicht modellirender Weise, in einer Art gestochen [ist], die nur etwas mehr Farbe hat als das, was man gewöhnlich Cartonmanier nennt.“¹⁸¹ Bei der Cartonmanier handelt es sich um eine Zeichenweise, die hauptsächlich auf dem Umriss basiert und nur durch einfache, Schatten andeutende Schraffuren binnengestaltet ist.¹⁸² Als äußersten Ausdruck dieser ‚nicht-malerischen‘ Richtung des Kupferstichs zu Beginn des 19. Jahrhunderts bezeichnet Carl von Lützwow wiederum den auf dem bloßen Kontur beruhenden Umrissstich, den er jedoch als ein „wesenlose[s] Gespenst“¹⁸³ abwertet.¹⁸⁴ Die Carton- und Umrissmanier

¹⁷⁵ WESSELY, Joseph Eduard: Kohlschein´s neuer Stich nach Raffael´s Cäcilia, in: Kunstchronik 15/44 (1880), Sp. 720.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Vgl. SPRINGER, Anton: Ed. Mandels Stich der Sixtinischen Madonna, in: Kunstchronik 19/5 (1884), Sp. 68.

¹⁷⁸ Ebd., Sp. 67.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ REGNET, C[arl] A[ibert]: Korrespondenz (München), in: Kunstchronik 19/40 (1884), Sp. 661.

¹⁸¹ Anonym: Recensionen (Neue Kupferstiche. Die Krönung der Maria), in: Zeitschrift für bildende Kunst 3 (1868), S. 248.

¹⁸² Vgl. Anonym: Die gegenwärtige Lage der Kupferstechkunst, in: Deutsche Rundschau 54 (1888), S. 194.

¹⁸³ LÜTZOW 1891b, S. 297.

¹⁸⁴ Zur Entwicklung des Umrissstiches und seinen Anwendungsfeldern zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Frankreich siehe KNELS, Eva: Von der Gesamtansicht zur Reproduktion im Umriss-Stich? Der Salon und seine Werke in der Druckgraphik um 1800, in: CASTOR, Markus A. u.a. (Hgg.): Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention (Passagen/Passages, Bd. 31), Berlin/München 2010, S. 133-147.

erfahren im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert eine zunehmend negative Beurteilung und wurden zu einem Feindbild malerischer Zeichenweisen stilisiert. Beispielsweise schreibt Wessely 1891 über die Kunstentwicklung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts:

Die graphische Kunst hatte in Deutschland noch einen besonderen Gegner zu bekämpfen, den Cartonstich, der mit dem mageren Umriß alles Ideale zu umfassen glaubte. Das menschliche Auge und Gemüth war einmal dem Malerischen zugewandt und es konnte mit leeren Conturen nicht befriedigt werden.¹⁸⁵

An anderer Stelle wird die Cartonmanier gar als „vielleicht die unglücklichste von allen Manieren“¹⁸⁶ der Kupferstichkunst bezeichnet. Die Begeisterung für das Malerische in der Kunst per se und der Druckgrafik im Speziellen bedingte eine entschieden ablehnende und sich im ausgehenden 19. Jahrhundert bis zur Polemik steigende Positionierung gegenüber älteren, ‚linearen‘ Stilen in der Kupferstichkunst.¹⁸⁷

Die Bedeutung, die der Tonbildung im Grafikdiskurs des späten 19. Jahrhunderts zukam, äußert sich auch darin, dass sie auch für die Praxis der Xylografie bzw. des Holzschnitts und seine Rezeption und Kommentierung bestimmend wurde. Die Xylographen trugen dem ästhetischen Dogma des Kolorismus Rechnung, indem sie sich vermehrt dem tonal angelegten Holzstich widmeten anstelle des mit klaren Lineaturen arbeitenden (Faksimile)Holzschnittes.¹⁸⁸ Prägnant fasst Lützow diese Entwicklung zusammen:

Er [der Holzschnitt, Anm. d. Verf.] hat keine Gelegenheit versäumt, auch seine anderen Fähigkeiten zu entwickeln, im Facsimileschnitt Bewundernswertes geleistet, sich den zeichnerischen Aufgaben ebenso gewachsen gezeigt wie den koloristischen. Aber bei diesem Reichtum an verschiedenen Darstellungsweisen [...] liegt doch auf der tonigen Seite das Hauptgewicht. Farbige Wirkung, brillante Technik, das sind auch hier die Schlagwörter des Tages.¹⁸⁹

2.4.2 Die Radierung und das Potenzial der malerischen Tonbildung

Durch die Kupferstichkritik vorgeprägt entwickelte sich das Malerische im Sinne des Helldunkels und der Tonbildung ab den späten 1860er Jahren zu einem entscheidenden Topos

¹⁸⁵ WESSELY, Joseph Eduard: Geschichte der graphischen Künste. Ein Handbuch für Freunde des Kunstdrucks, Leipzig 1891, S. 284.

¹⁸⁶ Anonym 1888a, S. 194.

¹⁸⁷ Erst über den Kontakt zu italienischen und französischen Kupferstechern habe, so Wessely, sich die ‚malerische‘ Richtung des Kupferstichs im deutschsprachigen Raum etablieren können, siehe WESSELY 1891, S. 284.

¹⁸⁸ Mit dem Phänomen des Holzstichs und seiner Entwicklung im 19. Jahrhundert befasst sich eingehend HANEBUTT-BENZ, Eva-Maria: Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert (Archiv für Geschichte des Buchwesens, Bd. 24), Diss. Hamburg 1985, Frankfurt am Main 1984.

¹⁸⁹ LÜTZOW 1891b, S. 288-289.

in der Theorie der Radierkunst. Dabei bestimmte erneut die Auseinandersetzung mit Rembrandts Radierkunst die Reflexion des Mediums. So konnte bereits anhand Bruno Meyers Kommentar zu Ungers Radierung nach Lievens festgestellt werden, dass der Vergleich des Blattes mit den Werken Rembrandts unter anderem auf der Helldunkelwirkung basierte. Das Helldunkel bildete auch über Ungers Werk hinaus ein entscheidendes Bewertungskriterium neuerer Radierungen. Hiervon zeugt ein Artikel im ersten Jahresband der *Zeitschrift für bildende Kunst*, der dem 1863 verstorbenen Maler und Radierer Johann Wilhelm Schirmer (1807-1863) gewidmet ist, der „[...] jahrelang Zeit und Kraft darauf [auf die Radierkunst, Anm. d. Verf.] verwendete.“¹⁹⁰ Der Text informiert nicht nur über das Leben des Künstlers, sondern auch über die Qualitäten seiner Radierungen:

Schirmer's Werke sind, obwohl stilistisch, ideell gedacht, doch nicht in der Weise streng stilisiert und in einer überwiegenden Ausbildung des Umrisses durchgeführt [...]; dagegen besitzen sie ein stärkeres malerisches Element in Licht- und Schattenwirkung; sie sind, wenn man will – realer.

Daran wird ersichtlich, dass bereits 1866 bei der Beurteilung von Radierungen das Augenmerk auf ihre Licht- und Schattenwirkung und ihren malerischen Charakter gelegt wurde, in dem man das spezifische Potenzial der Radierung sah:

Haben wir doch keine zweite individuelle Vielfältigkeitsart, deren Ausdrucksmittel so reiche wären, wie die der Radierung, die mit ihrer sammtenen Tiefe und ihrer goldigen Helle auch rein malerischen Wirkungen zu folgen vermag, wie keine andere „Schwarzkunst“.¹⁹¹

Als Unger begann, für die *Zeitschrift für bildende Kunst* Radierungen anzufertigen, sich dem Studium der holländischen Radierung des 17. Jahrhunderts widmete und ab ca. 1869 zu einem zunehmend an Rembrandts Radierungen geschulten Stil fand, hatte sich das Rembrandt'sche Helldunkel bereits in der zeitgenössischen Kunstdiskussion etabliert und erfuhr dort eine rege Kommentierung. Eine exemplarische Einschätzung des Kunsthistorikers Otto von Schorn (1828-1899) findet sich in einem Artikel der *Zeitschrift für bildende Kunst* des Jahres 1867, der Rembrandt dafür würdigt, dass dieser

[...] mit seiner kecken, gewandten und höchst geistreichen Radirnadel die Abstufungen und Gegensätze der glänzendsten Lichte und tiefsten Schatten auf die Kupferplatte zu bringen und seinen geätzten Blättern denselben Zauber zu verleihen wußte, der seine Bilder zum Gegenstand allgemeiner Bewunderung machte.¹⁹²

¹⁹⁰ BOLLWEIDER, J.: J. W. Schirmer als Radierer, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 1 (1866), S. 158.

¹⁹¹ Entsprechend fasst ein ungenannter Autor der Kunstzeitschrift *Der Kunstwart* im Jahre 1887 zusammen: Anonym: Weihnachtsschau, in: *Der Kunstwart* 1/5 (1887/88), S. 56.

¹⁹² SCHORN, O[tto] v[on]: Die Radierung. Zu dem Bilde: „Der Abend“, von A. Michelis, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 2 (1867), S. 86.

In demselben Jahr widmet sich auch Anton Springer in seinem kunstgeschichtlichen Überblickswerk *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte* Rembrandts Helldunkel. Ihn würdigt Springer vornehmlich für seine „satten Farben, diese feine Abwägung von Licht und Schatten, diese Harmonie des Colorites“¹⁹³. Wegen dieser Charakteristika sieht Springer die einfache Umrißzeichnung als untauglich für die Wiedergabe der Rembrandt’schen Kunst an.¹⁹⁴

Auf der Wahrnehmung der ästhetischen Spezifika der Radierung basiert auch die Koppelung des Verfahrens an die Reproduktion von Gemälden des holländischen 17. Jahrhunderts, wie Joseph Eduard Wessely 1877 prägnant zusammenfasst:

Nach dem Gesagten dürfte man glauben, daß Rembrandt’s Gemälde durch keinen Kupferstich auch nur annähernd getreu wiedergegeben werden könnten, da die Farbe des Künstlers ein unübersteigbares Hinderniß bleibt. Indessen hat Rembrandt selbst durch eigenes Beispiel gelehrt, wie seine farbenglühenden Gemälde auf die Kupferplatte zu übertragen sind, indem er zur Radirnadel griff und uns zeigte, daß er mit dieser ebenso gut wie mit Pinsel und Farbe zu malen verstand.¹⁹⁵

Mit der Farbbehandlung, die Wessely zufolge Rembrandts Malerei in besonderer Weise auszeichne,¹⁹⁶ begründet der Kunstgelehrte das Primat der Radierung als Reproduktionsmedium Rembrandt’scher Kunst. Derselben Ansicht war auch Alfred Lichtwark, der wiederum 1886 betont, dass der holländischen Malerei „[...] mit dem Kupferstich in Linienmanier gar nicht beizukommen [...]“¹⁹⁷ sei. Und auch Unger hält in seinen Memoiren fest, dass sich Werke niederländischer Meister wie Rembrandt, Ostade und Adriaen Brouwer (1605/6-1638) wegen ihrer „malerischen Wirkung“¹⁹⁸ vorzugsweise für die Wiedergabe durch die Radierung eignen.¹⁹⁹

Dem Kupferstich wurde indessen ein eigenes Wirkungsfeld zugesprochen, wie die Ausführungen des Kunsthistorikers Max Jordan (1837-1906) über die spezifischen Potenziale

¹⁹³ SPRINGER, Anton: *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn 1867, S. 236.

¹⁹⁴ „Sieht man bei der einzelnen Rembrandt’schen Gestalt vom Farbauftrage und der Beleuchtung ab, überträgt man ein Rembrandt’sches Bild in eine einfache Umrißzeichnung, so wird man dort häufig auf gewöhnliche, zuweilen bis an das Triviale streifende Typen stoßen, hier die eigentliche Composition, die fein gegliederte Ordnung, die klare übersichtliche Gruppierung öfter vermissen, zufällig durch einander geschobene Haufen von Figuren sich gegenüber wähnen.“ Ebd., S. 237.

¹⁹⁵ WESSELY, Joseph Eduard: *Kunstliteratur (Dix Eaux-Fortes d’après Rembrandt par N. Massaloff)*, in: *Kunstchronik* 12/39 (1877), Sp. 624.

¹⁹⁶ Vgl. Ebd.

¹⁹⁷ LICHTWARK, Alfred: Aus dem Künstlerverein, in: *Die Gegenwart. Zeitschrift für Literatur, Wirtschaftsleben und Kunst* 29 (1886), S. 31.

¹⁹⁸ UNGER 1929, S. 95.

¹⁹⁹ Auf dieser Systematik basiert schließlich auch die Ankündigung bezüglich des Galeriewerks der Berliner Gemäldegalerie, die Wahl des jeweiligen reproduktionsgrafischen Verfahrens „nach Maßgabe der wiederzugebenden Meister“ zu treffen, L[ÜTZOW], C[arl] v[on]: *Bücherschau (Die Gemäldegalerie der Königlichen Museen zu Berlin)*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 24 (1889), S. 49.

der Radierung und des Stichs veranschaulichen: „Denn wie der Kupferstich vorwiegend die Form, soll die Radierung das Licht im Bilde zum Ausdruck bringen [...]“²⁰⁰

Für die Künstler und Kunstgelehrten ergaben sich hieraus Kongruenzen zwischen der Radierung und der holländischen Barockmalerei auf der einen sowie dem Kupferstich und der Renaissancekunst auf der anderen Seite. Dies führte zu einer (theoretischen) Arbeitsteilung der beiden druckgrafischen Verfahren, die auf ihren inhärenten Gesetzmäßigkeiten beruhte. Anlässlich der Wiener Weltausstellung des Jahres 1873 stellt Louis Jacoby entsprechend fest:

Die stilistische Richtung hat sich bis auf die neueste Zeit stets mehr des Grabstichels als Mittel der Ausdrucksweise bedient, während der naturalistischen die Radirnadel das bequemere und leichtere Mittel wurde. [...] Die Feinheit und Klarheit der Form, die variabelste Charakteristik in der Behandlung des Stoffes wird heute nach so vielen Versuchen dem Kupferstich unbestritten verbleiben.²⁰¹

Wie Jordan sah auch Jacoby das Potenzial des genuinen Kupferstichs im Gegensatz zur Radierung in der Gestaltung der Form und darüber hinaus in der Betonung der unterschiedlichen Stofflichkeiten. In diesem Sinne etablierte sich eine Kupferstichkritik, in welcher die Modellierung der Körper²⁰², die Behandlung des Inkarnats²⁰³ sowie die Virtuosität der Stichführung²⁰⁴ wesentliche Qualitätskriterien darstellten.²⁰⁵ Wie Springer am Beispiel älterer italienischer Gemälde ausführt, würde ihre Gesamtwirkung und ihr Farbcharakter durch die Wiedergabe in Radierungen verfremdet.²⁰⁶ Auch Werke der nordalpinen Renaissance, beispielsweise solche Hans Holbeins d. J. (1497-1543) oder Dürers, wurden als „Domäne des

²⁰⁰ JORDAN, Max: Neue Kunstblätter, in: Im neuen Reich. Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst 2/2 (1872), S. 80.

²⁰¹ JACOBY, Louis: Kupfer- und Stahlstich-Druck (Gruppe XII, Section 2 und Gruppe XXV, d.), in: RICHTER, Karl Th. (Red.): Offizieller Ausstellungs-Bericht, Wien 1873, S. 4.

²⁰² Siehe beispielsweise Anonym: Recensionen (Neue Kupferstiche. Die Vermählung der heil. Katharina), in: Zeitschrift für bildende Kunst 3 (1868), S. 247, MEYER, Bruno: Raffael's Sposalizio, gestochen von Rudolph Stang, in: Kunstchronik 9/13 (1874), Sp. 203 und LÜBKE 1875, Sp. 340.

²⁰³ Siehe beispielsweise Anonym 1868d, S. 247 und Anonym: Kunstlitteratur und Kunsthandel (Neuer Stich nach Vautier), in: Kunstchronik 3/24 (1868), S. 208.

²⁰⁴ Siehe beispielsweise MEYER 1874, Sp. 203 und SPRINGER 1884, Sp. 68.

²⁰⁵ Prägnant fasst dies 1888 auch Anton Springer zusammen: „Das malerische Element erscheint als ihre [gemeint ist die Radierung, Anm. d. Verf.] wahre Heimat; hier wirkt sie unübertrefflich. Wo es sich aber um die Wiedergabe reiner Linienschönheit, feiner plastischer Rundung handelt, muss die Radierung ihrer Natur gleichsam Zwang anthun, erzielt sie mühselig eine Wirkung, welche das Grabstichelblatt leicht und sicher erreicht.“ SPRINGER, Anton: Recensionen (Die Gemälde-Galerie der königlichen Museen zu Berlin), in: Die graphischen Künste 11/4 (1888), S. 10-11.

²⁰⁶ Vgl. SPRINGER 1888b, S. 10-11. Dieser Position schließt sich auch der Hochschulprofessor und Museumskustos Hubert Janitschek (1846-1893) in seiner Rezension des Berliner Galeriewerks an: „Bei der Wahl der Reproduktionsverfahren hat man zum Glück den Grabstichel nicht ganz hinter dem Liebling der Zeit, der Radirnadel, zurücktreten lassen. Die Ausgabe der Wiener Galerie von Unger und Lützow hat genugsam belehrt, wie die eigentlich zeichnenden Meister, also besonders die deutschen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts und die Italiener des fünfzehnten Jahrhunderts auch bei der meisterhaftesten Führung der Radirnadel manches einbüßen.“ J[ANITSCHKE], H[ubert]: Litteraturbericht (Die Gemäldegalerie der königlichen Museen zu Berlin), in: Repertorium für Kunstwissenschaft 13/1-3 (1890), S. 211.

Grabstichels²⁰⁷ bezeichnet. Die Position, dass holländische Werke des 17. Jahrhunderts in Radierungen und nord- sowie südalpine Renaissancegemälde in Kupferstichen umzusetzen seien, basierte demnach auf der Forderung nach einer stilkonformen Wiedergabe eines Kunstwerks. Dessen stilistische Eigenschaften sollten authentisch übertragen werden, wofür die Wahl des ‚richtigen‘ grafischen Verfahrens die Grundlage bildete.

Die stilistische Differenzierung zwischen der Radierung als malerische und dem Kupferstich als zeichnerische, auf die Wiedergabe der Form bedachte Technik, die auch den französischen Kunstdiskurs prägte,²⁰⁸ stellt allerdings eine Vereinfachung der Debatte um die Beurteilung der traditionellen Drucktechniken dar. Entgegen der Position, dass sich die Radierung vorzüglich für das malerische Helldunkel eigne, war Friedrich Pecht beispielsweise wiederum der Ansicht, viel mehr der Grabstichel gestatte „[...] größere Kraft und helleres Licht zu erreichen [...] als die Radiernadel [...]“.²⁰⁹ Die Beurteilung einer grafischen Technik, ob sie nun in ihrem Charakter eher malerisch oder zeichnerisch sei, war also durchaus abhängig von der kunsttheoretischen Position des jeweils Urteilenden.

Die erläuterte Charakterisierung der Radierung und des Kupferstichs kann als Phänomen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bezeichnet werden, denn es geht über frühere Reflexionen zum Potenzial der Radierung hinaus. Der Kupferstichgelehrte und Kunstschriftsteller Adam von Bartsch (1757-1821), der nicht nur die Kupferstichsammlung der kaiserlichen Bibliothek in Wien betreute und erweiterte, sondern auch eine rege Kupferstichforschung betrieb,²¹⁰ vertritt in seiner 1821 publizierten *Anleitung zur Kupferstichkunde* noch die gegenteilige Ansicht, dass sich die Radierung wegen der Rauigkeit der geätzten Linien keineswegs für das Erzeugen zarter Töne und tiefer Dunkelwerte eigne.²¹¹ Überhaupt sei die Radierung als alleiniges Reproduktionsmedium ungeeignet, da durch den Ätzprozess „[...] viele Gemälde, in Absicht auf Haltung und Harmonie, niemals vollkommen können dargestellt werden [...]“.²¹²

²⁰⁷ Anonym: Recensionen (Die kais. Kön. Gemälde-Galerie in Wien), in: Die graphischen Künste 1 (1879), S. 57. Siehe außerdem Anonym: Recensionen (Die kaiserlich-königliche Gemälde-Galerie in Wien), in: Die graphischen Künste 3/3 (1881), S. 77.

²⁰⁸ Vgl. BETZ 2016, S. 105.

²⁰⁹ PECHT, Friedrich: Weihnachtsbücherschau, in: Die Kunst für Alle 6/4 (1890/91), S. 58.

²¹⁰ Bartsch war nicht nur Kunstgelehrter, sondern auch selbst als Kupferstecher und Radierer tätig. Zu Leben und Werk dieser Person siehe insbesondere RIEGER, Rudolf: Adam von Bartsch (1757-1821). Leben und Werk des Wiener Kunsthistorikers und Kupferstechers unter besonderer Berücksichtigung seiner Reproduktionsgraphik nach Handzeichnungen. Mit einem Abriß zur Geschichte und Entwicklung der Zeichnungsreproduktion im 18. und 19. Jahrhundert, einem Catalogue raisonné der Druckgraphik und der Handzeichnungen Bartschs sowie einem Verzeichnis seiner Schriften, Manuskripte, Autographen und der archivalischen Quellen (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 106), 2 Bde., Diss. Bonn 2009, Petersberg 2014.

²¹¹ Vgl. BARTSCH, Adam von: *Anleitung zur Kupferstichkunde*, Bd. 1, Wien 1821, S. 16-17.

²¹² Ebd., S. 16.

In dem malerischen Potenzial der Radierung, mittels stufenweiser Ätzungen unterschiedliche Helldunkelwerte zu erzeugen, sahen Kunstgelehrte allerdings auch ein gewisses Risiko. Daher forderten sie ihre Zeitgenossen auf, hinsichtlich der Helldunkelanlage ihrer Arbeiten maßzuhalten. Wie Wessely bezüglich der zeitgenössischen Radierkunst anmerkt, tendierten viele Künstler dazu, die „Grenze des Maßvollen“²¹³ zu übertreten und die dunklen Partien zu stark zu ätzen. Er verweist darauf, dass in der Natur auch in den tiefsten Schatten ein Rest Licht vorhanden sei, was die zeitgenössischen Radierer aber nicht berücksichtigten. Zudem werde diese Überätzung der Platte noch durch den Umstand verschärft, dass die Drucker dazu neigten, den Plattenton zu stark anzulegen.²¹⁴

Die Ablösung des Kupferstiches durch die Radierung als malerische Reproduktionstechnik ist, zusammengefasst, nicht als ein in den 1860er Jahren unvermittelt erfolgter Bruch mit den Traditionen der Kunstreproduktion zu werten. Sie stellt vielmehr einen Teil einer um die Jahrhundertmitte erfolgenden Entwicklung dar, die zum Ziel hatte, sich in der Kunst von linearen Manieren wie der Carton- und Umrissmanier zu distanzieren und das Malerische resp. die Tonwirkung auf der einen und das Helldunkel auf der anderen Seite in die Grafik und die Kunstreproduktion zurückzuführen.

2.4.3 Zur Kombination der Radierung mit weiteren druckgrafischen Techniken und Verfahren zur Steigerung der Tonbildung

Unter dem Vorzeichen der malerischen Tonbildung blieb es schließlich nicht aus, dass die Radierung wie in Ungers Arbeit nach Lievens nicht nur als reine, mit der Nadel bearbeitete Strichätzung gepflegt, sondern auch mit anderen Verfahren kombiniert wurde, die geeignet waren, die Tonwirkung des Liniensystems zu steigern.

Ein Beispiel dieser wieder hinzugezogenen Mittel ist die Roulette, bei der es sich um ein fein gezahntes, metallenes Rädchen handelt, welches, an einem Griffel befestigt, in variablen Bahnen auf der Platte bewegt wird. Dabei stechen die feinen Zähnen punktuell in den Abdecklack oder auch direkt in die Platte, wodurch im Druck Punktierungen entstehen. Bereits im 18. Jahrhundert war die Roulette mit ihren feinen und leicht zu erzeugenden Punktierungen ein Hilfsmittel, das für die Kreidezeichnungen imitierende Crayonmanier genutzt wurde.²¹⁵ Daher konzentrieren sich zentrale Grafikhandbücher des 19. Jahrhunderts auf die

²¹³ Vgl. WESSELY 1891/92, S. 182.

²¹⁴ Vgl. ebd.

²¹⁵ Vgl. KOSCHATZKY 1999, S. 138.

faksimilierende Wirkung des Instruments. In seinen Ausführungen zur Crayonmanier beschreibt bereits Bartsch die Roulette als ein nützliches Werkzeug, mit dem die Struktur von Kreidestrichen imitiert werden kann.²¹⁶ Dem schloss sich auch Joseph Eduard Wessely noch 1876 an.²¹⁷ Zwar fand die Roulette noch im 19. Jahrhundert in Faksimileradierungen Anwendung, wurde aber auch für die Tonbildung ohne faksimilierenden Anspruch angewandt. Beispielsweise nutzte Unger bereits für seine frühe, für die *Zeitschrift für bildende Kunst* gefertigte Radierung nach Marshalls *Tartinis Traum* (Abb. 3, Detail 1) die Roulette, um das Papierweiß zwischen den geätzten Strichen der Bodenfläche und der verschatteten Wandpartien mittels eines flächendeckenden Punkterasters dezent abzutönen.

Dementsprechend nutzte auch Wilhelm Krauskopf die Roulette, dessen Oeuvre ein eingehendes Verständnis der Möglichkeiten dieses Instruments offenbart. Exemplarisch sei auf seine Arbeit nach Frans Hals' (1581/85-1666) *Lachender Knabe mit Flöte* (Abb. 8) im Staatlichen Museum Schwerin hingewiesen. Durch den Einsatz der Roulette tönt der Künstler linear unbearbeitete Partien, wie beispielsweise einzelne Glanzlichter, ab und unterlegt das Liniensystem mit einem dezenten Ton (Abb. 8, Detail 1). In dieser Kombination erzeugt die Punktierung der Roulette weichere Übergänge zwischen den geätzten Linien und den papierweißen Flächen. Für die Gestaltung der Haare des Knaben ist die Roulette ebenfalls von Bedeutung. Hier findet sie zur tonalen Binnengestaltung des Strichgefüges Anwendung, die einerseits den Eindruck der Haardichte steigert und andererseits den der Weichheit des Haares unterstützt (Abb. 8, Detail 2). Großzügig nutzt Krauskopf das Instrument außerdem für die Binnengestaltung der weißen Manschette des Knaben und erzeugt somit eine differenzierte Schattenbildung (Abb. 8, Detail 3). Der Künstler variiert nicht nur die Helldunkelwerte der Punktierungen, sondern auch ihre Dichten, indem er auf unterschiedliche Roulettetypen mit je eigener Zahnstärke und -dichte zurückgreift.

Der Münchener Radierer Wilhelm Rohr (1848-1907) hat für die Zeitschrift *Die graphischen Künste* des Jahrgangs 1886/87 ebenfalls Reproduktionen von Hals' Schweriner Rundbildern gefertigt (Abb. 9). Im Gegensatz zu Krauskopf griff er aber nicht auf die Roulette, sondern auf die Aquatinta als tonbildendes Mittel zurück.²¹⁸ Der Einsatz dieser Technik dient dem Künstler

²¹⁶ Vgl. BARTSCH 1821, S. 26-27.

²¹⁷ Vgl. WESSELY, Joseph Eduard: *Anleitung zur Kenntniss und zum Sammeln der Werke des Kunstdruckes*, Leipzig 1876, S. 66.

²¹⁸ Bei der Aquatinta handelt es sich um ein Tiefdruckverfahren, welches nicht die Erzeugung von Linien, sondern von Flächentönen ermöglicht. Dabei wird die (in der Regel vorradierte) Druckplatte mit einem säurefesten Staub aus Harz, Asphalt oder Kolophonium bestäubt, der anschließend durch Erwärmen auf der Platte angeschmolzen wird. Die so präparierte Platte wird nun in ein Säurebad gegeben. Während des Ätzprozesses greift die Säure die Zwischenräume der Staubkörner an, wodurch die Platte flächendeckend aufgeraut wird und im Druck ein

einerseits zur tonalen Grundierung des Liniengefüges und andererseits zur Tönung linear nur marginal gestalteter Flächen. Während der Aquatintaton im Bereich verdichteter Schraffuren als Grundton unterlegt wird, wie beispielsweise im Gesicht (Abb. 9, Detail 1), fungiert sie im Hintergrund, wo der Einsatz von Linien sparsam ausfällt, als maßgeblich flächentönendes Gestaltungsmittel (Abb. 9, Detail 2). Im Bereich der Manschette arbeitet Rohr zudem mit Aussparungen in der Aquatinta, wodurch er helle Lichtwerte im Ton ausspart, die, in Kombination mit der Strichätzung, die Struktur und die Lichtschattenuancierung des Bildgegenstandes ausdifferenzieren (Abb. 9, Detail 3).

Die Grafiktheorie des 19. Jahrhunderts nahm die Aquatinta, wie auch die Roulette, besonders unter dem Aspekt ihres faksimilierenden Potenzials wahr. Bartsch erörtert bezüglich der Tonätzung:

Diese Stichgattung ist geeignet, getuschte, lavirte Zeichnungen nachzuahmen. Wenn der Staub des Peches recht fein dabei angewandt wird, so erreicht sie ihre Bestimmung so vollkommen, das [sic] man Täuschung damit bewirken kann.²¹⁹

Auch Wessely beschränkt seine Ausführungen zu den Möglichkeiten, die das Aquatintaverfahren gewährt, auf das Faksimilieren von getuschten Zeichnungen.²²⁰ Die Reproduktionsgrafiker der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts griffen auf die Technik aber maßgeblich wegen ihres tonbildenden Potenzials zurück. So hat sich auch Unger in zahlreichen seiner Arbeiten der Aquatinta bedient, wie beispielsweise in seiner Reproduktion von Lukas van Valckenborchs (um 1535-1597) *Winterlandschaft* (Abb. 10) aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien. Auf diesem Blatt überzieht Unger die gesamte Komposition mit einem Flächenton und spart die weißen Schneeflocken, die auf dem Gemälde durch deckend und punktuell aufgetragene Weißhöhungen dargestellt sind, als reine, papierweiße Punkte aus. Zudem variiert Unger auch die Tiefe der Aquatintaätzung und erzeugt damit tonale Nuancierungen (Abb. 10, Detail 1). Im Hintergrund ist der Flächenton tiefer gestimmt als im Schneegebiet am unteren Rand der Darstellung. Gleichzeitig kombiniert Unger die Aquatinta auch stellenweise mit der Roulette, womit er einzelne Partien zusätzlich abschattet und weitere Tonnuancen hinzufügt (Abb. 10, Detail 2). Der Gebrauch der Aquatinta ist in diesem Falle vor dem Hintergrund zu betrachten, dass Unger vor dem Problem stand, die weißen Schneeflocken auf weißer Fläche wiederzugeben. Entsprechend ermöglicht es ihm die Aquatinta, die

Flächenton entsteht. Je nach Dauer der Ätzung und Grobheit und Dichte des Korns variieren die Tiefe des Tons sowie die Art der jeweiligen Flächenstruktur, vgl. KOSCHATZKY 1999, S. 131-134.

²¹⁹ BARTSCH 1821, S. 31.

²²⁰ Vgl. WESSELY 1876, S. 68.

Komposition im Gesamten abzutönen, um die Schneeflocken durch den punktuellen Einsatz des Abdecklacks auszusparen und ihnen das Papierweiß als Eigenfarbe vorzubehalten.

Schließlich nutzt auch Ungers Schüler Wilhelm Woernle (1849-1916) die vielseitigen Möglichkeiten des Flächentons als Ergänzung zur Strichätzung. In seiner 1893 veröffentlichten Arbeit nach Anselm Feuerbachs Deckengemälde *Der gefesselte Prometheus* (Abb. 11) findet die Aquatinta an ausgewählten Partien der Komposition Anwendung. Zunächst dient sie der Abtönung des Inkarnats des Prometheus, wobei auch hier ergänzend die Roulette eingesetzt wird (Abb. 11, Detail 1). Zudem gibt Woernle mit dem Flächenton das Tuch, welches den Unterleib der liegenden Rückenfigur bedeckt, wieder. In diesem Fall dient die Tönung der Wiedergabe eines Bildgegenstandes unter Vermeidung von definierenden Konturlinien (Abb. 11, Detail 2). Schließlich setzt der Künstler die Aquatinta für die Darstellung der Meeresoberfläche im Hintergrund ein und kommt darin Ungers Einsatz der Tonätzung nahe. Denn wie dieser durch einen gezielten Einsatz des Abdecklacks die Schneeflocken im Flächenton ausspart, gibt Woernle auf dieselbe Weise die Gischt der Wogen wieder. Hier ist die Aquatinta tief geätzt, sodass sich das Weiß des Meeresschaums deutlich vom tiefen Ton des Wassers absetzt (Abb. 11, Detail 3).

Ein weiteres Beispiel für die Ergänzung der Strichätzung um tonbildende Verfahren stellt der Kupferstecher und Radierer Johannes Klaus (1847-1893) dar, der seine Ausbildung bei Louis Jacoby an der Wiener Akademie absolvierte und in seinen späteren Radierungen wiederholt die Schabkunst²²¹ anwandte.²²² Eine dieser Radierungen gibt Jan Lievens' *Bildnis eines jungen Mannes im Blumenkranz* (Abb. 12) aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien wieder und ist der Zeitschrift *Die graphischen Künste* des Jahres 1893 als Illustration beigegeben. Anhand dieser Arbeit ist festzustellen, dass Klaus die Schabkunst nicht als eigenständiges künstlerisches Medium, sondern, ähnlich wie Rohr die Aquatinta, für die tonale Grundierung der Strichätzung nutzt. Diese dient Klaus einerseits als Konturlinie, die die einzelnen Bildgegenstände, wie beispielsweise die Blumen, umreißt, und als verdichtete Schraffur andererseits der Tonerzeugung. Das Inkarnat der Figur ergänzt Klaus um eine unregelmäßige Punktierung, die

²²¹ Bei der Schabkunst bzw. dem Mezzotinto oder der ‚englischen Manier‘ handelt es sich um ein Tiefdruckverfahren, bei dem, anders als beim Kupferstich, nicht vom Hellen in´s Dunkle, sondern vom Dunklen in´s Helle gearbeitet wird. Hierfür wird eine gebogene, mit kammartigen Zähnen versehene Klinge, das sogenannte Wiegeeisen, in mehrfachen Lagen so lange über die metallene Druckplatte gewiegt, bis diese vollständig aufgeraut ist. Ein Abdruck dieser so bearbeiteten Platte würde eine homogene, schwarze Fläche ergeben. Anschließend wird das Bildmotiv mithilfe eines Polierstahls bzw. Schabeisens aus der rauen Platte in Helldunkelwerten herauspoliert. Da die Druckfarbe beim Auswischen der Platte an den polierten Partien abgenommen wird, zeichnen sich diese im Druck durch Aufhellungen ab. Das Fehlen von Konturlinien und die Möglichkeit, die Platte nuancenreich zu glätten, ermöglichen das Erzeugen samtener Tonübergänge, vgl. KOSCHATZKY 1999, S. 103-105.

²²² Vgl. SCHAEFFER, August: Johannes Klaus, in: *Die graphischen Künste* 16 (1893), S. 122.

die Tonwirkung der Schraffur unterstützt (Abb. 12, Detail 1). Die Schabkunst kommt hauptsächlich in den tieftonigen Partien zur Steigerung und Schließung des Flächentons und in den Mitteltönen zur Anwendung (Abb. 12, Detail 2). Hier arbeitet Klaus tonale Nuancierungen durch das Herauspolieren der Lichter und die Schraffierung von Schattenwerten ein. Wie Bartsch ausführt, zeichne sich ein Schabkunstblatt wegen des Ausbleibens von Konturlinien insbesondere durch die zarte Verschmelzung der Töne aus und eigne sich daher in erster Linie für die Wiedergabe des Nackten, Weichen und Sanften.²²³ Der Kombination der Schabkunst mit linearen Verfahren gegenüber äußert sich Bartsch indessen kritisch, da die Weichheit der Tonwirkung durch die Ergänzung von Linien gestört würde.²²⁴ Auch Wessely merkt an, dass sich die Schabkunst vornehmlich für die Darstellung weicher und samtener Bildgegenstände eigne.²²⁵ Insofern bricht Klaus mit überlieferten Postulaten über die ‚korrekte‘ Anwendung der Schabkunst und nimmt diese als allein tonbildendes Verfahren in Anspruch.

Es kann festgestellt werden, dass zentrale Vertreter der Grafiktheorie des 19. Jahrhunderts druckgrafische Verfahren auf ihr imitatives Potenzial hin betrachteten, für die Reproduktionsradierer aber weniger dieses, als vielmehr ihr tonbildendes Potenzial von Bedeutung war. Die Kombination der Strichätzung mit Verfahren wie der Roulette, der Aquatinta und der Schabkunst kann als Maßnahme der Künstler gewertet werden, die Tonbildung und damit den malerischen Effekt ihrer Arbeiten zu steigern.

2.4.4 Die Radierung und das Potenzial der individuellen Linienführung

Neben der ‚malerischen‘ Helldunkelwirkung wurde die Leichtigkeit der Linienführung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als weitere Qualität der Radiertechnik wahrgenommen. Eine exemplarische Stimme der deutschsprachigen Kunstkritik ist erneut Max Jordan, der feststellt, die Radierung bediene sich

[...] ganz anderer, leichter, aber auch feinerer Mittel als die ernste Schwester [der Kupferstich, Anm. d. Verf.], die weder improvisieren, noch den Erfolg ihrer Arbeit durch Mannichfaltigkeit der Aetzung steigern kann.²²⁶

Jordan betont die „Unmittelbarkeit der Wirkung“²²⁷ und den „künstlerische[n] Werth“²²⁸ der Radierung. Beides führt er darauf zurück, dass „[...] bei der Leichtigkeit des Vortrags dem

²²³ Vgl. BARTSCH 1821, S. 21-22.

²²⁴ Vgl. ebd., S. 22.

²²⁵ WESSELY 1876, S. 70.

²²⁶ JORDAN 1872, S. 80.

²²⁷ Ebd., S. 79.

²²⁸ Ebd.

Künstler am wenigsten von der Frische des Schaffens verloren geht.“²²⁹ Wegen ihrer Bewertung als unmittelbares Ausdrucksmittel des Künstlers wurde in der Radierung auch ein druckgrafisches Äquivalent zur Handzeichnung gesehen, wie Joseph Eduard Wessely 1873 prägnant formulierte:

Sind sie [die Radierungen, Anm. d. Verf.] doch gleichsam auf Kupfer übertragene ausgeführte Handzeichnungen, die das Merkmal der Originalität und Unmittelbarkeit an sich tragen. Oft gelingt es dem Künstler, in dem rasch entstandenen radirten Entwürfe seine erste lebendige Konzeption reiner und deutlicher zur Anschauung zu bringen, als im Bilde, dem Ergebnisse langdauernder Studien und Reflexionen, durch welche der Duft des ersten Gedankens meistens verblaßt, wenn nicht ganz verloren geht.²³⁰

Die Würdigung der Originalität und Unmittelbarkeit der Radierung verlief parallel zu einer Kritik am Kupferstich in Gestalt der akademischen Linienmanier, an der ihr routinemäßiger Charakter kritisiert wurde. Beispielsweise merkt der Kunsthistoriker Friedrich Lippmann (1838-1903) im Jahr 1868 an: „[A]ber es ist die handwerkliche Routine, die am Ende nichts verdirbt, die aber, wenn allein vorhanden, [...] tödtend langweilig wird.“²³¹ Ebenso beklagt Louis Jacoby noch im Jahr 1883 die Verflachung des Kupferstichs in der Routine, da das Wesen des Stichs nur mehr oberflächlicher Art und die Technik zum Selbstzweck geworden sei.²³²

Bezüglich der freien Nadelführung wurde abermals Rembrandt als vorbildhaft wahrgenommen, wie Wessely festhält:

Seinem [Rembrandts, Anm. d. Verf.] Genius musste dieses spielende Kritzeln auf der glatten Fläche der Platte ungemein behagen und er wusste durch die abenteuerlichsten Wendungen seiner Radirnadel die ungeahntesten Effecte hervorzuzaubern.²³³

Die Leichtigkeit und das Spielerische in der künstlerischen Ausführung waren in der zeitgenössischen Ästhetik wichtige Kriterien in der Reflexion des Schönen in der Kunst, wie der Theologe und Philosoph Albert Stöckl (1823-1895) 1871 formuliert:

Dagegen wenn in der Ausführung des Kunstwerkes Alles leicht und glatt sich abwickelt, wenn keine Spur reflektirender Mühe und Arbeit sich zeigt, wenn es den Anschein hat, als hätte der Künstler das Werk wie spielend auf den äußeren Stoff hingezaubert, dann strahlt das Kunstwerk in voller Schönheit, dann wird uns auch der Genuß nicht verkümmert dadurch, daß wir die Arbeit des Künstlers nachempfinden,

²²⁹ JORDAN 1872, S. 79.

²³⁰ WESSELY, Joseph Eduard: Zur Erinnerung an Carl Frommel, in: Zeitschrift für bildende Kunst 8 (1873), S. 11.

²³¹ L[IPP]MANN, F[riedrich]: Recensionen (Neue Kupferstiche. Das Zeitalter der Reformation), in: Zeitschrift für bildende Kunst 3 (1868), S. 249.

²³² Vgl. JACOBY, Louis: Der Kupferstich, in: Katalog der ersten internationalen Special-Ausstellung der graphischen Künste in Wien, Wien 1883, S. XIII.

²³³ WESSELY 1876, S. 63.

dann können wir die Schönheit des Kunstwerkes ganz ungehindert von störenden Einflüssen in ihrer reinen Objectivität betrachten und genießen.²³⁴

Mit der Bewertung der Radierung als unmittelbares künstlerisches Ausdrucksmittel schloss die deutschsprachige Kunstkritik nicht nur an die zeitgleich in Frankreich geführte Debatte zu den Potenzialen der Radiertechnik an, sondern steht in einer grafiktheoretischen Tradition, die bereits Bartschs Ausführungen prägt. 1821 weist dieser darauf hin, dass die Radierung, anders als der Kupferstich, keine mühevoll Ausbildung erfordere und sich besonders für die Anwendung durch Maler empfehle, da Radierungen „[...] mehr von dem ursprünglichen Geiste [...]“²³⁵ des Werks vermitteln würden als Arbeiten professioneller Kupferstecher.²³⁶ Allerdings zog Bartsch auch andere Schlüsse als seine Nachfolger hinsichtlich des Potenzials der Radierung. Er merkt an, die Radierung eigne sich aufgrund der Einfachheit der Linienführung insbesondere für die Darstellung von Landschaften, Viehstücken und allen solchen Bildgegenständen, „[...] wo viel Rauhes, Matteres und Abgebrochenes vorkommt, wo freie oder unbestimmte Umrisse, mit beständig abwechselnden Krümmungen, nöthig sind [...]“.²³⁷ Der Grabstichel resp. der Kupferstich eigne sich wiederum vornehmlich für die genaue und bestimmte Wiedergabe von Bildgegenständen²³⁸ und die Suggestion unterschiedlicher Stofflichkeiten.²³⁹ Entsprechend empfiehlt er die Kombination beider Techniken, um unterschiedlichen Bildmotiven innerhalb einer Komposition und ihrer jeweiligen Materialität gerecht zu werden.²⁴⁰ Anders als die Zeitgenossen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die in der Radierung wegen der ungebundenen Linienführung das Ideal der Handzeichnung verwirklicht sahen, birgt sie für Bartsch das Potenzial, bestimmte Bildgegenstände authentischer darzustellen.

Wegen der Möglichkeit, mit der Radiernadel wie mit einem Stift auf der Druckplatte zu zeichnen, forderte die Kunstkritik allerdings, wie auch in Bezug auf die Helldunkelgestaltung, von den Radierern ein maßvolles Ausnützen dieses Potenzials. Carl von Lützwow mahnt 1872 diesbezüglich vor der

[...] Versuchung, sich gehen zu lassen, der eigenen Individualität sorglos zu vertrauen und den Blick, statt auf das zu reproducirende Original, nur auf die Technik der Reproduktion selbst zu richten.²⁴¹

²³⁴ STÖCKL, Albert: Grundriß der Ästhetik, Mainz 1871, S. 35.

²³⁵ BARTSCH 1821, S. 16.

²³⁶ Vgl. ebd.

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Vgl. ebd., S. 11.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 17.

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 18.

²⁴¹ LÜTZOW, Carl von: Aufforderung zur Maler-Radierung, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1/3 (1872/73), Sp. 34.

Auch Wessely kritisiert 1892, dass zeitgenössische Radierer dazu neigten, solche Linien zu zeichnen, „[...] die wie Blitze im Zickzack ohne Motivierung hin und her fahren.“²⁴² Er schließt seine Kritik an der zeitgenössischen Radierung mit der Forderung: „Der echte Künstler muß sich über jeden Strich und Punkt Rechenschaft geben können.“²⁴³ Diese Ansicht vertrat schließlich auch Richard Graul, der aber darauf hinweist, dass das Risiko der unangemessenen Anwendungsweise der Radierung nicht nur in mangelnder Zurückhaltung liege. Er kritisiert auch solche Künstler, die sich einer zu strengen Zeichenweise bedienen und das Potenzial der individuellen Linienführung nicht ausschöpfen.²⁴⁴

Das Helldunkel und die Freiheit der Linienführung avancierten im späten 19. Jahrhundert zu so wichtigen Schlagworten einer modernen Kunsttheorie, dass sie auch zur Beurteilung anderer druckgrafischer Techniken herangezogen worden. So hebt Graul 1895 hervor, dass die Lithografie „[...] freier als die Stechkunst, die Radierung und der Holzschnitt [ist], denn weniger als bei diesen Künsten wehrt ihre Technik dem Spiele der künstlerischen Hand.“²⁴⁵ Graul betont die „Leichtigkeit ihrer Handhabung“²⁴⁶ und sieht hierin die Möglichkeit für den (reproduzierenden) Künstler, verschiedenartigsten Vorbildern gerecht zu werden, während den Originalen durch Stich, Radierung, Holzstich und Heliogravüre²⁴⁷ ein einheitlicher Charakter, eine „Uniform“²⁴⁸, anhafte. Schließlich sei die Lithografie auch in ihrer Tonbildung der Radierung überlegen, da sie „[...] über Tonmittel von einer Mannigfaltigkeit, von einer Zartheit und Tiefe [...]“²⁴⁹ verfüge, die mittels Kupferstich und Radierung „[...] zumeist nur mit unnatürlichen Kraftmitteln oder unsicheren Druckerkünsten zu erreichen möglich sind.“²⁵⁰ Bei den beschriebenen Potenzialen der Radierung handelt es sich also weniger um in der Technik

²⁴² WESSELY 1891/92, S. 182.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ „Andere wieder, besonders Kupferstecher, die sich durch den Zug der Zeit zum Radiren verleiten liessen, wollten sie [die Radierung, Anm. d. Verf.] im Gegentheile in strenge Formen bannen, wobei sie nutz- und ruhmlos ihre Kräfte vergeudete.“ GRAUL 1892a, S. 3.

²⁴⁵ GRAUL, Richard: Einleitung, in: Ders.: (Red.): Die Lithographie von ihrer Erfindung bis zur Gegenwart. Mit einem Anhang: Die photomechanischen Reproduktionsverfahren (Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, Bd. 4), Wien 1895, S. 2.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Bei der Heliogravüre handelt es sich um ein fotomechanisches Tiefdruckverfahren, das 1879 durch den Wiener Maler und Fotografen Karl Klič (1841-1926) für die kommerzielle Nutzung entwickelt wurde. Grundlage des Verfahrens ist die Übertragung einer Halbtonefotografie bzw. eines Pigmentdrucks auf eine mit Asphaltpartikel präparierte Kupferplatte. Nach Auswaschung des Pigmentdrucks bleibt ein Gelatinerelief auf der Druckplatte zurück, welches im Zusammenwirken mit dem Korn durch die folgende Ätzung das Bildmotiv bildet. Die Heliogravüre zeichnet sich durch samtene Tonübergänge und, wie die Tiefdruckverfahren insgesamt, durch den markanten Plattenrand aus, vgl. HEß, Helmut: Der Kunstverlag Frans Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstproduktion. Das Kunstwerk und sein Abbild, Diss München 1993, München 1999, S. 146-147 und HANEBUTT-BENZ/WIEDAU 2005, S. 56.

²⁴⁸ GRAUL 1895, S. 3.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Ebd., S. 2.

selbst begründete Charakteristika als vielmehr um von zeit-, kontext- und autorenabhängige sowie auf das Verfahren projizierte „Semantiken“²⁵¹.

2.4.5 Zur Gleichzeitigkeit von Bruch und Tradition: Ältere Stichmanieren in der Radierkunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts

Als zentrale Charakteristika der Radierung galten das Malerische, die Helldunkelbildung, die Freiheit der Linienführung sowie ihre Eignung für die Wiedergabe niederländischer Kunst des 17. Jahrhunderts. Dem Kupferstich oblag wiederum, so die Theorie, die modellierende Wiedergabe ‚klassischer‘ Kunstwerke. In der Kunstpraxis ist indessen festzustellen, dass neben der am holländischen Barock geschulten, malerischen Radierkunst auch klassisch-traditionelle Zeichenweisen bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und um 1900 fortgeführt wurden.²⁵² In der *Zeitschrift für bildende Kunst* des Jahres 1872 veröffentlichte der in Dresden tätige Kupferstecher Theodor Langer (1819-1895) eine Radierung nach einem Entwurf des Bildhauers Robert Härtel (1831-1894) für einen antikisierenden Schmuckschild, für die sich der Künstler der Umrissmanier bedient (Abb. 13). Das Motiv des Schildes ist in einfachen Konturlinien wiedergegeben. Nur vereinzelt finden Parallelschraffuren Anwendung, die auf kurze, nebeneinander gesetzte Strichkürzel reduziert sind (Abb. 13, Detail 1). Mit ihnen deutet Langer die reliefartige Plastizität des Motivs an. Zudem arbeitet er mit der An- und Abschwellung der Umrisslinien. Die Linien, die die schattenseitigen Partien der Figuren umreißen, fallen breiter aus als die lichtseitigen, wodurch eine reduzierte Schattenwirkung erzeugt wird. Die Verbreiterung der Linien beruht einerseits auf ihrer tieferen Ätzung und andererseits auf der Parallelführung zweier oder mehrerer Linien.

In der Tradition der Linienmanier wiederum fertigte Langer eine Radierung nach einer Sepiazeichnung Friedrich Overbecks (1789-1869) an, die 1871 in der *Zeitschrift für bildende Kunst* veröffentlicht wurde (Abb. 14). Der Radierer führt die Linien in geraden und leicht geschwungenen Bahnen und kombiniert sie zu einfachen und regelmäßigen Parallel- und Kreuzschraffuren. In den Gesichtspartien sind die Linien in gleichmäßig geschwungenen Zügen angelegt, sodass sie die Körperrundungen angeben. Nur in der Schraffur des Erdbodens weist die Lineatur einen leicht zittrigen Charakter auf. Zudem imitiert Langer auch die spezifische Optik der Grabstichellinie, die zu ihrem Ende hin spitz zuläuft (Abb. 14, Detail 1). Diesen

²⁵¹ CARACO 2019, S. 261.

²⁵² Diese Kontinuität linearer Zeichenweisen im späteren 19. Jahrhundert zeichnet auch die französische Reproduktionsgrafik aus, vgl. BETZ 2016, S. 154-164.

Effekt erzielt der Radierer durch die stufenweise Ätzung der Einzellinie. Dadurch erscheint ein Teil der Linie feiner und der andere breiter und tiefer, wodurch sie, als Ganzes betrachtet, der spitz zulaufenden Linie des Grabstichels ähnelt.²⁵³ Dieses Verfahren empfahl im 17. Jahrhundert bereits der Maler und Kupferstecher Abraham Bosse (1602-1676) in seinem Radierhandbuch, in welchem er erklärt, dass durch das erläuterte Verfahren „[...] die Verlierung der Striche oder Linien gleichsam scheinen / als wären dieselbige mit dem Grabstichel gestochen.“²⁵⁴

Die Linienmanier wirkt auch in der Reproduktionsradierung nach holländischen Barockgemälden nach. Ein sprechendes Beispiel ist die mit dem Kupferstich kombinierte, etwa 1886 im Verlag Kaeser veröffentlichte Radierung des Münchener Kupferstechers Albrecht Fürchtegott Schultheiss (1823-1909) nach Rembrandts *Saskia mit der roten Blume* (Abb. 15) in der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister.²⁵⁵ Während das Gewand der Figur zeichnerisch frei behandelt und der Hintergrund mit einem tiefen, verdichteten Strichsystem gestaltet ist, legt der Kupferstecher das Inkarnat der Figur maßgeblich modellierend an (Abb. 15, Detail 1). Gleichmäßige, parallele und in sich kreuzenden Schwüngen geführte Linien geben das Volumen des Körpers und die Verlaufsrichtungen seiner Rundungen an. Wie Langer in seiner Radierung nach Overbeck überträgt Schultheiss eine an der traditionellen Linienmanier orientierten Zeichenweise auf die Radierkunst (Abb. 15, Detail 2).

Gleichzeitig bricht er mit dem Postulat der Domäne der Radierung in der Wiedergabe niederländischer Kunstwerke. Im Inkarnat der Figur kommt nämlich auch der Grabstichel mit dem gleichmäßigen Verlauf und der signifikanten Verjüngung seiner Linien zum Einsatz. Dieser Bruch wurde von den Zeitgenossen des Künstlers durchaus registriert. Zwar würdigt die Kritik sein Blatt als gelungen und empfiehlt es als Zimmerschmuck, gibt aber auch zu bedenken, dass

[...] gerade Rembrandt dem Grabstichel sehr große Schwierigkeiten in den Weg legt durch die Glut seines geheimnisvollen Helldunkels, welche den Stecher so leicht verführt, zu schwarz und schwer zu werden.²⁵⁶

²⁵³ Neben Langer und Unger bediente sich auch Louis Jacoby dieses Tricks, um die Schwellung der Stichlinien durch die Radierung zu imitieren, vgl. BETZ 2016, S. 158.

²⁵⁴ BOSSE, Abraham: Radier-Büchlein, Handelt von der Etzkunst, Nemlich: Wie man mit Scheidwasser in Kupffer etzen, das Wasser, wie auch den harten und weichen Etzgrund machen solle [...], hrsg. v. Georg Andreas Böckler, Nürnberg 1689, S. 53.

²⁵⁵ Vgl. Anonym: Kunstliteratur und vervielfältigende Kunst (Rembrandts „Dame mit Nelke“), in: Die Kunst für Alle 1/16 (1885/86), S. 232.

²⁵⁶ Ebd.

Umgekehrt sind auch Radierungen nach italienischen Renaissancewerken keine Seltenheit, wie Carl von Lützows 1884 veröffentlichte Publikation *Die Kunstschatze Italiens*²⁵⁷ exemplarisch vorführt. Hierfür haben Radierer wie Johann Leonhard Raabs Tochter Doris Raab (1851-unbekannt), Peter Halm und Wilhelm Woernle zahlreiche Radierungen nach italienischen Hauptwerken der Malerei, Bildhauerei und Architektur gefertigt. Der Verfasser des Textes erklärt die Hinzuziehung von Radierungen nebst Holzschnitten mit dem Bestreben, der Publikation „[...] einen höheren künstlerischen Werth zu verleihen.“²⁵⁸ Daher kann festgehalten werden, dass zwar eine Diskussion über die Potenziale der Radierung und des Kupferstichs geführt wurde. Die kunsttheoretischen Thesen zum ‚mediengerechten‘ Gebrauch der Verfahren waren für die Praxis aber nicht bindend. Vielmehr wurden Radierungen trotz der kunsttheoretischen Bestimmung des Verfahrens auch in traditionellen resp. linearen Zeichenweisen wie der Umriss- und der Linienmanier umgesetzt. Wie bereits Zeitgenossen festgestellt haben, bedeutete die schnellere Herstellungsweise der Radierung eine Reduzierung der Kosten, weshalb sie für Verleger besonders attraktiv war. Ihre umfassende Verwendung lag also nicht nur in ihren ästhetischen Qualitäten begründet, sondern auch in ihren ökonomischen Vorteilen, die sie gegenüber dem Kupferstich bot. Adolf Rosenberg zufolge lag hierin die Ursache für den ‚Niedergang‘ der Grabstichelarbeit.²⁵⁹

Trotz der zunehmenden Beliebtheit der Radierkunst ab den 1870er Jahren erfreuten sich in akademischer Linienmanier ausgeführte Kupferstiche noch bis zur Jahrhundertwende einer hohen Wertschätzung. Im Jahr 1884 bezeichnet Springer die Veröffentlichung von Eduard Mandels Stich nach Raffaels *Sixtinischer Madonna* als „Ereignis des Tages in der Kunstwelt“²⁶⁰ und prognostiziert, die „[...] Schöpfung, die glänzendste Verkörperung der Sixtinischen Madonna, [werde] ohne Zweifel ein Liebling aller modernen Kunstfreunde werden und bleiben.“²⁶¹ Auch Rudolf Stangs Kupferstich nach Leonardo da Vincis (1452-1519) *Abendmahl* bewertet Anton Springer 1888 als „[...] Ehrendenkmal für den Künstler und eine Herzstärkung für alle, die an der Zukunft des Kupferstiches verzagen wollten.“²⁶² In demselben Jahr würdigt Georg Galland Stangs Kupferstich wiederum als „kostbares Werk des

²⁵⁷ LÜTZOW, Carl von: Die Kunstschatze Italiens. In geographisch-historischer Übersicht geschildert, Stuttgart [1884].

²⁵⁸ Ebd., S. VII.

²⁵⁹ Vgl. ROSENBERG 1888a, S. 54.

²⁶⁰ SPRINGER 1884, Sp. 65.

²⁶¹ Ebd., Sp. 68.

²⁶² SPRINGER, Anton: Der neue Kupferstich nach Leonardo's Abendmahl von Rudolf Stang, in: Kunstchronik 23/33 (1888), Sp. 524.

Grabstichels“²⁶³. Darüber hinaus gelten weitere lobende Einzelbesprechungen beispielsweise Fritz Dingers (1827-1904) Stich nach Guido Renis (1575-1642) *Aurora* von 1891,²⁶⁴ Gustav Eilers‘ (1834-1911) in Radierung, Kaltnadel und Grabstichel ausgeführtem Blatt nach der *HL. Cäcilie* von Peter Paul Rubens von 1893,²⁶⁵ Ernst Moritz Geygers (1861-1941) Stich nach Sandro Botticellis *Der Frühling* von 1894²⁶⁶ und Doris Raabs Linienstich nach Hans Holbeins d. J. *Darmstädter Madonna* von 1900.²⁶⁷

Aloys Apells (Lebensdaten unbekannt) 1880 publizierte Anthologie zum Linienstich des 19. Jahrhunderts zeugt ebenfalls von der Wertschätzung, die der traditionellen Kupferstichkunst während der Renaissance der Radierung entgegengebracht wurde.²⁶⁸ Sich sowohl an das sammelnde als auch das forschende Publikum wendend, sollte sie einerseits als erstes umfassendes Nachschlagewerk zum Kupferstich des 19. Jahrhunderts sowie als Anweisung zur „Anlage einer Sammlung von classischen Grabstichelblättern“²⁶⁹ dienen. Ferner verbindet Apell mit der Publikation die Hoffnung, das Interesse an der grafischen Kunst zu fördern, wobei er eingesteht: „Die Zeitverhältnisse sind dem Erscheinen eines Buches wie das unserige nicht günstig.“²⁷⁰ Mit der Nennung der bekanntesten zeitgenössischen und in Linienmanier arbeitenden Kupferstecher wie Joseph von Keller, Carl Ernst Forberg, Johann Burger (1829-1912), Louis Jacoby, der Raab-Familie, Hans Meyer, Stang und Schultheiss sowie ihrer bis dato erschienenen Hauptwerke spiegelt die Publikation die Aktualität und Lebendigkeit der Kunstgattung wieder. Aus diesem Überblick wird ersichtlich, dass der reproduzierende Kupferstich per se und die Linienmanier im Speziellen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein von verschiedenen Seiten aus Pflege und Fürsprache erfuhren, wengleich sich die Radierung auch einer zunehmenden Beliebtheit erfreute. Bei der Etablierung der Radierung sowie der Neubewertung ihrer ästhetischen Charakteristika auf der einen und der ‚Erhaltung‘ und Würdigung der traditionellen Kupferstichkunst auf der anderen Seite handelt es sich also um parallele Phänomene.

²⁶³ GALLAND, Georg: Leonardo’s Abendmahl, in Kupfer gestochen von Rudolf Stang, in: Chronik für vervielfältigende Kunst 1/4 (1888), S. 49.

²⁶⁴ NAUTILUS: Dingers Kupferstich der Aurora von Guido Reni, in: Kunstchronik N.F. 2/33 (1890/91), Sp. 579-580.

²⁶⁵ ROSENBERG, Adolf: Rubens’ Heilige Cäcilie aus dem Berliner Museum, gestochen von G. Eilers, in: Kunstchronik N.F. 4/3 (1893), Sp. 33-36.

²⁶⁶ Vgl. RELLING, [o. A.]: Die große Berliner Kunstausstellung 1894 (III), in: Die Kunst für Alle 9/20 (1893/94), S. 314 und Anonym: Kunstliteratur und vervielfältigende Kunst (Ernst Moritz Geyger), in: Die Kunst für Alle 10/10 (1894/95), S. 159.

²⁶⁷ BEHMER, H.: Kunstblätter, in: Kunstchronik N.F. 11/22 (1900), Sp. 345-347.

²⁶⁸ APELL, Aloys: Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexicon der vorzüglichsten Kupferstecher des XIX. Jahrhunderts, welche in Linienmanier gearbeitet haben sowie Beschreibung ihrer besten und gesuchtesten Blätter, Leipzig 1880.

²⁶⁹ Ebd., S. V.

²⁷⁰ Ebd., S. VI.

2.5 Der „Stich der Zukunft“ – die Stichradierung der 1890er Jahre

Die Wertschätzung der Radierung als malerische Helldunkel- und freie, individuelle Zeichentechnik hatte eine zunehmende Negativbewertung des akademischen Kupferstichs zur Folge. Ein sprechendes Beispiel dieses Urteils über die Kunst des traditionellen Stichverfahrens ist der Bericht des Kunsthistorikers Cornelius Gurlitt (1850-1938) zur Internationalen Kunstausstellung des Jahres 1891 in Berlin:

Der Linienstich hat an seiner vorherrschenden Bedeutung immer mehr verloren. Die kalligraphisch-trockene Art seiner Herstellung, der immer etwas grau und leblos bleibende Ton, sprechen gegen seine Anwendung in der Wiedergabe von allen nicht hervorragend zeichnerischen Werken, selbst wenn man von den grossen Kosten absieht.²⁷¹

Wie Gurlitt weiter ausführt, entspreche die Radierung aufgrund ihrer „[...] flotteren, eindringlicheren, breiteren Darstellungsform [...]“²⁷² der modernen Malweise eher als der in traditioneller Linienmanier ausgeführte Kupferstich. Adolf Rosenberg hatte bereits 1888 in seiner umfassenden Publikation über die sogenannten Rubensstecher eine in der Konvention erstarrte Kupferstichweise der zeitgenössischen Kupferstecher beklagt und den Künstlern das Studium früherer Meisterleistungen des Kupferstichs empfohlen:

Zur Zeit, wo wir diese Darstellung zum Abschluss bringen, leidet derjenige Zweig der reproducirenden Kunst, dessen Pflege Rubens besonders am Herzen lag, unter der schädigenden Concurrenz minderwerthiger, zum Theil rein mechanischer Vervielfältigungsmethoden. Vielleicht hat sich die Kupferstecherkunst einen Theil dieses Verlustes selbst zuzuschreiben, weil sie mehr dem starren System als dem rastlos fortschreitenden Leben gefolgt ist. Um ihre bedrohte Stellung wieder zu sichern, wäre es förderlich, wenn sie Einkehr in die Vergangenheit hielte [...].²⁷³

Dem Autor zufolge solle das Studium der Rubens-Stiche

[...] dem graphischen Künstler die Möglichkeit gewähren, sich mit der höchsten Blüthe vertraut zu machen, die die malerische Richtung der Stecherkunst in der classischen Zeit bisher erreicht hat.²⁷⁴

Für Wilhelm von Bode stellt der akademische Linienstich, der im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend „erstarrt und erkaltet“²⁷⁵ wäre, nicht mehr als ein Anachronismus in der zeitgenössischen Kunst dar: „[D]er Stich in den so lange für geheiligt gehaltenen regelmässigen

²⁷¹ GURLITT, Cornelius: Die Kunst unserer Zeit auf der Internationalen Kunstausstellung zu Berlin, München [1892], S. 145.

²⁷²Ebd.

²⁷³ ROSENBERG, Adolf: Der Kupferstich in der Schule und unter dem Einfluss des Rubens (Die Rubensstecher), Wien 1888, S. 163.

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ BODE, Wilhelm: Die Heilige Magdalena von Carlo Crivelli nach dem Gemälde in der Berliner Galerie gestochen von Otto Reim, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 11/1 (1890), S. 64.

Kreuzlagen darf allerdings als eine hinter uns liegende Entwicklung der Kupferstechkunst gelten.“²⁷⁶

Anders wiederum verhalte es sich mit der sogenannten Stichradierung, die insbesondere in den 1890er Jahren eine rege Fürsprache seitens der Kunstgelehrten erfuhr. Bode verweist auf Berlin als deutsches Zentrum dieser Kunstgattung und nennt als ihre Initiatoren Karl Stauffer-Bern (1857-1891), Max Klinger (1857-1920) und Ernst Moritz Geyger, die er als Garanten einer „grosse[n] Zukunft“²⁷⁷ des Kupferstichs ansieht.

Bei der Stichradierung resp. dem ‚malerischen‘ Stich handelt es sich um eine Form des Kupferstichs, die sich, wie Bode es ausdrückt, durch die „Freiheit und Leichtigkeit in der Führung des Griffels“²⁷⁸ und die „Farbigkeit der Behandlung“²⁷⁹ nach Art der Radierung auszeichnet. Bei der Stichradierung wird der Grabstichel also nicht wie in der Linienmanier mit dem üblichen Kraftaufwand und nach den gängigen Schraffurschemata in die Platte hineingetrieben, sondern nur leicht über die Platte geführt, was eine freiere Strichführung ermöglicht.²⁸⁰ Wie Bode als Verfechter dieser ‚modernen‘ Ausprägung des Kupferstichs anmerkt, sei sie hinsichtlich der freien Linienführung der Radierung ebenbürtig, dieser in der „Feinheit der Zeichnung“²⁸¹ und der „Zartheit des Tons“²⁸² aber überlegen.

Diese Form des Kupferstichs sei, so Bode, der „Stich der Zukunft“²⁸³. Und wie die holländischen Radierer des 17. Jahrhunderts als Vorbilder für die zeitgenössischen Radierer angeführt wurden, so sah Bode in den vornehmlich deutschen Kupferstechern des 15. und 16. Jahrhunderts historische Hauptvertreter der Stichradierung.²⁸⁴ Auch Hans Wolfgang Singer führt die Technik auf die Kupferstecher der frühen Neuzeit zurück und betont, dass bereits Dürer Versuche in dieser Richtung unternommen habe.²⁸⁵ Die Abkehr von dem traditionellen Linienstich und die (vermeintliche) Orientierung der zeitgenössischen Künstler an den Werken der Alten Meister bewertet Bode als ein Zeichen dafür, dass

[...] die Empfindung der grossen alten Meister wieder in Fleisch und Blut unserer Künstler überzugehen beginnt und dass sie zum Ausdruck dieser Empfindung auf ähnliche Mittel wie jene geführt werden und ähnliche Wirkung zu erzielen wissen [...].²⁸⁶

²⁷⁶ BODE 1890c, S. 64

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ SINGER, Hans Wolfgang: Der Kupferstich (Kunstgeschichtliche Monographien, Bd. 15), Leipzig/Bielefeld ²1912, S. 134.

²⁸¹ BODE 1890c, S. 64.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Vgl. SINGER 1912, S. 134.

²⁸⁶ BODE 1890c, S. 64.

Für Bode und Singer handelt es sich bei der Aufnahme der Stichradierung durch die zeitgenössische Künstlerschaft also um ein Anknüpfen an frühneuzeitliche Kupferstichtraditionen und ihre Nutzbarmachung für die Modernisierung der zeitgenössischen (Kupferstich-)Kunst. Auch Carl von Lützow wertet das Phänomen der Stichradierung positiv und stellt im Jahr 1890 fest, dass es sich sowohl auf original- als auch auf reproduktionsgrafischem Gebiet als „fruchtbringend“²⁸⁷ erwiesen habe und dass auf ihm die „höchsten Ziele“²⁸⁸ zu erreichen seien.

Eine für Bode „charakteristische Leistung des modernen malerischen Stiches“²⁸⁹ ist Geygers Reproduktion von Antonello da Messinas (1430-1479) Gemälde *Bildnis eines jungen Mannes* (Abb. 16), die der Künstler 1889 für das Berliner Galeriewerk gefertigt hat. Zu dem Blatt merkt Bode 1891 an, die

[...] freie Handhabung des Stichels gestattete ihm [Geyger, Anm. d. Verf.], in malerischer Wirkung der Radiernadel gleich zu kommen, während er nur durch den Stichel der Delikatesse in der Pinselführung, der Feinheit und Schärfe in der Zeichnung des Originales ganz gerecht werden konnte.²⁹⁰

In der Handhabung des Stichels verzichtet Geyger auf die für die Linienmanier typischen, einem geordneten und geschwungenen Verlauf folgenden und an- sowie abschwellenden, das Körpervolumen angehenden Linien. Auch die charakteristischen Parallel- und Kreuzschraffuren finden keine Anwendung. Stattdessen dominieren weitgehend gerade geführte Striche, die in unterschiedlichen Tiefen und Richtungen in sich frei übereinanderliegenden Kombinationen geführt sind (Abb. 16, Detail 1). Diese Kombinationen sind in den Schattenzonen so stark verdichtet, dass der einzelne Strich hinter das Gesamtgefüge zurücktritt und der Tonerzeugung dienstbar gemacht wird. Zart eingeritzte, maßgeblich horizontal angelegte Striche wiederum tönen die hellen Partien des Gesichts dezent ab. Dabei betont Bode die maßgebliche Reduktion Geygers auf parallel angelegte Linien, mit denen er selbst die dunkelsten Partien bilde. Er stellt fest, dass diese Stichweise eine „ausserordentlich tonige, farbige Wirkung“²⁹¹ erzeuge, wenngleich sie die „Klarheit des Fleisches“²⁹² nicht adäquat wiedergebe. Dabei verweist Bode auch auf Geygers Anwendung der Aquatinta, um die Tonwirkung der Himmelszone und des landschaftlichen Hintergrundes zu unterstützen (Abb.

²⁸⁷ LÜTZOW 1891b, S. 306.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ BODE, Wilhelm: Der „junge Venezianer“ von Antonello da Messina in der Berliner Galerie, gestochen von E. M. Geyger, in: Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen 12/3 (1891), S. 171.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Ebd.

16, Detail 2), sowie der Diamant- resp. Kaltnadel für die hellsten Tonwerte des Inkarnats.²⁹³ Für die Erzeugung von Tonnuancen im Bereich der Haare hat Geyger wiederum auf die Roulette zurückgegriffen. Hier treten gleichmäßige Punktierungen hervor und tönen die Zwischenräume der Linien, die die Haare angeben, ab (Abb. 16, Detail 3). Bei der Stichradierung handelt es sich entgegen den anfangs zitierten Ausführungen Bodes also um kein technisch homogenes Verfahren. Vielmehr weist auch das Phänomen des ‚malerischen Stichs‘ Kombinationen verschiedener Instrumente und Verfahren auf, wenngleich der Schwerpunkt auf der von der Linienmanier losgelösten Handhabung des Grabstichels und der Kaltnadel liegt.

Auf die breitere Anwendung der Stichradierung übten allerdings nicht nur die neuen Sehgewohnheiten des Kunstpublikums und die Etablierung der Radierung einen Einfluss aus, sondern auch technisch-industrielle Entwicklungen. Geygers Grabstichel- und Kaltnadelführung bedingte eine hohe Sensibilität der Druckplatte. Durch elektrochemische Verfahren wie die Verstählung von Druckplatten ließ sich die Widerstandsfähigkeit von Kupferplatten und damit ihre Auflagenzahl enorm steigern.²⁹⁴ Da Geygers Stich sowohl im Berliner Galeriewerk als auch im *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen* veröffentlicht wurde und damit eine hohe Auflage erfuhr, ist es wahrscheinlich, dass die Platte verstäht wurde.

Der Berliner Radierer und Kupferstecher Albert Krüger (1858-unbekannt) hat sich ebenfalls der Stichradierung als Reproduktionsmedium bedient und sie in den Dienst der Wiedergabe von Gemälden Rembrandts und Frans Hals‘ genommen. Exemplarisch sei an dieser Stelle auf das Blatt nach dem Hals zugeschriebenen Gemälde *Der Prediger Theodor Schrevelius* (Abb. 17) hingewiesen, die im *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* des Jahres 1890 publiziert worden ist. Das Blatt zeichnet sich durch eine freie, von der Linienstichtradition losgelöste Stichführung aus. Kurze, verschieden tief eingegrabene Striche sind in unregelmäßigen Abständen aneinandergesetzt und überlagern sich in einer mitunter unsystematischen Art und Weise. Sie weisen keine kontrolliert-geschwungenen Verläufe auf, sondern sind weitgehend kurz und spontan gehalten (Abb. 17, Detail 1). Von besonderer Freiheit und gestischer Art ist das Liniengefüge im Hintergrund. Geschwungene, in unterschiedlichen Verlaufsrichtungen angelegte Striche sind hier in variierender Dichte übereinander gelagert und bilden eine dynamische Struktur, die die einzelne Linie quasi

²⁹³ Ob es sich bei der Hintergrundgestaltung tatsächlich um Aquatinta handelt, muss aufgrund des unregelmäßigen Tons und der Fleckenwirkung der Fläche infrage gestellt werden.

²⁹⁴ Vgl. Betz 2016, S. 202. Siehe außerdem SINGER 1912, S. 134.

„schluckt“. Der freie, skizzenhafte Gebrauch des Grabstichels rehabilitierte den Kupferstich als Konkurrenzmedium der Radierung in der Wiedergabe von niederländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts:

Die malerische, flächige Behandlungsweise und der klare graue Ton des Bildes sind in diesem Stich treuer und frischer zum Ausdruck gebracht, wie in irgend einer mir bekannten Radierung nach Hals; ein schlagender Beweis, dass der Stichel, in richtiger Weise gehandhabt, selbst in der Wiedergabe der malerischsten Bilder mit der Radiernadel erfolgreich zu wetteifern im Stande ist.²⁹⁵

Die Modernisierung des Kupferstichs erfolgte nicht nur durch die freie Handhabung des Stichels nach Art der Radiernadel, sondern auch durch Modifikationen der Linienmanier, die in der Verdichtung des Liniensystems bestand. Ein charakteristisches Beispiel für diese Form des Kupferstichs im ausgehenden 19. Jahrhundert ist Geygers Arbeit nach Sandro Botticellis (1445-1510) Gemälde *Der Frühling* (Abb. 18), die 1895 im Verlag des Pariser Kunsthändlers und –verlegers Charles Sedelmeyer (1837-1925) veröffentlicht wurde.²⁹⁶ Sie zeichnet sich durch eine stark verdichtete und verfeinerte Linienführung aus. Die Linien sind zwar gemäß der Linienmanier parallel zueinander und in klaren, durchgehenden Verläufen sowie dezenten Schwellungen angelegt. Allerdings sind sie von einer solchen Feinheit und derart dicht aneinandergesetzt, dass sie selbst bei näherer Betrachtung kaum erkennbar sind und erst bei optischer Vergrößerung als eigenständige Linien zur Geltung kommen (Abb. 18, Detail 1).²⁹⁷ In einem undatierten Brief an Bode erklärt Geyger, er habe „[...] mit Willen die Linie bedeckt, damit endlich mal die Parade des Stichelführers aufhört. Dem Druck sieht man an daß er Reproduktion nach einem farbigen Bild ist.“²⁹⁸ Die „Bedeckung der Linie“ bedeutet Geygers oben beschriebenes Verfahren, die Linien durch ihre Feinheit und Verdichtung nahezu unkenntlich zu machen und eine möglichst geschlossene Tonwirkung zu erzeugen. Den Begriff des „Paradeführens des Stichels“ erläutert Geyger selbst wie folgt: „Ich meine mit dem modernen Paradeführen des Stichels die langweilig gleichmässig nebeneinanderliegenden

²⁹⁵ BODE, Wilhelm: Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst, veranstaltet durch die Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin (II). Die Gemälde aus Berliner Privatbesitz, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 11 (1890), S. 212.

²⁹⁶ Der Kunsthändler und Verleger Charles Sedelmeyer hatte seine Karriere in Wien begonnen, emigrierte 1866 aber nach Paris, wo er nicht nur international mit Alten und modernen Meistern handelte, sondern sich auch mit dem Druck und Verlag von Kunstblättern (unter anderem mehreren Radierungen von Koepping) und Büchern ein zweites Standbein schuf, vgl. WILD, Barbara: Charles Sedelmeyer. Ein österreichischer Kunsthändler macht internationale Karriere, in: Parnass 14/3 (1994), S. 78.

²⁹⁷ Zu ergänzen ist, dass einzelne Partien der Figuren, wie beispielsweise die Haare der Grazien, vorradiert und anschließend mit dem Grabstichel nachbearbeitet wurden. Dies führt Geyger in einem Brief an Bode auf zeitökonomische Vorteile dieses Verfahrens zurück, vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 2035 [04.01.1891].

²⁹⁸ SMB-ZA, IV/NL Bode 2035 [o. D.].

Linien, die man jetzt mit dem Haarzirkel abmisst.“²⁹⁹ Bei der Reproduktion des *Frühlings* habe er aber andere Ziele verfolgt, wie er weiter ausführt:

Ich bezweckte nur eine Reproduction eines gemalten Gegenstandes, dem man auch in der gestochenen Reproduction ansieht, daß es nach einem farbigen Original entstanden ist. [...] Ich wollte jede Nuance von verschiedener Tonwirkung stechen. Die grosse Ruhe und Vornehmheit im Ton und Colorit ist aber nur mit unsäglicher Mühe zu erreichen.³⁰⁰

Die Unterdrückung der Linie als eigenständiges Gestaltungsmittel resp. ihre Summierung zu Tönen ist laut dem Künstler als Strategie zu werten, das Medium des Vorbildes, die Malerei, durch den Stich erfahrbar zu machen. Geyger war darum bemüht, die Mittel der angewandten Technik zu verschleiern und die Medialität des Kupferstichs zu verunklaren. Der spezifische Charakter der auf der Linie beruhenden grafischen Technik soll unterdrückt und dafür der Charakter des auf Ton beruhenden Vorbildes weitestmöglich imitiert werden. Damit geht zugleich Geygers Distanzierung von der Kupferstichtradition seit der Neuzeit einher. Entsprechend schreibt der Künstler an den Berliner Museumsdirektor, er habe die Platte „[...] nicht im Sinn Dürer’s oder eines Anderen [...]“³⁰¹ ausführen wollen. Als Vorbild für die Steigerung der Tonwirkung durch die Modifikation der Stichführung nennt Geyger indessen einen zeitgenössischen Kupferstecher: „Meines Wissens hat nur Gaillard versucht Ton zu stechen im kleinen Eyck.“³⁰² Bei dem von Geyger erwähnten Gaillard handelt es sich um den französischen Kupferstecher Claude-Ferdinand Gaillard (1834-1887). Dieser wurde von seinen Landsleuten ab den späten 1860er Jahren für seine unkonventionelle, auf der Minimierung der Linie beruhende Stichweise gewürdigt.³⁰³ Mit dem „kleinen Eyck“ dürfte Geyger wiederum Gaillards 1869 in der *Gazette des Beaux-Arts* veröffentlichten Stich nach dem einst Jan van Eyck (1390-1441) zugeschriebenen Gemälde *L’homme à l’œillet* (Abb. 19) aus der Berliner Gemäldegalerie meinen, der auch im Berliner Galeriewerk einen Wiederabdruck erfuhr.³⁰⁴ Mit feinsten, dicht gesetzten und geraden Strichkürzeln modelliert Gaillard die Körperformen (Abb. 19, Detail 1). In der Berliner Publikation nimmt Gaillards Blatt eine Sonderstellung ein, da es als die einzige Illustration ursprünglich nicht für das Galeriewerk gefertigt worden ist und wiederum als das einzige von einem nicht-deutschsprachigen Künstler stammt.³⁰⁵

²⁹⁹ SMB-ZA, IV/NL Bode 2035 [o. D.].

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Vgl. BETZ 2016, S. 193.

³⁰⁴ Vgl. ebd., S. 194.

³⁰⁵ Vgl. KRAUSE, Katharina: [Kat.-Nr. 52], in: Kat. Leipzig 2005, S. 268.

Geyger ist nicht der einzige reproduzierende Künstler, der Gaillard als Vorbild zumindest im Hinterkopf hatte. Hiervon zeugt Doris Raabs Kupferstich nach Hans Holbeins d. J. *Madonna des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen* (Abb. 20), der im Jahr 1900 durch die *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* herausgegeben worden ist.³⁰⁶ Ursprünglich wurde der Kupferstecher Johannes Sonnenleiter (1825-1907), der Onkel der Künstlerin, für die Ausführung verpflichtet. Nach zweijährigen Vorarbeiten, die sich auf die Konturen des Christuskindes, der Madonna und der Architektur beschränkten, konnte Sonnenleiter die Arbeit wegen eines Augenleidens jedoch nicht fortsetzen und empfahl 1893 seine Nichte für die Fortsetzung der Arbeit. Wie aus einem offiziellen Bericht der *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* hervorgeht, arbeitete sie an dem Stich von 1894 bis 1897 zunächst unter Sonnenleiters Leitung in Wien und führte ihn von 1897 bis 1899 eigenständig in München aus.³⁰⁷ Für Doris Raab war die Übernahme des Auftrags ein Glücksfall, denn sie erfuhr für ihren Stich nicht nur internationale Anerkennung,³⁰⁸ sondern wurde auf der Pariser Weltausstellung auch mit der silbernen Medaille ausgezeichnet.³⁰⁹ Zudem handelt es sich bei Raabs Stich um den letzten Linienstich, den die *Gesellschaft* veröffentlichte.³¹⁰

Strenger als Geyger orientiert sich die Künstlerin an den Konventionen der traditionellen Linienstichmanier. Das Inkarnat der Figuren weist Parallel- und ein- sowie mehrfache Kreuzschraffuren auf (Abb. 20, Detail 1). Der Schwung der Linien und ihre Taillierungen geben das Volumen der Körper und Schattierungen an. Gepunzte Partien ergänzen das Liniensystem um ein nicht-lineares, tonbildendes Gestaltungselement. Allerdings verdichtet Raab die Schraffursysteme und setzt die Linien enger aneinander. Hierdurch und durch die ebenfalls engere und zugleich unregelmäßigere Setzung der Punzen entsteht eine geschlossenerere Flächen- und Tonwirkung (Abb. 20, Detail 2). Über die Verdichtung der Linienführung äußert sich die Künstlerin in einem Brief vom 5. Juni 1900 an den Direktor des Dresdener Kupferstich-Kabinetts Max Lehrs (1855-1938). Sie schreibt hierin: „Ich suchte durch enge Linienführung

³⁰⁶ Das Blatt ist laut der *Kunst für Alle* in fünf Preiskategorien angeboten worden, nämlich für 50, 60, 100, 200 und 300 M, vgl. P[ECH]T, F[riedrich]: Kunstliteratur (Darmstädter Madonna Hans Holbein's), in: *Die Kunst für Alle* 15/23 (1899/1900), S. 552.

³⁰⁷ Vgl. Anonym: Vermischte Nachrichten (Notiz), in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* [o. A.]/2 (1909), S. 37.

³⁰⁸ So urteilt die von 1893 bis 1964 in London publizierte Kunstzeitschrift *The Studio*: „A fine engraving, of important dimensions, after Holbein's Madonna has been recently executed by Doris Raab. The qualities of the original work have been most satisfactorily expressed by the engraver, and the print is, in many respects, one of the most remarkable that has appeared in recent years.“ Anonym: Reviews, in: *The Studio. International Art* 21/93 (1901), S. 212.

³⁰⁹ Vgl. Anonym: Jahresbericht des Verwaltungsrathes der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst über seine Tätigkeit im Jahre 1900, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* [o. A.]/3 (1901), S. 27.

³¹⁰ Vgl. WEIXLGÄRTNER, Arpad: Ein halbes Jahrhundert 1871-1921. Zur Erinnerung an die Feier des 50jährigen Bestandes der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien, in: *Die graphischen Künste* 44/1 (1921), S. 4.

der Zeichnung Holbeins so viel als möglich gerecht zu werden und die Technik so wenig, als möglich sprechen zu lassen.³¹¹ Das formulierte Bestreben der Künstlerin war, wie bei Geyger, die Dominanz der Linie über die Erscheinung der Arbeit zu mildern, um damit dem Charakter des Vorbildes möglichst nahe zu kommen. Raabs Ausführung ist allerdings als Kompromisslösung zu werten, da der Stich, wie sie in demselben Brief anmerkt, „als Linienstich bestellt“³¹² war und deshalb eine Ausführung „im Sinne Gaillard’s“³¹³ nicht möglich gewesen sei.³¹⁴ Dieses Dokument ist ein sprechendes Beispiel für die Abhängigkeit der Reproduktionsgrafiker von den Auftraggebern, denen sie ihre eigenen künstlerischen Ansprüche mitunter unterordnen oder zumindest anpassen mussten.

Die Ton- resp. Farbwirkung des Stiches wurde dennoch von der Kunstkritik positiv hervorgehoben.³¹⁵ Die *Kunstchronik* des Jahres 1900 berichtet über das Blatt: „Das ist dieselbe Darmstädter Madonna im Stich mit der reichen Farbensymphonie, einem Durcheinanderwogen von Tönen, voll Klanges und Glanzes [...]“³¹⁶ Ferner sei die „[...] Farbigkeit des Stiches [...] so ausserordentlich und die Gegensätze sind dem Urbilde so treu, dass es auch etwas Rauschendes und Fortreissendes hat wie das Original selbst [...]“³¹⁷

Neben Geyger und Raab weist auch Peter Halms reproduktionsgrafisches Oeuvre zahlreiche Werke auf, die Bezüge zu Gaillards Stichtechnik erkennen lassen.³¹⁸ Exemplarisch ist seine Stichradierung nach van Eycks *Bildnis des Baudouin de Lannoy* (Abb. 21) zu nennen, welche sowohl im Berliner Galeriewerk als auch im *Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen* von 1889 veröffentlicht wurde. Halm bedient sich hierin einer Kombination aus Kupferstich und Strichätzung.³¹⁹ Dabei bearbeitet er die Platte mit einem flächendeckenden System aus kurzen, geraden, parallel angelegten und sich überschneidenden Strichen, die das Inkarnat nuancenreich modellieren und eine geschlossene Tonwirkung erzeugen (Abb. 21, Detail 1). Nur in einzelnen Partien belässt Halm die Platte unbearbeitet und bezieht das Papierweiß als hellsten

³¹¹ 01/KK 4 Bd. 5 (285-286) [05.06.1900].

³¹² Ebd.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Es kann also davon ausgegangen werden, dass Doris Raab den Stich anders ausgeführt hätte, wäre sie durch die vertraglichen Vorgaben nicht auf eine bestimmte Ausführungsweise festgelegt gewesen. Dieser Sachverhalt ist insofern von Bedeutung, als dass er die Bindung der reproduzierenden Kupferstecher an ihre Auftraggeber und deren Einfluss auf das zu fertigende Objekt betont.

³¹⁵ „[...] [D]enn der Kupferstich tritt uns in allen, auch den kleinsten Teilen als ein Werk entgegen, das nur den einen Zweck hat, den bewunderten Meister mit solcher Pietät wiederzugeben, dass uns seine ganze Individualität imponierend vor die Augen tritt.“ BEHMER 1900, Sp. 346.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Vgl. BIBWURM 1993, S. 53.

³¹⁹ Während die Linien von zumeist tiefem Tonwert, unruhigem Verlauf und stumpfen Enden geätzt erscheinen, zeichnen sich die helltonigen und in ihrem Verlauf weitgehend geraden Striche, die Halm für die Schraffierung der Flächen nutzt, mit dem Grabstichel oder der Kaltnadel gezogen worden zu sein.

Lichtwert in die Komposition ein. Dabei berücksichtigt der Künstler in der Wiedergabe des Vorbildes auch die Bartstoppel und anderweitige Unebenheiten der Hautoberfläche, die er durch unregelmäßig gesetzte Strichkürzel und Schrammen angibt. Die komplexe Ornamentik des Obergewandes und die unterschiedlichen Stofflichkeiten wie der Pelzbesatz des Mantels oder der Kopfbedeckung finden eine je eigene, präzise Wiedergabe. Wie Gaillards Arbeit zeichnet sich Halms durch eine freie Strichführung und die Schließung des Liniensystems zu einem differenzierten, modellierenden Flächenton aus. Die Beziehung zwischen den Werken beider Künstler ist auch Zeitgenossen aufgefallen. Bode bezeichnet Halms „malerische[n] Stich“³²⁰ nach van Eycks Gemälde gar als „würdiges Gegenstück zu Gaillards klassischem Stich des ‚Mannes mit Nelken‘“.³²¹

Auch Albert Krüger zeigt sich in seiner 1889 im *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* publizierte Stichradierung nach van Eycks *Bildnis eines Mannes* (Abb. 22) von dem französischen Berufskollegen inspiriert. Wie Gaillard und Halm kombiniert Krüger die Strichätzung mit dem Grabstichel- bzw. der Kaltnadel. Durch in ihrer Stärke variierende, in mehrfachen Lagen übereinandergelegte und frei geführte Strich- und Schraffursysteme, die er im Inkarnat durch Punktierungen ergänzt, erzeugt der Berliner Grafiker eine nuancierte und Plastizität suggerierende Tonwirkung.

2.6 Die Rezeption Claude-Ferdinand Gaillards und der französischen Kupferstecher und Radierer im deutschen Sprachraum

Der Bezug unterschiedlicher Radierer auf Claude-Ferdinand Gaillard als (potenzielles) Vorbild erklärt sich aus dem herausragenden Ruf des Franzosen, den dieser im deutschen Sprachraum genoss.

Hier galt Gaillard als der erste Vertreter eines modernen, von akademischen Konventionen resp. der Linienmanier befreiten Kupferstichs. Oskar Berggruen hebt Gaillard in seinem Bericht zur Pariser Weltausstellung des Jahres 1878 als den „interessanteste[n] und geistig bedeutendste[n] unter den jüngeren Stechern Frankreichs“³²² hervor. Was ihn von Künstlerkollegen unterscheidet, so Berggruen, sei die Tatsache, dass sich Gaillard eine eigene, individuelle Handhabung des Grabstichels angeeignet habe, anstatt sich der Radierung als künstlerische

³²⁰ BODE, Wilhelm: Jan van Eycks Bildnis eines burgundischen Kammerherrn, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 22/3 (1901), S. 115.

³²¹ Ebd.

³²² BERGGRUEN, Oskar: Die vervielfältigenden Künste auf der Pariser Weltausstellung 1878 (Schluss), in: *Die graphischen Künste* 2 (1880), S. 62.

Technik zu bedienen, die der Kritiker als „Modesache“³²³ herabwürdigt. An anderer Stelle wird Gaillard als „[d]er erste Stecher, der unter den Modernen die Gesundung der Stecherei anstrebte [...]“³²⁴, bezeichnet. Ein ungenannter Autor merkt 1884 wiederum an, der Vergleich der Arbeiten Gaillards mit denen deutscher Berufskollegen verdeutliche die „Vereinseitigung“³²⁵ des deutschen Kupferstichs. Schließlich würdigt auch Wilhelm von Bode im Jahr 1890 Gaillard dafür, dass dieser durch seine Kombination von Grabstichel und Radiernadel neue Ausdrucksmittel für die Kupferstichkunst erschlossen habe.³²⁶ Gleichzeitig sei der Franzose mit seiner freien, individuellen Handhabung des Grabstichels ein Vorbild für die jüngere Kupferstechergeneration des deutschen Sprachraums wie Ernst Moritz Geyger und Max Klinger.³²⁷

Mit dem von Geyger und Bode erwähnten Stich nach dem *L'homme à l'œillet* bzw. dem *Mann mit Nelken* erlangte Gaillard nicht nur in seiner französischen Heimat, sondern auch in der deutschsprachigen Kunstszene besondere Bekanntheit. Das Blatt ist nicht nur in der *Gazette des Beaux-Arts* und im Berliner Galeriewerk veröffentlicht worden, sondern fand 1874 auch Eingang in das Illustrationsprogramm der *Zeitschrift für bildende Kunst*. Hierin bereits als „meisterhafte[r] Stich[...]“³²⁸ gewürdigt, hebt auch Richard Graul in seinem 1887 veröffentlichten Nachruf auf den in demselben Jahr verstorbenen Gaillard die Arbeit als eines von dessen Hauptwerken hervor:

Letzteres Blatt [*L'homme à l'œillet*, Anm. d. Verf.] [...] stellt der wunderbaren Feinheit von Gaillards Anempfindung, seiner Fähigkeit nachzufühlen und geheimen Sinn zu ergründen, das glänzendste Zeugnis aus.³²⁹

Das Blatt zog bereits auf der Wiener Weltausstellung des Jahres 1873 die Aufmerksamkeit der deutschsprachigen Kunstberichterstattung auf sich. So bezeichnet Moritz Thausing in seinem Bericht zur vervielfältigenden Kunst der französischen Abteilung der Ausstellung unter anderem Gaillards Arbeiten als „[...] wahre Glanzpunkte der ganzen Kunst-Abtheilung überhaupt.“³³⁰ Neben anderen Werken des Künstlers ist es der Stich nach dem *L'homme à l'œillet*, den Thausing als eine „Wiedergeburt des alten Kunstwerks“³³¹ würdigt. Die

³²³ BERGGRUEN 1880a, S. 62.

³²⁴ Anonym 1888a, S. 199.

³²⁵ Anonym: Korrespondenz (Düsseldorf), in: *Kunstchronik* 19/32 (1884), Sp. 526.

³²⁶ Vgl. BODE 1890b, S. 45.

³²⁷ Vgl. ebd., S. 54.

³²⁸ WOLTMANN, Alfred: Die Galerie Suermondt (I), in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 9 (1874), S. 196.

³²⁹ G[RAUL], R[ichard]: Claude-Ferdinand Gaillard, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 22 (1887), S. 318.

³³⁰ THAUSING, Moritz: Die vervielfältigende Kunst, in: LÜTZOW, Carl von (Hg.): *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Leipzig 1875, S. 418.

³³¹ Ebd., S. 419.

Wiederverwendung der bereits vorliegenden Platte Gaillards für das Berliner Galeriewerk fand in der Kunstberichterstattung ein entsprechend positives Echo:

Es war ein heroischer, aber nur zu gerechtfertigter Entschluss der Herausgeber, einfach die alte herrliche Platte des verstorbenen französischen Meisters wieder abzudrucken, statt einen lebenden deutschen Stecher etwa in die Versuchung zu führen, mit Gaillard wetteifern zu wollen.³³²

Schließlich wurde Gaillard auch zu der Riege französischer Kupferstecher gerechnet, die von einer „Führung“³³³ Frankreichs im Bereich der Kupferstichkunst zeugten.

Die hohe Wertschätzung, die Gaillards Kunst unter Künstlern und Kunstgelehrten im deutschen Sprachraum zukam, steht dabei im Kontext einer umfassenderen, sowohl auf Hochachtungsbekundung als auch auf Konkurrenzdenken beruhenden Rezeption der französischen Grafik. In seinem Bericht zur Internationalen Kunstausstellung von 1884 in München stellt Adolf Rosenberg die Überlegenheit der französischen Grafik gegenüber der deutschen fest:

Auch auf dem Gebiete der graphischen Künste, speziell des Kupferstichs und der Radirung, stellt sich das Verhältnis zwischen Frankreich und Deutschland immer noch zu Gunsten des ersteren Landes.³³⁴

Zwar würde William Unger dieses Missverhältnis zwischen den Kunstleistungen der beiden Nationen ausgleichen, allerdings wurden seine Arbeiten auf der Ausstellung nicht präsentiert. Und auch die Arbeiten Johann Leonhard Raabs und des Xylografen und Radierers Wilhelm Hecht (1843-1920) hätten sich, so Rosenberg, gegenüber denen der französischen Berufskollegen wie Leopold Flameng, Gaillard und Charles Waltner „[...] in Bezug auf geistreiche und leichte Technik, auf Schmelz und Transparenz des Tons [...]“³³⁵ nicht behaupten können. Als einzigen Künstler, der neben Unger ein Gegengewicht zur französischen Konkurrenz hätte darstellen können, nennt Rosenberg den gebürtigen Dresdener Karl Koepping, schränkt aber zugleich ein, dass dieser sowohl seine Schulung in Frankreich erhalten als auch seinen Wohnsitz dort habe.³³⁶ Alfred Lichtwark weist 1886 ebenfalls auf die Vorreiterrolle Frankreichs hin: „Dort war sie [die Radierung, Anm. d. Verf.] ein Product des Rückschlags gegen den Classicismus und wurde in einem Umfange ausgebildet, den wir noch nicht erreicht haben.“³³⁷

³³² Anonym: Kunstliteratur (Von dem Berliner Galeriewerk), in: Kunstchronik N.F. 1/27 (1889/90), Sp. 433.

³³³ LANGL, Joseph: Die erste Jahresausstellung der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst (Fortsetzung), in: Kunstchronik 22/18 (1887), Sp. 289.

³³⁴ ROSENBERG, Adolf: Die internationale Kunstausstellung in München (IV), in: Zeitschrift für bildende Kunst 19 (1884), S. 232.

³³⁵ Ebd.

³³⁶ Vgl. ebd.

³³⁷ L[ICHTWARK], A[lfred]: Aus dem Künstlerverein, in: Die Gegenwart 29/2 (1886), S. 31.

Emil Heilbut konstatiert noch 1891 die Überlegenheit der französischen Radierkunst und schließt seinen Überblick über die Entwicklung dieser Kunsttechnik im 19. Jahrhundert mit der Feststellung ab, dass die reproduzierenden Radierungen eines Félix Bracquemonds (1833-1914) und Jules Jacquemarts (1837-1880)

[...] noch lange unvergleichlich bleiben und ungefähr den Gipfelpunkt dessen darstellen, was das Wiederaufleben der Radierung im neunzehnten Jahrhundert für die Reproduktion gethan hat.³³⁸

Indessen fiel das Urteil über die französische Druckgrafik und ihr Verhältnis zur deutschen, wie auch die Malerei oder Bildhauerei betreffend, nicht einstimmig aus.³³⁹ Wie es Positionen gab, die die Qualität französischer Kupferstecher und Radierer höher bewerteten, sahen andere die deutsch-österreichische Druckgrafik als überlegen oder zumindest als gleichwertig an. So schreibt ein gewisser G. Guttenberg (Lebensdaten unbekannt) in seiner Rezension zum Pariser Salon des Jahres 1872, dass deutsche Kupferstecher und Holzschneider ihren französischen Kollegen zahlenmäßig zwar unterlegen, qualitativ aber ebenbürtig seien.³⁴⁰ Auch Louis Jacoby merkt in seinem Weltausstellungsbericht von 1874 an, dass Frankreich zwar die meisten Künstler aufweise, die sich mit den unterschiedlichen Tiefdrucktechniken befassten, Deutschland und Österreich durch Eduard Mandels Kupferstiche und Ungers Radierungen aber qualitativ voraus seien.³⁴¹ Noch im Jahr 1890 behauptet auch Friedrich Pecht anlässlich der zweiten Münchener Jahresausstellung, dass der deutsche Sprachraum die höherwertige grafische Kunst hervorbringe. Während Frankreich und England die Ausstellung zwar zahlenmäßig dominierten, hätten die deutschen Grafiker

[...] entschieden das Beste gebracht, da das Ausland gegenwärtig keine Radierer von solch tiefem Verständnis der alten Meister und solcher wunderbaren Technik besitzt, als die Herren Köpping in Berlin und Unger in Wien sie hier beweisen.³⁴²

Der Vergleich der nationalen mit der internationalen und insbesondere französischen Grafik setzt sich auch in den 1890er Jahren fort, wie ein Urteil des Kunsthistorikers und Schriftstellers Wilhelm Schölermann (1865-1923) anlässlich der Internationalen Grafischen Ausstellung in Wien 1896 belegt:

Und da stehe ich, bei aller schuldigen Achtung vor dem Auslande, nicht an, zu behaupten, dass die deutsche graphische Kunst heuer vollgewichtig neben jeder andern

³³⁸ HELFERICH 1890/91, S. 377.

³³⁹ Vgl. GAETHGENS, Thomas W.: Zur Rezeption der französischen Moderne in Deutschland von 1870 bis 1945, in: HOLLECZEK, Andreas/MEYER, Andrea (Hgg.): Französische Kunst – Deutsche Perspektiven 1870-1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik (Passagen/Passages, Bd. 7), Berlin 2004, S. 8.

³⁴⁰ Vgl. GUTTENBERG, G.: Der Salon von 1872 (V), in: Kunstchronik 8/16 (1873), Sp. 257.

³⁴¹ Vgl. JACOBY 1873, S. 4.

³⁴² PECHT, Friedrich: Die zweite Münchener Jahres-Ausstellung (Schluß), in: Die Kunst für Alle 5/24 (1889/90), S. 373.

aufzutreten darf; denn da, wo sie im allgemeinen Niveau noch etwas nachzuholen hat, ersetzt sie dieses Manco durch einzelne herausragende Berggipfel, die das Übrige überschauen und denen an gedankenvoller Hoheit das Ausland nichts so Originelles gegenüberzustellen vermag.³⁴³

Die französische Reproduktionsgrafik wurde im deutschen Sprachraum ambivalent rezipiert. Während die eine Seite ihre qualitative Überlegenheit erkannte und sie zu Vorbildern der heimischen Künstlerschaft stilisierte, war die andere darauf bedacht, das höhere Niveau der nationalen Grafik zu behaupten. Konsens herrschte allenfalls in der Feststellung, dass die grafische Kunst in Frankreich verbreiteter und die Schar französischer Radierer zahlenmäßig überlegen war. In jedem Fall war die französische Grafik ein Reibungspunkt, der zum nationalen Vergleich und Wettstreit aufrief.

Dabei scheint nicht nur die französische Kunst auf die Grafiker und Kunstgelehrten gewirkt zu haben, sondern auch die Diskussion über die druckgrafischen Techniken und ihre Charakteristika in der französischen Kunstkritik. Zwar fehlen bislang Analysen zu den Wechselbeziehungen zwischen der deutschen und französischen Grafikdiskussion. Auffällig aber ist, dass selbst Thausing als ausgewiesener Kupferstichexperte in seinem Aufsatz von 1866 der Radierung weder eine eigenständige Ästhetik noch eine nennenswerte Bedeutung in der zeitgenössischen Kunst zuspricht.³⁴⁴ Indessen finden wesentliche Thesen der Grafiktheorie und -kritik, die den deutschen Sprachraum seit den 1870er Jahre prägten, in der Pariser Kunstszene bereits zu Beginn der 1860er Jahre engagierte Vertreter.³⁴⁵ Dies kann anhand der Aufsätze und Salonrezensionen des Kunstkritikers Philippe Burty (1830-1890) exemplarisch nachvollzogen werden. Burty positionierte sich bereits zu Beginn der 1860er Jahre als engagierter Fürsprecher der Radierkunst und beteiligte sich 1862 an der Gründung der *Société des Aquafortistes*.³⁴⁶

Wie Thausing im Jahr 1866 sah auch Burty bereits zu Beginn der 1860er Jahre die Technik des Kupferstichs in einer existenziellen Krise, die er als Zustand einer Erstarrung beschreibt.³⁴⁷ Er sah, wie später seine Kollegen in Deutschland und Österreich, den aktuellen Zustand des Kupferstichs sowohl in dessen ökonomischen als auch stilistischen Faktoren und der

³⁴³ SCHÖLERMANN, Wilhelm: Die internationale graphische Ausstellung im Künstlerhause zu Wien (II), in: Kunstchronik N.F. 7/10 (1896), Sp. 159.

³⁴⁴ Thausing verweist explizit darauf, dass er in seinen Ausführungen maßgeblich auf den reproduzierenden Kupferstich eingeht und der Radierung allenfalls implizit thematisiert: „Blos theilweise kommt hier auch die geätzte Nadelzeichnung oder Radirung in Betracht; denn diese hat meist einen selbständigen Werth als Original, so weit sie heutzutage noch von Meistern geübt wird und man es nicht vorzieht, Zeichnung oder Karton photographisch zu vervielfältigen.“ THAUSING 1866, S. 288.

³⁴⁵ Betz setzt sich intensiv mit der französischen Kunst- und Grafikkritik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auseinander, siehe hierzu BETZ 2016, insbesondere S. 96-115.

³⁴⁶ Vgl. ebd., S. 89 und 107.

³⁴⁷ Vgl. BURTY, Philippe: La gravure et la lithographie a l'exposition de 1861, in: Gazette des Beaux-Arts 11/2 (1861), S. 174.

Konkurrenz durch die fotografischen Verfahren begründet. Nicht nur sei das Verfahren des Kupferstichs langwierig und wenig rentabel.³⁴⁸ Auch stilistisch kritisiert Burty, wie Friedrich Lippmann und Jacoby, den akademisch geprägten Kupferstich als monoton und kalt.³⁴⁹ Er sieht die Kunst des Kupferstichs im Niedergang, und konstatiert bereits 1865 einen Aufschwung der Ätzkunst.³⁵⁰ Wie auch später im deutschen Sprachraum Metaphern wie „Wiederbelebung“ und „Wiedererweckung“ für die Beschreibung dieses Phänomens gebraucht wurden, spricht der französische Kritiker bereits 1867 explizit von einer „renaissance“³⁵¹ der Radierung.

Die Darstellung des Kupferstichs und der Radierung als stilistische Antipoden war in der französischen Kunstpublizistik ebenfalls vorgeprägt.³⁵² Auch hier setzte sich die Vorstellung durch, dass sich der Kupferstich und die Radierung aufgrund ihrer technischen Eigenschaften für die Wiedergabe unterschiedlicher Stil- und Gattungstypen eigneten.³⁵³ Burty weist bereits 1861 darauf hin, dass der Kupferstich für die Wiedergabe von Meistern wie Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) und Jacques Louis David (1748-1825) prädestiniert sei, wohingegen sich die Radierung beispielsweise für die Reproduktion der Malerei Eugène Delacroix (1798-1863) eigne.³⁵⁴ Interessant ist, dass Burty die Wiedergabepotenziale der beiden Tiefdrucktechniken maßgeblich anhand von zeitgenössischen bzw. neueren Meistern des späten 18. und 19. Jahrhunderts darstellt. Hierin zeichnet sich ein signifikanter Unterschied zur deutschsprachigen Kunstkritik ab. Diese bezog sich in ihren grafiktheoretischen Reflexionen vornehmlich auf die Alten Meister und die Stilepochen des Spätmittelalters, der Renaissance und des Barock.

Im Gegensatz zum Kupferstich charakterisiert Burty das Radierverfahren als schneller und leichter in der Ausführung.³⁵⁵ Außerdem zeichnet sich die Radierung ihm zufolge dadurch aus, dass sie die ‚Hand‘ des Künstlers erkennen lasse.³⁵⁶ In den genannten Eigenschaften der Ätzkunst erkennt Burty auch ihre Verwandtschaft mit der Malerei.³⁵⁷ Die Stilisierung Rembrandts als Vorbild für die zeitgenössische Radierkunst findet in der früheren, französischen Grafikkritik ebenfalls Vertreter.³⁵⁸ Maxime Lalanne beispielsweise führt den

³⁴⁸ Vgl. BURTY, Philippe: La gravure au Salon de 1864, in: Gazette des Beaux-Arts 16/6 (1864), S. 565.

³⁴⁹ Vgl. BURTY, Philippe: La gravure et la photographie en 1867, in: Gazette des Beaux-Arts 23/3 (1867), S. 253.

³⁵⁰ BURTY, Philippe: La gravure, la lithographie et la photographie au Salon de 1865, in: Gazette des Beaux-Arts 19/1 (1865), S. 84.

³⁵¹ BURTY 1867, S. 259-260.

³⁵² Vgl. BETZ 2016, S. 104.

³⁵³ Vgl. ebd., S. 109.

³⁵⁴ Vgl. BURTY 1861, S. 174.

³⁵⁵ Vgl. BURTY 1864, S. 565.

³⁵⁶ Vgl. BURTY, Philippe: La gravure et la lithographie, in: Gazette des Beaux-Arts 15/2 (1863), S. 148.

³⁵⁷ Vgl. BURTY, Philippe: Salon de 1869. La gravure, in: Gazette des Beaux-Arts N.F. 2/2 (1869), S. 158.

³⁵⁸ Vgl. BETZ 2016, S. 179.

holländischen Malerradierer bereits 1866 als Vorbild hinsichtlich des Ausdrucks künstlerischer Individualität in der Radierung an.³⁵⁹ Zudem stellt er, ähnlich wie Burty, fest, dass sich die radierte Linie durch ihre Freiheit³⁶⁰ und Individualität³⁶¹ und die gestochene durch ihre Regelmäßigkeit³⁶² auszeichneten. Schließlich findet auch Carl von Lützows, Joseph Eduard Wesselys und Richard Grauls Forderung nach einem maßvollen Umgang mit den Mitteln der Radierung Vertreter in der französischen Kunstdiskussion. Beispielsweise verweist Charles Baudelaire (1821-1867) in seinem Aufsatz *Peintres et aquafortistes* auf das Risiko für die Radierer, es mit der Freiheit und Ungebundenheit ihrer Zeichenweise zu übertreiben.³⁶³

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass sich in der französischen Grafiktheorie bereits in frühen 1860er Jahren ein Verständnis von der Radierung und ihrem Verhältnis zum Kupferstich herausgebildet hatte, das seinen Widerhall insbesondere ab den 1870er Jahren in der deutschsprachigen Kunstkritik fand.³⁶⁴ So gesehen ist die Theorie der Radierung und ihre stilistische Abgrenzung vom akademischen Kupferstich als ein internationales Projekt zu beschreiben, das hinsichtlich der Wechselwirkungen und Beziehungen zwischen beiden Kulturräumen allerdings noch einer eigenen Untersuchung bedarf.

2.7 Maßnahmen zur Förderung der (nationalen) Reproduktionsgrafik und ihre Bezüge zu französischen Vorbildern - ein Überblick

Frankreichs Vorrangstellung in den grafischen Künsten wurde schon in den frühen 1870er Jahren registriert, was zur Folge hatte, dass die Ursachen dieses Phänomens reflektiert und Überlegungen zur Besserung der nationalen Kunstsituation angestellt wurden.

³⁵⁹ Vgl. LALANNE 1866, S. 9-10.

³⁶⁰ Vgl. ebd., S. 6.

³⁶¹ Vgl. ebd., S. 9.

³⁶² Vgl. ebd., S. 7.

³⁶³ „Seulement, il y a un danger dans lequel tombera plus d'un: je veux dire: la lâche, l'incorrection, l'indécision, l'exécution insuffisante. C'est si commode de promener une aiguille sur cette planche noire qui reproduira trop fidèlement toutes les arabesques de la fantaisie, toutes les hachures du caprice.“ BAUDELAIRE, Charles: *Peintres et aquafortistes*, in: PICHOS, Claude (Hg.): Charles Baudelaire. Oeuvre complètes, Bd. 2, [Paris] 1993, S. 738.

³⁶⁴ Auch Lützows Hinzuziehung des französischen Kunstkritikers Henri Bouchot (1849-1906) als Mitarbeiter der im Verlag der *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* herausgegebenen Publikationen zum Holzschnitt, Kupferstich und zur Radierung kann als Zeichen der Anerkennung der französischen Kritik im deutsch-österreichischen Kulturraum gedeutet werden, siehe BOUCHOT, Henri: Frankreich, in: LÜTZOW, Carl von (Red.): *Der Holzschnitt der Gegenwart in Europa und Nordamerika (Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, Bd. 1)*, Wien 1887, S. 136-179, BOUCHOT, Henri: Frankreich, in: LÜTZOW, Carl von (Red.): *Der Kupferstich der Gegenwart in Europa (Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, Bd. 2)*, Wien 1891, S. 5-68 und BOUCHOT, Henri: Frankreich, in: LÜTZOW, Carl von (Red.): *Die Radierung der Gegenwart in Europa und Nordamerika (Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, Bd. 2)*, Wien 1892, S. 7-64.

Louis Jacoby begründet Frankreichs Überlegenheit gegenüber dem deutschen Sprachraum mit der „sorgsamsten Pflege“³⁶⁵, welche die Kunst des Kupferstichs dort erführe. Insbesondere verweist der Künstler auf die Tätigkeit der *Chalcographie du Louvre* und die 1868 gegründete *Société française de gravures* als vorbildhafte Institutionen.³⁶⁶ Etwas Vergleichbares hätte weder Deutschland noch Österreich aufzuweisen. Dieser ‚Misstand‘ wurde auch von Moritz Thausing bemerkt, der kritisiert, dass sich die Förderung des Kupferstichs im deutschsprachigen Raum auf die Herausgabe von Prämienblättern durch die Kunstvereine beschränke, was aber dem Ruf der Kunstform schade.³⁶⁷ Dazu verweist Thausing auf die mangelnde Qualität der Kunstvereinsblätter:

Stiche ersten Ranges oder frische Platten geben sich natürlich nicht leicht zu solchen Lückenbüßern her, man begnügt sich also mit der Mittelmäßigkeit oder mit Verwendung von bereits benutzten ausgedruckten Kupferplatten. Was Wunder, wenn ein gescheidtes Vereinsmitglied [...] nur mit einem Seufzer der alljährlichen Vermehrung seiner Blätter größten Formates entgegensieht!³⁶⁸

Thausing schlägt Maßnahmen zur Besserung der Verhältnisse vor und benennt Unternehmungen, die in Frankreich zur Förderung des Kupferstichs realisiert wurden. Zunächst weist er, wie Jacoby, auf die Aktivitäten der *Société française de gravures* hin, deren Ziel es war, Kupferstecher mit Aufträgen zu versorgen und ihre Platten anzukaufen.³⁶⁹ Seine Aufzählung verschiedener konkreter Projekte der *Société* beschließt er mit folgender Würdigung des Pariser Unternehmens:

Mit Absicht haben wir diese stattliche Reihe von Projekten hier aufgezählt, weil damit am besten die Richtung gekennzeichnet wird, welche der französischen Kupferstichgesellschaft gegeben wurde. Wie wir sehen, verfolgt sie ausschließlich die Zwecke der Kunst. Deßhalb geht sie mit ihren Aufträgen vorzüglich in das fünfzehnte, sechzehnte Jahrhundert zurück und führt so die reproducirende Kunst auf jenen Boden, auf dem allein sie wieder erstarken kann. Persönliche wie stoffliche Rücksichten sind vollständig ausgeschlossen und auch die nationalen Momente sind dem höheren Gesichtspunkte untergeordnet.³⁷⁰

Daher empfiehlt er die Gründung einer entsprechenden Vereinigung im deutschsprachigen Raum und schlägt vor, sie möge beispielsweise durch die Kupferstichprofessoren Joseph von Keller in Düsseldorf, Julius Cäsar Thaeter in München, Eduard Mandel in Berlin, Eugen Eduard Schäffer in Frankfurt am Main und Jacoby in Wien realisiert werden.³⁷¹ Damit verfolgt

³⁶⁵ JACOBY 1873, S. 5.

³⁶⁶ Vgl. ebd., S. 5-6.

³⁶⁷ Vgl. THAUSING, Moritz: Die französische Gesellschaft für Kupferstich, in: Kunstchronik 4/1 (1869), S. 1.

³⁶⁸ Ebd.

³⁶⁹ Vgl. ebd.

³⁷⁰ Ebd., S. 2-3.

³⁷¹ Vgl. ebd., S. 3.

Thausing einen nicht-zentralistischen Vereinigungsgedanken, der sich darin entschieden von der Pariser *Société* unterscheidet und auf den gesamten deutschsprachigen Raum verteilte Kupferstichzentren berücksichtigt. Im Jahr 1871 schließt sich auch Carl von Lützow Thausings Klage über den Status des Kupferstichs im Kunstvereinswesen an und äußert ebenfalls die Hoffnung auf die Gründung eines deutschen Kupferstichvereins, der sich der Pariser *Société* „[...] würdig an die Seite stellen könnte.“³⁷²

Darüber hinaus führt Thausing auch das Engagement des französischen Staates für die Förderung der Kupferstichkunst als vorbildhaft für die eigene Kulturlandschaft an und verweist auf die Tätigkeit der *Chalkographie du Louvre*, die darin bestand, Kupferstecher durch finanzielle Zuwendungen und Auftragsvergaben zu unterstützen.³⁷³ Der Vorbildcharakter, den Thausing diesem Unternehmen attestiert, ist insofern interessant, als dass die *Chalkographie du Louvre* in Frankreich selbst in der Kritik stand, zu wenig Aufträge an Kupferstecher zu erteilen.³⁷⁴ Thausing schließt seinen Bericht über die französischen Aktivitäten zur Förderung der Kupferstichkunst mit folgendem Apell:

Die Betonung dieser praktischen Frage entspringt dem naheliegenden Grund, daß es wohl an der Zeit wäre, auch in Deutschland etwas zur Hebung, Erhaltung, Rettung des Kupferstiches zu thun. Wir haben keine Chalcographie des Louvre, keine Hauptstadt, die Kupferstechern Aufträge erteilt, - um so dringender ergeht die Aufforderung an das deutsche Volk, in die Bresche zu treten. Hier haben nun die übrerrheinischen Nachbarn ein Beispiel gegeben, dessen Nachahmung uns mehr ehren wird, als die ihrer Modetrachten und Kugelspritzen.³⁷⁵

Indessen wurden insbesondere zu Anfang der 1870er Jahre neben der *Chalkographie du Louvre* und der *Société française de gravures* auch andere französische Kunstinstitutionen als vorbildhaft für den deutschen Sprachraum aufgefasst.³⁷⁶ Besonders eindringlich bringt dies der Gründer und erste Direktor des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817-1885), zum Ausdruck. In seinem Bericht zur Pariser Weltausstellung des Jahres 1873 prangert er nicht nur die allgemeinen Kunstverhältnisse im deutschen Sprachraum und die mangelhafte Ausbildung der heimischen Künstler an den Akademien an. Er stellt Frankreich auch als vorbildhaftes Gegenmodell vor.³⁷⁷ In Deutschland

³⁷² LÜTZOW, Carl von: Deutsche Vereinsbestrebungen zur Förderung des Kupferstichs, in: Zeitschrift für bildende Kunst 6 (1871), S. 9.

³⁷³ Vgl. THAUSING 1869, S. 1.

³⁷⁴ Vgl. BETZ 2016, S. 97.

³⁷⁵ THAUSING 1869, S. 3.

³⁷⁶ Vgl. GAETHGENS 2004, S. 13.

³⁷⁷ „Wo gäbe es im deutschen Reiche eine Anstalt, die sich nur im Entferntesten mit der Académie des Beaux-Arts in Paris, der Académie de France in Rom messen könnte? Wo wird daselbst mit solcher Consequenz die Kunst großen Stils, wo mit dem Ernste betrieben, wie an der französischen Akademie? Wo sind Künstlerpreise und Ausstellungen so wohl organisirt und so consequent durchgeführt, wie in Frankreich?“ EITELBERGER, Rudolf:

werde die Qualität der Kunst durch eine weitgehend mangelhafte akademische Lehre sowie die geringen Anforderungen der Kunstvereine und der Kunsthändler an die Künstlerschaft bestimmt, während in Frankreich die Tradition der Kunstpflege durch den Hof, den Staat, die Kirche und die Gemeinden erhalten werde.³⁷⁸ So lobt Eitelberger, dass in Paris auch ein Budget für die Kunstförderung im Kommunalfond angelegt sei, was im deutschen Sprachraum allein in Wien der Fall sei.³⁷⁹ Daraus resultiert seine ernüchternde Feststellung: „In Frankreich benützt man jede Gelegenheit zur Förderung der Kunst, im deutschen Reiche geht man derselben, so viel es anständiger Weise nur geht, aus dem Wege [...]“³⁸⁰ Und so sieht er in der französischen Abteilung der Weltausstellung allerorts die „führende Hand des Staates“³⁸¹ walten, während er diesen Staatsbezug in der deutschen und österreichischen Kunst vermisst. Insofern ist Thausings, Lützows und Jacobys Ruf nach einer staatlichen Kupferstichförderung nach französischem Vorbild Teil eines umfassenderen, von verschiedenen Seiten artikulierten Apells an die heimischen Regierungen, sich der Kunstförderung zwecks der Hebung ihres Niveaus zu widmen.

Indessen gab es entgegen Thausings und Lützows Kritik sehr wohl staatliche Unternehmungen, Kupferstecher durch Auftragsvergaben oder finanzielle Zuwendungen zu fördern.³⁸² Dass staatliche Subventionen zur Vollendung von Kupferstichen gewährt worden sind, gesteht Jacoby selbst ein, wobei jene nur „in schüchternster Weise“³⁸³ vergeben worden seien. Solche Einzelförderungen galten jedoch nur als Ausnahme, weil „[...] derartige Zuwendungen bekanntlich nur auf den Antrag einer aus den bedeutendsten Künstlern zusammengesetzten Kommission erfolgen.“³⁸⁴ Zudem berichtet die *Kunstchronik* im Jahr 1866 von der Wiederaufnahme des 1757 eingestellten Kupferstichwerks der Dresdener Galerie,³⁸⁵ die sie als

Wiener Weltausstellung. Was wir von der französischen Kunstpflege zu lernen haben, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 8 (1873), S. 333.

³⁷⁸ Vgl. ebd., S. 334.

³⁷⁹ Vgl. ebd., S. 336.

³⁸⁰ Ebd.

³⁸¹ Ebd., S. 339.

³⁸² Die Förderung der grafischen Kunst ist als Teil des umfassenden staatlichen Kunstförderungsprogramms des 19. Jahrhunderts bislang kaum untersucht worden. Auch die umfassenden Publikationen zur staatlichen Kunstförderung im deutschen Kaiserreich von Christopher B. With und Ekkehard Mai konzentrieren sich maßgeblich auf die Förderung von Malerei, Architektur und Kunstgewerbe sowie die Denkmalpflege, siehe hierzu WITH, Christopher B.: *The Prussian Landeskunstkommission 1862-1911. A Study in State Subvention of the Arts*, Berlin 1986 und die Beiträge in MAI, Ekkehard/ WAETZOLDT, Stephan (Hgg.): *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 1)*, Berlin 1981 und MAI, Ekkehard [u. a.] (Hgg.): *Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 2)*, Berlin 1982.

³⁸³ JACOBY 1873, S. 6.

³⁸⁴ Anonym 1870c, S. 155-156.

³⁸⁵ HEINECKEN, Karl Heinrich von: *Recueil d'estampes d'après les plus celebres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, 2 Bde., Dresden 1753/1757. Sieh hierzu KRAUSE, Katharina: [Kat.-Nr. 55], in: *Kat. Leipzig 2005*, S. 276-279.

Unterstützung der lokal tätigen Kupferstecher angesichts der Konkurrenz durch die fotomechanischen Verfahren begrüßt.³⁸⁶ Dabei wurden durch das Sächsische Ministerium des Innern und die Generaldirection der königl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft an lokale Radierer und Kupferstecher auch Aufträge zur Reproduktion von Gemälden moderner Meister erteilt.³⁸⁷ Noch 1887 teilt die *Illustrierte Zeitung* mit, dass auf Veranlassung der genannten Institutionen unter anderem Kupferstiche der sächsischen Künstler Hugo Bürkner, Eduard Büchel (1835-1903) und Louis Schulz (1841-1904) herausgegeben wurden.³⁸⁸ Außerdem bestand, wie aus der *Illustrierten Zeitung* des Jahres 1867 hervorgeht, in Berlin seit dem Jahr 1855 ein *Verein für Kupferstich und Linienmanier und Schwarzkunst*, der seit seiner Gründung „eine Reihe gediegener Blätter“³⁸⁹ veröffentlicht habe. Auch in Österreich wurde durch das k. Oberstkämmereramnt unter der Regierung Kaiser Franz Joseph I. (1830-1916) bereits im Jahr 1868 eine finanzielle Förderung für Kupferstecher und Radierer eingeführt. Der Leiter des Amtes, Franz Graf Folliot de Crenneville-Poutet (1867-1884), genoss den Ruf eines „unermüdliche[n] Förderer[s] und Ermuthiger[s] jedweden künstlerischen Strebens“³⁹⁰, wie der in Wien tätige Schriftsteller und Journalist Carl Ferdinand von Vincenti (1835-1917) 1876 berichtet. Die Unterstützung bestand einerseits in jährlichen Subventionen und andererseits, je nach Entscheid eines dem Amt unterstehenden Expertenkomitees, in Geldprämien nach Abschluss der Arbeit.³⁹¹ Gleichzeitig, so berichtet Jacoby, erteilte das Oberstkämmereramnt auch selbst Aufträge für Kupferstiche.³⁹²

Da weder der *Verein für Kupferstich und Linienmanier und Schwarzkunst* erwähnt noch der staatlichen Kupferstichförderungen, mit Ausnahme der österreichisch-ungarischen, ein positives Zeugnis ausgestellt wurden, dürfte diesen Unternehmungen aus Perspektive Thausings, Lützows und Jacobys jedoch kein allzu hoher Stellenwert beigemessen worden sein. Für Jacoby zeitigten vielmehr andere Projekte einen positiven Einfluss auf das heimische

³⁸⁶ „Bei der Konkurrenz, welche der Kupferstecherkunst in der Photographie erwachsen ist, ist es ein sehr bedankenswerther Entschluß, das in der Mitte des vorigen Jahrhunderts begonnene sogenannte „Galeriewerk“ wieder aufzunehmen und seiner Vollendung entgegenzuführen. Durch dieses vom k. Kupferstichkabinet herausgegebene Werk wird wenigstens den hiesigen Kupferstechern für den durch die neuesten Erfindungen sehr geschmälernten Verdienst einiger Ersatz geboten.“ Anonym: Korrespondenz (Dresden), in: *Kunstchronik* 1/8 (1866), S. 43.

³⁸⁷ Vgl. Anonym: Malerei und vervielfältigende Künste (Zur Förderung der Kupferstecherkunst), in: *Illustrierte Zeitung* 71/1848 (1878), S. 415.

³⁸⁸ Vgl. Anonym: Malerei und vervielfältigende Künste, in: *Illustrierte Zeitung* 88/2289 (1887), S. 507.

³⁸⁹ Anonym: Malerei und vervielfältigende Künste (Zeichnungen vervielfältigende Künste), in: *Illustrierte Zeitung* 49/1276 (1867), S. 411.

³⁹⁰ VINCENTI, Carl Ferdinand von: Wiener Kunst-Renaissance. Studien und Charakteristiken, Wien 1876, S. 410.

³⁹¹ Vgl. WECKBECKER, Wilhelm Freiherr von: Kaiser Franz Joseph der Erste als Förderer der graphischen Künste, in: *Die graphischen Künste* 31 (1908), S. 61. Zu den Bestimmungen der Subventionsgenehmigung siehe Anonym: Programm der Subventionsausschreibung für inländische Kupferstichkünstler, in: *Wiener Zeitung* 50 (1868), S. 759.

³⁹² Vgl. JACOBY 1873, S. 6.

Kupferstichwesen, die ihr Vorbild nicht selten in den französischen Institutionen fanden. So verweist er beispielsweise auf die Aktivitäten der *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* in Wien.³⁹³ Diese hatte sich 1871 nach dem Vorbild der *Société française de gravure* aus dem Wiener Verein zur Beförderung der bildenden Künste gebildet³⁹⁴ und ihre Satzung bereits 1870 auf die Förderung der Kupferstichkunst hin abgeändert, wie die *Kunstchronik* in demselben Jahr mitteilt:

Der Verein zur Beförderung der bildenden Künste in Wien hat [...] einen für die Kunst nicht unwichtigen Beschluß im Laufe dieses Jahres gefaßt: die Pflege und Förderung des Kupferstiches, sowie die thunlichste Vervollkommnung und Fortentwicklung dieser edelsten aller Vervielfältigungs-Arten wurde als eine seiner wichtigsten Aufgaben anerkannt.³⁹⁵

Zu den Zielen, die die neugegründete *Gesellschaft* definiert, zählen vornehmlich die „[a]usschließliche Pflege der vervielfältigenden Kunst“³⁹⁶, ihre künstlerische und gesellschaftliche Aufwertung und ihre Verteidigung gegen die fototechnischen Reproduktionsverfahren. Hierfür wählte die *Gesellschaft* unterschiedliche Publikationsformate. Darunter zählte unter anderem das von 1871 bis 1878 an die Mitglieder herausgegebene, in Heften veröffentlichte *Album*, welches mehrere Kunstreproduktionen in Radierung, Kupferstich und Holzschnitt enthielten.³⁹⁷ Auch das sogenannte *Galeriewerk* der Gesellschaft, das von 1873 bis 1889 herausgegeben wurde, bildete sich hauptsächlich aus in Radierung, Kupferstich und Holzschnitt ausgeführten Reproduktionsgrafiken.³⁹⁸ Bereits Jacoby hat die Verwandtschaft zwischen der Wiener *Gesellschaft* und dem Pariser Verein erkannt und in seinem Bericht hervorgehoben.³⁹⁹ Als „Ersatz für die französische *Société de gravure*“⁴⁰⁰ ist auch die kooperative Herausgabe resp. Finanzierung des 16. Galeriewerks der *Gesellschaft*, Jacobys Kupferstich nach Raffaels *Schule von Athen*, durch die Wiener *Gesellschaft* und den *Hamburger Kunstverein* aufgefasst worden.⁴⁰¹ Jacobys Blatt, welches nach zehnjähriger Arbeit

³⁹³ Vgl. JACOBY 1873, S. 6-7.

³⁹⁴ Vgl. TRÖGER 2011, S. 25. Zu den Gründen und Umständen der Umstrukturierung des Vereins zur Beförderung der bildenden Künste in die sich den grafischen Künsten zuwendenden *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* siehe ebd., S. 20-24.

³⁹⁵ Anonym: Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen (Der Verein zur Beförderung der bildenden Künste in Wien), in: *Kunstchronik* 5/5 (1870), S. 46.

³⁹⁶ LÜTZOW, Carl von: Zielpunkte und Anfänge der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* 1/1 (1872/73), Sp. 3. Vgl. hierzu auch TRÖGER 2011, S. 25.

³⁹⁷ Vgl. ebd., S. 25 und 142-143.

³⁹⁸ Vgl. ebd., S. 31 und 144-147.

³⁹⁹ Vgl. JACOBY 1873, S. 6-7.

⁴⁰⁰ Anonym: Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen (Zwei deutsche Kunstvereine), in: *Kunstchronik* 5/8 (1870), S. 71.

⁴⁰¹ Zu dem Blatt und seiner Genese siehe ausführlicher KLEMM, David: Louis Jacobys Kupferstich nach Raffaels *Schule von Athen*. Anmerkungen zu einer Jahresgabe des Hamburger Kunstvereins, in: DUCKWITZ, Rebecca/MELZER, Christien (Hgg.): Von der Genauigkeit des Sehens. Festschrift für Anne Röver-Kann zum 75. Geburtstag, Bremen 2018, S. 147-152.

1882 in den Druck gelangte und 1883 herausgegeben wurde,⁴⁰² stellte für die Kunstkritik ein Zeugnis für die „Besserung unserer deutschen Kunstvereinsblätter“⁴⁰³ dar.

Auch die Tätigkeiten der Kunst- und Zeitschriftenverlage wurden als Maßnahmen zur Förderung der (nationalen) grafischen Kunst angesehen. Vornehmlich ist auf den in Wien und München tätigen Peter Kaeser hinzuweisen. An dessen Druck- und Verlagstätigkeit knüpfte Thausing bereits 1872 die Hoffnung, die positive Aufnahme der Kupferstichkunst in der heimischen Bevölkerung zu fördern.⁴⁰⁴ Nur zwei Jahre später bescheinigt auch Jacoby Kaesers verlegerischer Tätigkeit eine bereichernde Wirkung auf die heimische Kupferstichproduktion.⁴⁰⁵ Wie die *Kunstchronik* 1872 berichtet, zeichnete Kaeser bereits in diesem Jahr für die Auftragsvergabe für mehrere Kupferstiche verantwortlich.⁴⁰⁶ Hierfür hatte er eine Kupferstichdruckerei nach „neuestem französischen Muster“⁴⁰⁷ eingerichtet.

Nach ‚französischem Muster‘ wurde auch die *Zeitschrift für bildende Kunst* als eine der zentralen Publikationsplattformen der reproduzierenden Kunst – insbesondere der Radierung – im deutschsprachigen Raum gegründet. Sowohl das Konzept der Zeitschrift sowie ihr Name finden ihr Vorbild in der ab 1859 in Paris publizierte *Gazette des Beaux-Arts*.⁴⁰⁸ Deren Vorbildcharakter fiel bereits Zeitgenossen auf⁴⁰⁹ und äußerte sich auch in der (anfänglich verstärkten) Hinzuziehung französischer Reproduktionsradierer, die für die Pariser Publikation tätig waren.⁴¹⁰ Sowohl der *Zeitschrift für bildende Kunst* als auch der *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* attestiert Joseph Eduard Wessely im Jahr 1878, dass sie den Künstlern „neue Impulse“⁴¹¹ gegeben hätten, sich wieder ernsthaft mit der Radierkunst zu befassen.

Um die Mitte der 1870er erklärte auch die preußische Regierung die Förderung der grafischen Kunst zur Staatsräson.⁴¹² Wie die *Kunstchronik* des Jahres 1876 berichtet, wurde nach der Reichsgründung 1871 der königl. preuß. Kunstfonds sowohl für die Vollendung als auch für

⁴⁰² Vgl. KLEMM 2018, S. 149-150.

⁴⁰³ Anonym 1870b, S. 71.

⁴⁰⁴ Vgl. TH[AUSING], M[oritz]: Kupferstich und Kupferdruck in Wien, in: *Kunstchronik* 7/24 (1872), Sp. 430.

⁴⁰⁵ Vgl. JACOBY 1873, S. 7.

⁴⁰⁶ Neben zahlreichen Radierungen und Kupferstichen von Künstlern wie Johann Leonhard Raab, Johannes Klaus und Albrecht Fürchtegott Schultheiss zeichnet Peter Kaesers Kunstverlag auch für die Veröffentlichung des von Johann Leonhard Raab ausgeführten Galeriewerks *Die K. Bayer. Gemälde-Galerie Pinakothek München* verantwortlich.

⁴⁰⁷ Anonym: Berichte vom Kunstmarkt (Neue Kupferdruckerei in Wien), in: *Kunstchronik* 7/5 (1872), Sp. 97.

⁴⁰⁸ Vgl. BETZ 2016, S. 27. Siehe außerdem LANGER 1983, S. 39.

⁴⁰⁹ Vgl. GRAUL 1891, S. 83.

⁴¹⁰ Arbeiten Leopold Flamengs finden sich beispielsweise in den Jahrgängen 1866, 1869, 1870, 1875 und 1877. Jules Jacquesmart (1837-1880) ist 1867 und 1870, und Paul Adolphe Rajon (1843-1888) 1877 mit Radierungen in der *Zeitschrift für bildende Kunst* vertreten.

⁴¹¹ W[ESSELY], J[oseph] E[duard]: „Nah und Fern“. Original-Radierungen von Ch. Wilberg, in: *Kunstchronik* 13/24 (1878), Sp. 385.

⁴¹² Vgl. CLARKE 1999, S. 18.

Bestellungen von Kupferstichen aufgewandt.⁴¹³ Über die Systematisierung der Grafikförderung durch den preußischen Staat, die über die bisherige Einzelförderungen von Kupferstichen hinausgehen sollte, ist ab 1876 verstärkt diskutiert worden, worauf 1877 die Konstituierung der Commission zur Förderung des Kupferstiches in Preußen folgte.⁴¹⁴ Die Kunstberichterstattung begrüßte das neue, erweiterte Engagement des Staates hinsichtlich der Förderung der grafischen Kunst. Entsprechend äußert die *Kunstchronik* 1879 bezüglich der Erteilung mehrerer Aufträge an Carl Ernst Forberg durch die preußische Regierung: „Es ist erfreulich, daß man nun auch in Deutschland die Pflege des Kupferstichs wieder in das Programm der staatlichen Kunstverwaltung aufgenommen hat.“⁴¹⁵ Über weitere, durch das Preußische Cultusministerium geförderte Werke unterrichtet die *Illustrierte Zeitung* im Jahr 1885.⁴¹⁶ Die staatliche Förderung von Reproduktionsradierungen und -stichen reichte bis in die späten 1890er Jahre.⁴¹⁷ Zudem unterstützte die Kommission die Gründung des der Pariser *Société* verwandten *Vereins zur Pflege der Kupferstechkunst* im Jahr 1890 in Berlin. Das Ziel des Vereins war gemäß einem Bericht der *Kunstchronik*, „[...] die Pflege und Förderung des Kupferstiches anzustreben und das Interesse für ihn zu wecken.“⁴¹⁸ Geplant waren der Ankauf von Platten der Künstler sowie die Verteilung der Blätter an die beitragszahlenden Mitglieder.⁴¹⁹ Ein weiterer, zeitnah veröffentlichter Bericht in der *Kunstchronik* präzisiert das Programm des *Vereins zur Pflege der Kupferstechkunst* wie folgt:

Der Verein wird: 1. Originalstiche mit besonderer Beachtung des (thunlichst) Porträtstiches, 2. Größere, für den Wandschmuck geeignete Stiche nach Meisterwerken der Malerei älterer und neuerer Zeit bis auf die Gegenwart erwerben und lediglich unter seine Mitglieder verteilen. Es werden nur bisher nicht veröffentlichte Blätter in Aussicht genommen, und jedes Vereinsmitglied erhält jährlich ein derartiges Blatt. Der Jahresbeitrag beträgt 30 M. (bzw. 300 M.)⁴²⁰

⁴¹³ Der genannte Jahrgang der Zeitschrift berichtet von der Vollendung eines Stiches Joseph Kohlscheins nach Paolo Veroneses *Hochzeit zu Kana*, eines Stiches Barthelmeß' nach einem Gemälde Vautiers, eines Stiches Trossins nach einem Werk Murillos und der Bestellung eines Stiches Gustav Eiler's nach Tizians *Zinsgroschen*, vgl. Anonym: Kunstunterricht und Kunstpflege (Aus dem königl. Preuß. Fond für Kunstzwecke), in: *Kunstchronik* 11/5 (1876), Sp. 74.

⁴¹⁴ Vgl. KÜHNEL 1995, S. 116 und CLARKE 1999, S. 20.

⁴¹⁵ Anonym: Vermischte Nachrichten (Der Kupferstecher Ernst Forberg), in: *Kunstchronik* 14/3 (1879), Sp. 42.

⁴¹⁶ Vgl. Anonym: Malerei und vielfältigende Künste (Grabstichel-Reproductionen), in: *Illustrierte Zeitung* 84/2191 (1885), S. 645.

⁴¹⁷ Wie die *Kunstchronik* 1898 berichtet, ist die Ausführung von Krügers Stichradierung *Albert* nach dem Bildfeld der singenden Engel des Genter Altars von der preußischen Regierung mit einem Zuschuss von 2500 Mark gefördert worden, vgl. Anonym: Vereine und Gesellschaften (In der Hauptversammlung des deutschen Kunstvereins in Berlin), in: *Kunstchronik* N.F. 9/10 (1898), Sp. 155.

⁴¹⁸ Anonym: Vermischte Nachrichten (Ein Verein zur Pflege der Kupferstechkunst), in: *Kunstchronik* N.F. 2/9 (1890/91), Sp. 169.

⁴¹⁹ Vgl. ebd.

⁴²⁰ Vgl. Anonym: Vereine und Gesellschaften (Ein Verein zur Pflege der Kupferstechkunst), in: *Kunstchronik* N.F. 2/21 (1890/91), Sp. 363.

Die Förderung der reproduzierenden Kunst war damit noch im Jahr 1890 ein explizit geäußertes Anliegen nicht nur des Vereins, sondern auch des finanziell helfenden Staates. Die Subvention sollte 6000 Mark jährlich auf die Dauer von fünf Jahren betragen, war allerdings an die Einsetzung von Gustav Eilers als technischen Leiter des Vereins geknüpft.⁴²¹

Die preußische Regierung widmete sich neben der Förderung von Einzelblättern und Vereinsprojekten auch der Veröffentlichung von Galeriewerken.⁴²² Wie Kühnel feststellt, geht das von 1888 bis 1909 publizierte Berliner Galeriewerk auf die Aktivitäten der oben genannten preußischen Kommission zurück.⁴²³ Wilhelm von Bode beschreibt den Hintergrund des Unternehmens wie folgt:

Veranlassung dazu war weit weniger das Bedürfnis nach Reproduktion der Gemälde, von denen schon mehrere photographische Publikationen vorlagen oder im Erscheinen waren, als, von seiten des Ministeriums, die Absicht, dadurch die reproduzierenden Künste in Deutschland zu heben.⁴²⁴

Das Berliner Galeriewerk scheint demnach vor dem Hintergrund des internationalen Wettbewerbs in den grafischen resp. reproduzierenden Künsten initiiert worden zu sein. Von der Bedeutung, die diesem Projekt von staatlicher Seite aus beigemessen wurde, zeugt nicht zuletzt die Tatsache, dass niemand Geringeres als Louis Jacoby für das Jahr 1882 als technischer Beirat an die Königlichen Museen und als künstlerischer Beirat an die Reichsdruckerei⁴²⁵ berufen wurde.⁴²⁶ Wie die *Kunstchronik* berichtet, sollte seine konsultative Tätigkeit an den Königlichen Museen mit der Aufnahme der Arbeit an der Galeriepublikation beginnen,⁴²⁷ wobei ihm laut einem Bericht der *Zeitschrift für bildende Kunst* auch die Überwachung des Druckes der Platten oblag.⁴²⁸ Jacoby nach Berlin zu locken ist insofern nachvollziehbar, als dass er zur Zeit seiner Berufung in hohem Ansehen in der Kunstwelt stand. Er war nicht nur an dem monumentalen Stich nach Raffaels *Schule von Athen* tätig, sondern

⁴²¹ Vgl. Anonym 1890/91f, Sp. 169. Die Frage, ob sich der Verein tatsächlich konstituiert und sein Programm in die Tat umgesetzt hat, muss jedoch offenbleiben, da einschlägige Kunstzeitschriften wie die *Die Kunst für Alle* und die *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* zu diesem Unternehmen und seinen Aktivitäten schweigen. Auch die Berichterstattung der *Kunstchronik* beschränkt sich bezüglich des Berliner Vereins auf die beiden zitierten Meldungen aus den Jahren 1890 und 1891. Noch am 27. April 1891 richtet Eilers postalisch die Bitte an Bode, für das Unternehmen im Kreis der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin zu werben, vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 1626 [27.04.1891].

⁴²² Vgl. CLARKE 1999, S. 21-22.

⁴²³ Vgl. KÜHNEL 1995, S. 117.

⁴²⁴ BODE, Wilhelm von: *Mein Leben (Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart, Bd. 4), Bd. 1*, hrsg. v. Thomas W. Gaehtgens und Barbara Paul, Berlin 1997, S. 187.

⁴²⁵ Die Reichsdruckerei entstand 1879 aus der Zusammenlegung der Königlich Preussischen Staatsdruckerei und der Königlichen Geheimen Oberhofdruckerei, vgl. KÜHNEL 1995, S. 117.

⁴²⁶ Vgl. Anonym: Personalmeldungen (Professor Louis Jacoby), in: *Kunstchronik* 17/34 (1882), Sp. 549.

⁴²⁷ Vgl. Anonym 1882c, Sp. 549.

⁴²⁸ Vgl. LÜTZOW 1889a, S. 50. Zudem sollte er für die Reproduktionsaufträge geeignete Grafiker finden und war für die Koordination zwischen den beteiligten Institutionen verantwortlich, vgl. KÜHNEL 1995, S. 117.

durch Franz Joseph I. bereits im Jahr 1872 mit dem Orden der Eisernen Krone 3. Klasse ausgezeichnet und in demselben Jahr zum Ehrenmitglied der Münchener Kunstakademie ernannt worden.⁴²⁹ Als Jacoby im Jahr 1882 seine Position in Berlin antrat und damit seine Professur an der Wiener Akademie aufgab, befand er sich mit der nahenden Fertigstellung seines Stiches nach Raffael auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Anerkennung. Das Werk wurde nicht nur von der Kunstpublizistik hochgelobt,⁴³⁰ sondern dessen Veröffentlichung auch in ein Zeremoniell anlässlich der Feierlichkeiten zu Raffaels 400. Geburtstag eingebunden.⁴³¹ Darüber hinaus ist dem Künstler in der Zeitschrift *Die graphischen Künste* ein eigenes Heft mit seinem Lebensbild gewidmet worden.⁴³² Ferner berichtet die *Kunstchronik* ebenfalls im Jahr 1882 von dem Beschluss der *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, Jacoby mit der Ausführung eines weiteren großformatigen Stiches zu betrauen.⁴³³ Mit Karl Koepping konnte der preußische Staat einen weiteren international renommierten Reproduktionsgrafiker nach Berlin holen. Bereits 1887 wies Hermann Arthur Lier in der *Kunstchronik* darauf hin, dass die Bindung bedeutender Künstler an deutsche Kunstzentren notwendig sei, um das Niveau der nationalen Kunst zu heben:

Je kleiner die Zahl bedeutender Radierer in Deutschland ist, und je mehr noch immer die technische Überlegenheit der Franzosen selbst den Leistungen eines Unger und Raab gegenüber hervortritt, um so wichtiger würde es sein, wenn man versuchen wollte, einen Künstler von dem Range Köppings in Deutschland festzuhalten.⁴³⁴

Tatsächlich erging an Koepping bereits zwei Jahre darauf, im Jahr 1889, der Ruf an die Königliche Kunstakademie in Berlin, wo er 1890 die Leitung des Meisterateliers für Kupferstich resp. Radierung übernahm.⁴³⁵ Daran schlossen sich in demselben Jahr seine Ernennung zum Senatsmitglied der Akademie⁴³⁶ und die Verleihung des Professorentitels an.⁴³⁷ Mit Koepping setzte die Akademie auf einen Künstler, der mit seinen neuesten Radierungen nach (vermeintlichen) Rembrandt-Werken nicht nur Gegenstand einer regen, nahezu

⁴²⁹ Vgl. Anonym: Personalnachrichten (Auszeichnungen), in: *Kunstchronik* 7/3 (1872), Sp. 49 und Anonym: Personalnachrichten (Münchener Akademie), in: *Kunstchronik* 7/22 (1872), Sp. 403.

⁴³⁰ Vgl. KLEMM 2018, S. 147-148

⁴³¹ Vgl. ebd., S. 151.

⁴³² Vgl. ebd. Siehe außerdem BERGGRUEN 1883, S. 107-111.

⁴³³ Hierbei handelt es sich um Jacobys Stich nach Sodomas Fresko der Alexander-Hochzeit, vgl. Anonym: Vermischte Nachrichten (Das Kuratorium der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien), in: *Kunstchronik* 17/31 (1882), Sp. 501. Die Hoffnung auf ein produktives Wirken Jacobys hinsichtlich des Berliner Galeriewerks hat sich allerdings nicht erfüllt, da die Zusammenarbeit mit dem Kupferstecher von unterschiedlichen Mitarbeitern der Publikation als Belastung empfunden wurde, vgl. KÜHNEL 1995, S. 117. Siehe hierzu auch BODE 1997, S. 188-189.

⁴³⁴ LIER, Hermann Arthur: Korrespondenz (Dresden), in: *Kunstchronik* 23/7 (1888), Sp. 112.

⁴³⁵ Vgl. Anonym: Personal- und Ateliernachrichten (Berlin), in: *Kunst für Alle* 5/7 (1889/90), S. 110.

⁴³⁶ Vgl. Anonym: Personal- und Ateliernachrichten (Berlin), in: *Kunst für Alle* 5/22 (1889/90), S. 348-349.

⁴³⁷ Vgl. Anonym: Personalnachrichten (Der Maler und Radierer Karl Koepping), in: *Kunstchronik* N.F. 2/16 (1890/91), Sp. 280.

euphorischen Kunstberichterstattung, sondern sowohl national als auch international mit zahlreichen Auszeichnungen versehen worden war. Bereits im Jahr 1883 erhielt der Künstler beispielsweise die zweite Medaille für Deutschland auf der Internationalen Kunstausstellung in München⁴³⁸ sowie die Goldene Medaille auf der Internationalen Graphischen Ausstellung in Wien.⁴³⁹ Im Jahr 1887 wurde er mit der Zweiten Medaille auf dem Pariser Salon⁴⁴⁰ und 1888 mit der Goldenen Staatsmedaille auf der Internationalen Jubiläumsausstellung in Wien ausgezeichnet.⁴⁴¹ In demselben Jahr erhielt er die Erste Medaille auf der Internationalen Kunstausstellung in München⁴⁴² und wurde 1888 zum Ehrenmitglied der Wiener und der Münchener Kunstakademie ernannt.⁴⁴³ Insofern bemühten sich zentrale Kunstinstitutionen mit Koeppings und Jacobys Berufung, bedeutende Talente an sich zu binden und die nationale Reproduktionsgrafik gegenüber der internationalen Konkurrenz aufzuwerten.

Aus diesem Überblick wird ersichtlich, dass die Überlegenheit Frankreichs hinsichtlich des qualitativen und quantitativen Niveaus auf dem Gebiet der künstlerischen Reproduktion in weiten Kreisen der Kunstöffentlichkeit wahrgenommen und kommuniziert worden ist. Dies ließ den Ruf nach einer umfassenden Förderung der grafischen Künste, vornehmlich des Kupferstichs und der Radierung, laut werden, die schließlich sowohl von privaten als auch von staatlichen Unternehmungen ausging, die ihre Vorbilder wiederum auch in französischen Institutionen fanden.

2.8 Weitere Renaissancen druckgrafischer Techniken in der künstlerischen Reproduktion

Die Tatsache, daß die graphische Kunst sich in den letzten Jahrzehnten zu einer sehr beachtenswerten Höhe emporgearbeitet hat und heute nicht nur Leistungen von hoher Vollendung entstehen läßt, sondern auch mit Eifer daran geht, alte und seit langem nicht mehr gepflegte Techniken wieder neu zu beleben und in ihren Dienst zu ziehen, berechtigt uns zu großen Hoffnungen für die Zukunft dieses Kunstzweiges.⁴⁴⁴

⁴³⁸ Vgl. Anonym: Preisverteilungen (Über die Beschlüsse der Preisjury der internationalen Kunstausstellung in München), in: Kunstchronik 18/41 (1883), Sp. 697.

⁴³⁹ Vgl. Anonym: Preisverteilungen (Die Jury für die internationale graphische Ausstellung), in: Kunstchronik 18/44 (1883), Sp. 746.

⁴⁴⁰ Vgl. Anonym: Ausstellungen, Sammlungen etc. (In Paris), in: Die Kunst für Alle 2/19 (1886/87), S. 300.

⁴⁴¹ Vgl. Anonym: Ausstellungen, Sammlungen etc. (Wien), in: Die Kunst für Alle 3/16 (1887/88), S. 254.

⁴⁴² Vgl. Anonym: Konkurrenzen (Das Preisgericht der Münchener internationalen Kunstausstellung), in: Kunstchronik 23/42 (1888), Sp. 674.

⁴⁴³ Vgl. Anonym: Personalnachrichten (Ehrenmitglieder der Wiener Akademie), in: Kunstchronik 23/40 (1888), Sp. 640 und Anonym: Personal- und Ateliernachrichten (München), in: Die Kunst für Alle 4/5 (1888/89), S. 78.

⁴⁴⁴ ROEPER, Adalbert: Albert Krüger. Zum fünfzigsten Geburtstag des Künstlers, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 75/156 (1908), S. 7435.

Druckgrafische Techniken wie die Radierung, der Kupferstich und die Stichradierung waren nicht nur in einen internationalen Kunstwettbewerb eingebunden und Gegenstand einer kunsthistorischen und -theoretischen Diskussion über ihre Eigenschaften und Potenziale. Als Reproduktionsverfahren waren sie auch Teil der Historisierung künstlerischer Techniken im 19. Jahrhunderts, die sich durch die Befragung zahlreicher, als vergessen oder verloren wahrgenommener Verfahren auf ihre Geschichte, ihre (vermeintlich) inhärenten Potenziale und ihre Bedeutung für die Gegenwart auszeichnete.⁴⁴⁵ Aus dieser mannigfaltigen Auseinandersetzung mit älteren Kunsttechniken ergaben sich im Verbund von Künstlern, Kunsthistorikern und Restauratoren Reaktivierungen bzw. Renaissance von Techniken und Verfahren.⁴⁴⁶ In der Druckgrafik wurden von Zeitgenossen, wie der Redakteur und Kunstschriftsteller Adalbert Roeper (Lebensdaten unbekannt) 1905 im obigen Zitat anmerkt, ebenfalls mehrere solcher Renaissance beobachtet, wie im Folgenden dargestellt werden soll. Nicht nur sah man die Ätz- und die Stichradierung durch die zeitgenössischen Künstler reaktiviert. Auch andere Techniken wie die Schabkunst, die Farbradierung und der Farbholzschnitt wurden wieder in den Blick der Kunstöffentlichkeit geführt und für die Kunstproduktion nutzbar gemacht. Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, in welche Diskurse die genannten Verfahren eingebunden waren, welche Personen, Zentren und Unternehmungen als Initiatoren dieser Wiederbelebungen identifiziert werden können und welche Künstler im deutschsprachigen Raum an ihnen maßgeblich teilhatten.

2.8.1 Die Schabkunst

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte die Schabkunst an Bedeutung für die Künstlerschaft verloren.⁴⁴⁷ Während einerseits andere druckgrafische Techniken wie die Lithografie für die Kunstproduktion bevorzugt wurden,⁴⁴⁸ fand die Schabkunst andererseits in der Heliogravüre

⁴⁴⁵ Siehe hierzu BUSHART, Magdalena/HAUG, Henrike: Die Historisierung künstlerischer Techniken, in: BUSHART, Magdalena/HAUG, Henrike/STALLSCHUS, Stefanie (Hgg.): Unzeitgemäße Techniken. Historische Narrative künstlerischer Verfahren (Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken, Bd. 4), Wien/Köln/Weimar 2019, S. 7-27.

⁴⁴⁶ Neben der Silberstiftzeichnung ist die Sgraffito-Technik eines der künstlerischen Verfahren, die im 19. Jahrhundert eine Renaissance erfuhren, siehe hierzu HUTH, Andreas: „Zum ersten Male wieder seit der Zeit der Renaissance“. Die Wiederentdeckung der Sgraffito-Technik im 19. Jahrhundert, in: BUSHART, Magdalena/HAUG, Henrike/STALLSCHUS, Stefanie (Hgg.): Unzeitgemäße Techniken. Historische Narrative künstlerischer Verfahren (Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken, Bd. 4), Wien/Köln/Weimar 2019, S. 119-143.

⁴⁴⁷ Vgl. SORS, Anne-Katrin: Die Englische Manier. Technik – Geschichte – Provenienzen, in: Dies. (Hg.): Die Englische Manier. Mezzotinto als Medium druckgrafischer Reproduktion und Innovation, Göttingen 2014, S. 32.

⁴⁴⁸ Vgl. SCHÄFER, Bernd/ALTSCHÄFER, Martina: Mezzotinto – Die Entwicklung der Technik von den Anfängen bis zur Gegenwart, in: „Die also genannte Schwarze Kunst in Kupfer zu arbeiten“. Technik und

eine Konkurrenz, die sie „hinsichtlich der Vorlagentreue übertraf und dessen Drucke ihr von Wirkungsweise und Charakter zum Verwechseln ähnelten.“⁴⁴⁹ So merkte Joseph Eduard Wessely im Jahr 1891 an, dass das Mezzotinto in jenem Jahrhundert „sehr wenig geübt worden“⁴⁵⁰ sei und nur bei einzelnen Künstlern in Kombination mit der Radierung oder dem Grabstichel Anwendung gefunden habe.⁴⁵¹ Erst um die Jahrhundertwende und im frühen 20. Jahrhundert kann ein erneuertes Interesse der Kunstgelehrten und Künstler an der Technik beobachtet werden. Während sich Julius Leisching (1865-1933), der Direktor des Mährischen Kunstgewerbemuseums in Brünn, der Technik in seiner 1913 veröffentlichten Schrift *Die Schabkunst. Ihre Technik und Geschichte in ihren Hauptwerken vom XVII. bis zum XX. Jahrhundert*⁴⁵² eingehend widmet, griffen sie Künstler wie Max Klinger und Leopold Graf von Kalckreuth (1855-1928) als künstlerisches (originalgrafisches) Medium auf.⁴⁵³

Als Initiationspunkt dieses sowohl wissenschaftlichen als auch künstlerischen Interesses kann die im Jahre 1894 veranstaltete Ausstellung zur internationalen Schabkunst vom 17. bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts bezeichnet werden.⁴⁵⁴ Sie wurde im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zu Wien ausgerichtet und bot einen Anlass, die Geschichte der Technik zu verfolgen und ihre Bedeutung sowie ihre Potenziale für die gegenwärtige Kunst zu diskutieren. Zwar hoffte Jakob von Falke (1825-1897), der Direktor der Institution, auf eine künftig intensivere Pflege dieser „so gut wie erloschen[en]“⁴⁵⁵ Technik. Die Kunstkritik stand einer Renaissance der Schabkunst insbesondere als Reproduktionsmedium aber skeptisch gegenüber: „Als reproducirende Kunst hat sie [die Schabkunst, Anm. d. Verf.] ihre Rolle

Entwicklung des Mezzotintos, Ausst.-Kat. Landesmuseum Mainz/Gutenberg-Museum Mainz/Galerie Albstadt, hrsg. v. Eva-Maria Hanebutt-Benz und Isabella Fehle, Berlin/München 2009, S. 65.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 67. Auf die stilistische Ähnlichkeit von Schabkunst und Heliogravüre sowie die ‚Überlegenheit‘ der letzten gegenüber der ersten hinsichtlich der Wiedergabetreue wies bereits Adolf Rosenberg im Jahr 1885 hin, vgl. ROSENBERG, Adolf: Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie, in: *Kunstchronik* 20/22 (1885), Sp. 373-374.

⁴⁵⁰ WESSELY, Joseph Eduard: *Die Geschichte der graphischen Künste. Ein Handbuch für Freunde des Kunstdrucks*, Leipzig 1891, S. 288.

⁴⁵¹ Auch in seiner 1876 publizierten *Anleitung zur Kenntniss und zum Sammeln der Werke des Kunstdruckes* konzentriert sich Wessely mit Johann Jacobé (1734-1797), Johann Peter Pichler (1765-1807), Vinzenz Georg Kininger (1767-1851) und Franz Wrenk (1766-1830) auf Künstler des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vgl. WESSELY 1876, S. 71.

⁴⁵² LEISCHING, Julius: *Schabkunst. Ihre Technik und Geschichte in ihren Hauptwerken vom XVII. bis zum XX. Jahrhundert*, Wien 1913.

⁴⁵³ Vgl. SORS 2014, S. 32.

⁴⁵⁴ Sonderausstellungen, die sich einzelnen handwerklichen Techniken, bestimmten Kulturkreisen oder auch Industriezweigen widmeten, bildeten ein wichtiges Aktionsfeld der Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert, vgl. MUNDT 1974, S. 181.

⁴⁵⁵ FALKE, Jakob von: Einleitung, in: *Katalog einer Special-Ausstellung der Schabkunst*, Ausst.-Kat. k. k. Oesterreich. Museum für Kunst und Industrie, Wien 1894, S. 29. Der Kunsthistoriker Hermann von Trenkwald (1866-1942) bezeichnet die Schabkunst in seinem Bericht zu der Wiener Ausstellung ebenfalls als „heute so gut wie verschollen“ und als eine „Kennerkunst, die ihr Leben fast nur mehr in den Mappen der Sammler und Liebhaber [fristet].“ TRENKWALD, Hermann von: *Ausstellungen und Versteigerungen (Schabkunst-Ausstellung im Oesterreichischen Museum)*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 18/1 (1895), S. 72.

zweifellos ausgespielt.“⁴⁵⁶ Nur als originalgrafisches Medium maß man dem Mezzotinto noch einen Wert in der zeitgenössischen Kunstpraxis bei.⁴⁵⁷ Doch trotz dieser anfänglich skeptischen Äußerungen zur Wiederaufnahme der Schabkunst für die Kunstreproduktion ließ *Die Kunst für Alle* bereits ein Jahr später, im November des Jahres 1895, verlauten, die Schabkunst sei „wieder mehr und mehr in Aufnahme“⁴⁵⁸ gekommen, worauf die *Kunstchronik* 1898 berichtet:

Seit einigen Jahren sind mehrere Berliner Stecher eifrig bemüht, die alte Schabkunst wieder zu beleben und sie zunächst von dem schlechten Rufe zu reinigen, in den sie bei ihrem Erlöschen mit Recht gekommen war.⁴⁵⁹

Als einer der Hauptvertreter dieser Schabkunstrenaissance galt der in Berlin tätige und ehemalige Koepping-Schüler Franz August Börner (1861-1929), den bereits Julius Leisching als „Wiederbeleber“⁴⁶⁰ der Schabkunst im deutschsprachigen Raum im ausgehenden 19. Jahrhundert bezeichnete.⁴⁶¹ Börner hat zahlreiche Kunstreproduktionen in dieser Technik gefertigt, mit denen er von 1897 bis in das 20. Jahrhundert hinein regelmäßig auf der Großen Berliner Kunstausstellung,⁴⁶² der Münchener Jahres- und Jubiläumsausstellung⁴⁶³ und verschiedenen Internationalen Kunstausstellungen⁴⁶⁴ vertreten war. Bereits auf der Wiener Schabkunst-Schau des Jahres 1894 war Börner als einziger lebender Künstler des deutschsprachigen Raums vertreten.⁴⁶⁵ Weitere Plattformen zur Veröffentlichung seiner Arbeiten fand der Künstler in dem Berliner Galeriewerk, für welches er unter anderem ein Mezzotinto-Blatt nach Correggios bzw. Antonio Allegris (um 1489-1534) Berliner Gemälde *Leda mit dem Schwan* (Abb. 23) gefertigt hat, und im Deutschen Kunstverein in Berlin. Dieser

⁴⁵⁶ Anonym: Die Schabkunstausstellung in Wien, in: *Kunstchronik* N.F. 6/16 (1895), Sp. 247. Auch Trenkwald vertrat die Ansicht, dass den gegenwärtigen Anforderungen an eine künstlerische Reproduktion mit der Schabkunst nicht beizukommen ist: „[...] [V]on der rein künstlerischen Reproduktion aber erwarten und verlangen wir die Möglichkeit, den Intentionen eines Kunstwerks freier und tiefer nachzugehen, als es die Schabmanier gestattet.“ TRENKWALD 1895, S. 72.

⁴⁵⁷ „Das Schaben könnte heute nur dann in Frage kommen, wenn ein Künstler schon im Hinblick auf eigenhändige Ausführung auf der Platte etwas erfinden wollte, das gerade in dieser Manier besonders gut zum Ausdruck käme.“ Anonym 1895b, Sp. 247

⁴⁵⁸ Anonym: Personal- u. Ateliernachrichten (Berlin), in: *Die Kunst für Alle* 11/3 (1895/96), S. 43.

⁴⁵⁹ ROSENBERG, Adolf: Kunstblätter, in: *Kunstchronik* N.F. 9/7 (1898), Sp. 104.

⁴⁶⁰ LEISCHING 1913, S. 89.

⁴⁶¹ Auch die aktuelle Forschung wertet Börner als einen der „letzten großen Vertreter des reproduzierenden Mezzotintos“, siehe SCHÄFER/ALTSCHÄFER 2009, S. 69.

⁴⁶² Siehe hierzu die Kataloge der Großen Berliner Kunstausstellung für die Jahre 1897, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1912, 1913, 1914, 1916, 1917.

⁴⁶³ Siehe hierzu die Kataloge der Münchener Jahresausstellung für die Jahre 1898, 1900, 1902, 1904, 1906 1907, 1908 und Münchener Jubiläumsausstellung 1911.

⁴⁶⁴ Siehe hierzu die Kataloge zur Internationalen Kunstausstellung Dresden 1897, zur Internationale Kunstausstellung München der Jahre 1897, 1901, 1907, 1913 und der Ersten Internationalen Graphischen Ausstellung Leipzig 1914.

⁴⁶⁵ Neben Börner wurde der deutschsprachige Raum durch den Zeichner und Kupferstecher Johann Adam Klein (1792-1875) sowie den österreichischen Kupferstecher Christian Mayer (1812-1870), der als einziger der genannten Künstler mit reproduzierenden Arbeiten vertreten war, repräsentiert, siehe hierzu Kat. Wien 1894, S. 56 und 68.

hat eine von Börners Arbeiten als Vereinsgeschenk für das Jahr 1899 an seine Mitglieder zur Verteilung gebracht.⁴⁶⁶ Dieser Überblick verdeutlicht die Bedeutung, die Börner aufgrund der regelmäßigen Präsentation und Förderung seiner Arbeiten für die Schabkunstrenaissance um 1900 zukam.⁴⁶⁷

Die Anwendung der Schabkunst als Reproduktionsmedium nimmt sich um 1900 äußerst mannigfaltig aus, wie der Blick auf exemplarische Werke zeigt. Zunächst sei auf Börners Schabkunstblatt nach Correggios Berliner Gemälde hingewiesen, da es eine weitgehend konventionelle Anwendung der Technik veranschaulicht. Die Tonflächen sind homogen bearbeitet, wodurch die Oberflächen glatt und ebenmäßig erscheinen und der Effekt eines Pinselduktus vermieden wird (Abb. 23, Detail 1). Diese ‚glatte‘ Anwendungsform der Schabkunst entspricht den Forderungen, wie sie bereits Adam von Bartsch an diese Technik stellte. Ihm zufolge eigne sich die Schabkunst vornehmlich für „[d]as Nackte und alles Weiche und Sanfte, wie Haar und feines Gewand [...]“⁴⁶⁸. Entsprechend weist auch Wessely 1876 auf die Prädestination der Schabkunst für die Darstellung des Nackten und weicher, fließender Textilien wie Samt und Seide hin.⁴⁶⁹ Mit der Wahl der Schabkunst für die Reproduktion kommt Börner dem Vorbild auf grafiktheoretischer Ebene also entgegen. Auch auf stilistischer Ebene kongruiert Börners Blatt mit dem Original. Correggios Gemälde zeichnen eben jenes samtige Sfumato in den Körperkonturen und die zart-fließenden Übergänge der Licht- und Schattentöne aus, die Börner mittels der Schabkunst in die Druckgrafik überträgt.⁴⁷⁰ Die assimilierende Qualität, die die Schabkunst angesichts dieses Vorbildes entfaltet, wird besonders augenfällig, wenn Wilhelm Woernles Radierung nach demselben Vorbild vergleichend herangezogen wird (Abb. 24). Diese gibt, da sie auf dem Strich als dominierendes Gestaltungsmittel basiert, nur einen bedingten Begriff von dem Sfumato des Vorbildes, wenngleich der Künstler die Dominanz der Linie durch Punktierungen abzumildern und die samtene Tonwirkung anzudeuten strebt (Abb. 24, Detail 1).

Anders als Börner nutzt Albert Krüger die Schabkunsttechnik in seiner Reproduktion der Berliner Rembrandt’schen *Bildnisstudie eines jungen Juden* (Abb. 25), die 1897 im *Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen* veröffentlicht worden ist. Krüger arbeitet mit deutlich sichtbaren Spuren des Polierstahls, die im aufgehellten Hintergrund, im Revere der

⁴⁶⁶ Hierbei handelt es sich um seine Reproduktion von Arnold Böcklins Gemälde *Klage des Hirten*, vgl. Anonym: Vereine und Gesellschaften (Der deutsche Kunstverein), in: Kunstchronik N.F. 10/20 (1899), Sp. 315.

⁴⁶⁷ Entsprechend ist zu hinterfragen, ob es sich bei der Schabkunst der Jahrhundertwende tatsächlich um einen „Anachronismus“ und die „Fortsetzung einer Konvention“, ohne aber „wirkliche Aufgabe eines Künstlers“ gewesen zu sein, handelt, siehe SCHÄFER/ALTSCHÄFER 2009, S. 67.

⁴⁶⁸ BARTSCH 1821, S. 22.

⁴⁶⁹ Vgl. WESSELY 1876, S. 66.

⁴⁷⁰ Für das Vergleichswerk zu Abb. 23/24 siehe Anhang III.

Figur und in den hellen Partien des Gesichts und des weißen Kragens erkennbar sind. Als weiße Flecken stehen sie in starkem Kontrast mit dem nuanciert getönten Inkarnat und der dunklen Gewandung (Abb. 25, Detail 1). Um die weißen Polierspuren noch deutlicher von dem umliegenden Ton abzugrenzen, fügt Krüger noch einzelne, den hellen Fleck umreißende Linien hinzu, die den pastosen Farbauftrag des Originals andeuten (Abb. 25, Detail 2).⁴⁷¹ Dieser zeichnet sich insbesondere im Bereich des Inkarnats und des weißen Kragens durch unvermischt auf- und nebeneinander liegende Farbspuren aus, die eine unruhige, reliefartige Oberflächenstruktur ausbilden. Die Ergänzung von Linien erfüllt also die Funktion, über die Faktur des Originals zu informieren, wozu die Schabkunst mit ihren samtigen Tonübergängen allein nicht geeignet erscheint.

In seiner Kritik des Krüger'schen Blattes äußert sich der Kunsthistoriker Valerian von Loga (1861-1918) allerdings skeptisch gegenüber der Schabkunst als Reproduktionsmedium Rembrandt'scher Kunst. Die Reproduktion wertet er zwar als einen „[...]“ höchst beachtenswerten Versuch, der graphischen Wiedergabe von Bildern Rembrandts neue Ausdrucksmittel zu gewinnen [...].“⁴⁷² Allerdings führt er am Beispiel englischer Schabkunstarbeiten des 18. Jahrhunderts nach Werken des holländischen Meisters aus, dass sich das Mezzotinto nicht für diese Reproduktionsaufgabe eigne:

Dennoch dürfen wir uns gegenüber diesen Meisterwerken nicht verhehlen, dass den Schabkunstblättern viel von dem Geist ihrer Zeit anhaftet, dass ihr entschieden weichlicher Charakter sich viel mehr zu Wiedergabe gleichzeitiger Gemälde eignet als dass er dem Ernst Rembrandtscher Kunst gerecht wird.⁴⁷³

Er sieht also eine Diskrepanz zwischen dem Stil des Vorbildes und dem des druckgrafischen Verfahrens. Insofern ist es erklärlich, dass sich Loga Krügers Blatt gegenüber kritisch zeigt, zumal er weiterführend anmerkt, dass die Ansprüche an die Vorbildtreue künstlerischer Reproduktionen höher lägen als in früheren Zeiten.⁴⁷⁴

Trotz Logas Kritik an der Schabkunst als Reproduktionsmedium Rembrandt'scher Kunst ist sie weiterhin für ebendiesen Zweck genutzt worden. Der Leipziger Maler und Grafiker Eduard Einschlag (1879-1945[?]), der von 1898 bis 1901 bei Peter Halm in München und ab 1901 bei Koepping als Meisterschüler studierte, nutzt das Verfahren, um das seinerzeit Rembrandt zugeschriebene *Selbstbildnis* aus dem Museum der bildenden Künste in Leipzig zu reproduzieren (Abb. 26). Dieses Blatt trägt einen deutlich unkonventionelleren Charakter und

⁴⁷¹ Für das Vergleichswerk zu Abb. 25 siehe Anhang III.

⁴⁷² LOGA, Valerian von: Rembrandts Studienkopf eines Juden in der K. Gemäldegalerie zu Berlin in Schabkunst gestochen von Albert Krüger, in: Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen 18/1 (1897), S. 59.

⁴⁷³ Ebd., S. 60.

⁴⁷⁴ Vgl. ebd.

belegt die Bandbreite an Ausdrucksmöglichkeiten, die der Schabkunst um 1900 abgewonnen wurden. Denn anders als Börner und Krüger arbeitet Einschlag nicht vom Dunkel ins Helle mittels des Herauspolierens der Lichter, sondern verletzt die Druckplatte nur partiell mit dem Wiegeeisen. Wie anhand des weißen Kragens der Figur erkennbar ist, hat er dessen Helligkeit nicht in die aufgeraute Platte hinein poliert, sondern diese unverletzt belassen. Daher sind auch abrupte Richtungswechsel und Stopps in der Wiegeeisenführung sichtbar (Abb. 26, Detail 1). Allein in der tiefschwarzen Gewandung der Figur und der Hutkrempe ist die Schabkunst für die Bildung einer geschlossenen, tieftönigen Fläche angewandt worden, die die spezifische Struktur der Technik unkenntlich macht. In die helleren Partien hat Einschlag wiederum im Zick-Zack verlaufende Bahnen eingearbeitet, um vereinzelte Abschattungen vorzunehmen. Auch im Hintergrund bildet der Künstler mit dem Wiegeeisen keine homogene, geschlossene Fläche, sondern führt das Instrument in vertikal verlaufenden Bahnen. Insofern kommt dem Wiegeeisen, wie Einschlag es nutzt, eher die Funktion eines Zeicheninstrumentes zu, mit dem punktierte Schraffuren anstatt homogene Tonflächen erzeugt werden. Dabei kombiniert der Künstler Instrumente mit unterschiedlichen Zahndichten und -stärken, womit er ein unregelmäßiges und nuancenreiches Punkteraster schafft. Auffallend ist zudem Einschlags intensiver Gebrauch von geätzten oder mit der Kaltnadel eingeritzten Linien, Strichkürzeln und Schrammen. Mit ihnen führt er die partielle Binnenzeichnungen in den hellen Partien und einzelne zeichnerische Ergänzungen bzw. Verstärkungen geschabter Bereiche aus. Hierfür kombiniert er gestisch und in unterschiedlichen Verläufen angelegte Linien zu offenen Parallel- und Kreuzschraffuren, die er in die geschabten Partien hineinarbeitet. Hierin äußert sich eine eigenständige Handhabung der Schabtechnik, die sich von Börners und Krügers konventionelleren Arbeitsweisen deutlich unterscheidet.

2.8.2 Der farbige Kupferdruck

Wie die Radierung um 1870 ihre Renaissance, der Kupferstich um 1890 eine Modernisierung und die Schabkunst um 1894 eine Wiederbelebung erfuhren, wurde auch traditionellen Farbdruckverfahren im ausgehenden 19. Jahrhundert eine gesteigerte Aufmerksamkeit zuteil. Dies hängt damit zusammen, dass das Thema Farbdruck und Farbigkeit in der Diskussion über die Fotografie und über die grafischen Künste von hoher Aktualität war.⁴⁷⁵ Beispielsweise

⁴⁷⁵ Das Thema „Farbigkeit“ spielte nicht nur in der Theorie und Praxis der zweidimensionalen Künste eine bedeutende Rolle, sondern auch in der Skulptur des späten 19. Jahrhunderts. Während zahlreiche Bildhauer mit dem klassizistischen Dogma des weißen Marmors brachen und ihre Skulpturen polychrom fassten oder polyolith gestalteten, widmeten sich Kunstgelehrte und Archäologen wie Georg Treu (1843-1921), der Leiter der

spricht ein gewisser Wilhelm Weißenberger (Lebensdaten unbekannt) 1894 von einem „[...] in unserer Zeit wiedererwachten, lebhaften Interesse für coloristische Reproduktionen [...]“⁴⁷⁶, das einerseits die Weiterentwicklung und Kommentierung fotografischer Farbdrucktechniken⁴⁷⁷ und andererseits eine „Neubelebung“⁴⁷⁸ älterer Farbdruckverfahren zeitigte.⁴⁷⁹

Charakteristische Arbeiten dieser „Neubelebung“ sind William Ungers farbige Radierungen, die er für das 1898 im Verlag der Kunsthandlung Artaria in Wien publizierte Prachtwerk *Der Wiener Congress*⁴⁸⁰ gefertigt hat. In seinen Reproduktionen nach Porträtgemälden und Miniaturen aus der Zeit von 1800 bis 1825 hat der Radierer unterschiedliche Verfahren und Instrumente kombiniert, um seinen Drucken eine flächendeckende, pastellene Farbigekeit zu verleihen. Dies kann exemplarisch anhand seiner farbigen Radierung nach Élisabeth Vigée-Lebruns (1755-1842) *Porträt der Gräfin Golovine* (Abb. 27) nachvollzogen werden. Die Zeichnung legt Unger mit der Strichätzung und partiell auch der Kaltnadel resp. dem Grabstichel an und fügt mithilfe der Aquatinta und der Roulette Flächenstrukturen und Punkteraster hinzu. Im Wesentlichen ist das Liniensystem schwarz eingerieben, während die Aquatintaätzung unterschiedliche Farben aufweist (Abb. 27, Detail 1).⁴⁸¹ Der Hintergrund ist in einem hellen Braun, die Kleidung der Dame in einem dunklen Rot und das Haarband in einem dezenten Orange gehalten. Das Inkarnat des Gesichts ist wiederum in einem hellen Bronzeton gestaltet, während ein dezentes Rot die Wangen und die Lippen farblich hervorhebt und rosa Farbtupfer die inneren Augenwinkel angeben. Die fließend-samtene Übergänge zwischen den Farben sowie der stellenweise Farbauftrag in Tupfern legen nahe, dass es sich bei

Skulpturensammlung des Albertinums in Dresden, der Erforschung der Polychromie in der antiken Skulptur, um daraus Direktiven für die Kunst der Gegenwart herzuleiten, siehe hierzu TREU, Georg: Sollen wir unsere Statuen bemalen? Ein Vortrag, Berlin 1884. Siehe zur polychromen Plastik beispielsweise MAAZ, Bernhard: Skulptur in Deutschland. Zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg, Bd. 2, Berlin/München 2010, S. 498-509 und *The Colour of Sculpture 1840-1910*, Ausst.-Kat. Van Gogh Museum, Amsterdam/Henry Moore Institute, Leeds, hrsg. v. Andreas Blühm und Penelope Curtis, Zwolle 1996.

⁴⁷⁶ WEIßENBERGER, Wilhelm: Über den Dreifarbendruck, in: *Die graphischen Künste* 17/3-4 (1894), S. 73.

⁴⁷⁷ Zur zeitgenössischen Berichterstattung über die Farbfotografie siehe beispielsweise Anonym: Farbenphotographie, in: *Kunstchronik* N.F. 2/20 (1890/91), Sp. 340-343, LÜTZOW, Carl von: Neue farbige Reproduktionen, in: *Kunstchronik* N.F. 5/17 (1894), Sp. 265-271, Anonym: Kunstblätter (Der farbige Kupferlichtdruck), in: *Kunstchronik* N.F. 5/14 (1894), Sp. 226-227 und SEEMANN, Arthur: Selle's Farbphotographie, in: *Kunstchronik* N.F. 7/16 (1896), Sp. 251-254.

⁴⁷⁸ WEIßENBERGER 1894, S. 73.

⁴⁷⁹ Ebenso stellt Carl von Lützow im Jahr 1894 die Hebung des Farbdrucks insbesondere in Österreich fest, vgl. LÜTZOW 1894b, Sp. 270.

⁴⁸⁰ LEISCHING, Eduard (Red.): *Der Wiener Congress. Culturgeschichte, die bildenden Künste und das Kunstgewerbe, Theater, Musik in der Zeit von 1800 bis 1825*, Wien 1898.

⁴⁸¹ Da sich der farbige Flächenton mitunter wie ein Film über das schwarz eingefärbte Liniengefüge legt, erscheint es möglich, dass die Arbeit in zwei Druckvorgängen entstanden ist. In dem ersten wäre das schwarze Liniensystem gedruckt und in dem zweiten die differenzierte Kolorierung ergänzt worden.

Ungers Arbeit um einen à la poupée-Druck handelt.⁴⁸² Zudem nutzt Unger die Roulette, mit der er nuanciert ausklingende Punkteraster einfügt und die Weichheit der Tonübergänge steigert. Als sich Unger mit der farbigen Radierung für das *Wiener Congreß*-Werk befasste, war der Farbkupferdruck ein außerordentlich aktuelles Thema in der Wiener Kunstszene. Im dortigen k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie fand 1892 eine Sonderausstellung zum Farbtiefdruck statt, die von mehreren Berichten in unterschiedlichen (Fach)Zeitschriften begleitet wurde. Für Falke war der Farbkupferdruck zum Zeitpunkt der Ausstellung eine vergessene Kunstform, für die sich nur noch Sammler und Kunstliebhaber interessierten:

Die Restauration [...] vermochte nicht, ihn [den farbigen Kupferstich, Anm. d. Verf.] wieder zu beleben. Ob es der Gegenwart gelingen wird, die heute jene Blätter mit großer Vorliebe und für hohe Preise sammelt? Einstweilen ist das der Standpunkt, die Liebhaberei vornehmer Kunstsammler und Kunstsammlerinnen.⁴⁸³

Die Bedeutung, die dem sammelnden Publikum im Gegensatz zur Künstlerschaft für die Popularisierung des Farbkupferstichs zu diesem Zeitpunkt zukam, betont auch ein anonymes Autor in der *Kunstchronik* desselben Jahres, der die Ausstellung zum Anlass nimmt, das Phänomen des Farbdrucks zu reflektieren:

Wer Gelegenheit hat, den Strömungen des heutigen Kunstlebens und Kunstverkehrs an einem der großen Mittelpunkte derselben tiefer auf den Grund zu sehen, wird bemerkt haben, dass der Geschmack der Liebhaber und Sammler sich in immer gesteigertem Grade wieder den farbigen Stichen aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zuwendet.⁴⁸⁴

Als Ursache für das neue Interesse gegenüber diesem „lange vernachlässigten und jetzt wieder in Mode gekommenen Kunstzweige“⁴⁸⁵ nennt der Autor zunächst die „Herrschaft des koloristischen Sinnes“⁴⁸⁶. Hiermit meint er die farbige Ausgestaltung des bürgerlichen Interieurs, in dem sich durch farbige Tapeten und Wandschmuck ein „malerische[r] Gesamtorganismus“⁴⁸⁷ ausgebildet habe. Das um sich greifende Interesse an farbiger Druckgrafik trage demnach der farbigen Innenraumgestaltung Rechnung. Als Ursache für die

⁴⁸² Der Farbdruck à la poupée zeichnet sich im Gegensatz zum au repérage- bzw. Mehrplattenfarbdruck, bei dem mehrere, verschieden eingefärbte Platten übereinander gedruckt werden, dadurch aus, dass die unterschiedlichen Farben mittels eines sogenannten Tampons oder eines Pinsels auf eine einzige Druckplatte aufgetragen werden und von dieser dann der Druck genommen wird. Bei dem à la poupée-Farbdruck handelt es sich vermutlich um das älteste farbige Tiefdruckverfahren, welches bereits im 17. Jahrhundert zur Anwendung gekommen ist und in dem Niederländer Hercules Seghers (1590-1638) einen seiner Hauptvertreter findet, vgl. KOSCHATZKY 1999, S. 139.

⁴⁸³ FALKE, Jacob von: Einleitung, in: Katalog der Special-Ausstellung von Farbigen Kupferstichen, Wien 1892, S. 27.

⁴⁸⁴ Anonym: Farbige Stiche als Modeartikel, in: *Kunstchronik* N. F. 3/10 (1892), Sp. 181.

⁴⁸⁵ Ebd., Sp. 185.

⁴⁸⁶ Ebd., Sp. 181.

⁴⁸⁷ Ebd.

Etablierung der farbigen Innendekoration sieht der Autor wiederum die Gründung der Kunstgewerbemuseen und Kunstgewerbeschulen, deren Protagonisten „Streiter für den polychromen Schmuck“⁴⁸⁸ gewesen seien. Die genannte ‚Herrschaft der Farbe‘ schließe die Schwarzweiß-Reproduktion als Zimmerschmuck aus, denn:

Ein Dekorateur oder Tapezierer, der aus den modernen Kunstgewerbeschulen hervorgegangen ist oder ihnen doch die Richtung seiner ‚Ideen‘ verdankt, kann allenfalls Ölfarbdrucke oder kolorierte Photographien als Zimmerschmuck zulassen, aber nimmermehr Stiche in Linienmanier oder andere Schwarzdrucke mit breitem, weißem Rand und wären es auch die delikatesten Arbeiten eines Henriquel Dupont oder Mandel, denn diese ‚machen Löcher in die Wand‘, wie der Kunstausdruck lautet.⁴⁸⁹

Sofern ein farbiger Kupferstich nicht für die Mappe des Sammlers, sondern für die Wanddekoration bestimmt ist, solle auch das Passepartout einen zumindest dezenten Farbton aufweisen.⁴⁹⁰ Die Begeisterung des zeitgenössischen Kunstpublikums für Farbe stellt bereits Rosenberg 1888 fest, sieht ihre Grundlage aber im Engagement der Kunstgelehrten:

Kunstforscher und Ästhetiker haben in den letzten Jahren einen wahren Sturmangriff gegen alles Farblose unterhalten. Sie haben das Publikum wegen seiner Farbenblindheit, wegen seiner Verständnislosigkeit für das Element der Farbe in der plastischen und dekorativen Kunst wie im Kunstgewerbe so lange ausgescholten, bis es endlich aus seiner Trägheit erwacht ist und nun alles nicht farbige genügen kann.⁴⁹¹

Der Kunsthistoriker Bruno Bucher (1826-1899), der bis 1895 als Vize-Direktor des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie tätig war, stand einer breiteren Wiederaufnahme des farbigen Kupferdrucks in der Gegenwart allerdings skeptisch gegenüber:

An ein Vorherrschen des farbigen Stiches, ein Verdrängen des ‚Schwarzundweiß‘ ist gegenwärtig wohl nicht zu denken; Grabstichelarbeit und Radirung stehen in Leistungsfähigkeit und Ansehen zu fest da, um sich so beiseite schieben zu lassen, und überdies würde auch der Kostenpunkt mit ins Gewicht fallen. Aber das Verfahren kann auf neue Gebiete gelenkt werden [...].⁴⁹²

Am ehesten spricht Bucher dem à la poupée-Druck das Potenzial zu, in Kombination mit dem Schwarzweiß-Druck in die zeitgenössische Kunstpraxis aufgenommen zu werden.⁴⁹³ Den Grund hierfür sieht Bucher vornehmlich in dem komplexen, langwierigen und Geduld erfordernden Prozess des Drucks von mehreren Farbplatten. Gleichzeitig stelle, so der

⁴⁸⁸ Anonym 1892a, Sp. 182.

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Vgl. ebd., Sp. 183.

⁴⁹¹ ROSENBERG 1888a, S. 421.

⁴⁹² BUCHER, Bruno: Farbige Kupferstiche, in: Die Grenzboten 51/2 (1892), S. 43-44.

⁴⁹³ Ebd., S. 43.

Kunsthistoriker, auch ein Mangel an handwerklichem Können der lebenden Kupferstecher ein Hemmnis für die ‚Wiederbelebung‘ des Mehrplattenfarbdrucks dar.⁴⁹⁴

Tatsächlich beobachtete die Kunstkritik bereits im Jahr 1893 einen inspirierenden Effekt der Farbstichausstellung auf die zeitgenössische Kunstszene und eine Renaissance des à la poupée-Tiefdrucks. So berichtet der am k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie tätige Eduard Leisching (1858-1938), erst diese Ausstellung „[...] erregte den Wunsch nach Erneuerung dieser bedeutsamen Technik.“⁴⁹⁵ Als Ergebnis dieser „Erneuerung“ nennt Leisching wiederum das 1893 publizierte und mit farbigen Radierungen ausgestattete Prachtwerk *Arbeiten der österreichischen Kunstindustrie aus den Jahren 1868-1893*⁴⁹⁶, zu welchem er anmerkt:

Wird in dem Werke doch eine überaus reizvolle, seit einem Jahrhundert ausser Übung gekommene Technik, der farbige Kupferdruck, erneuert und ihr ein neues Feld der Anwendung erschlossen, auf welchem sie neue Triumphe zu feiern berufen ist.⁴⁹⁷

Die Redakteure des Prachtbandes weisen explizit auf die Anregung durch die Ausstellung farbiger Kupferstiche hin und formulieren ihren Wunsch, der farbigen Radierung mit dieser Publikation eine Plattform zu bieten:

Gern wurde der Anlass benützt, um die Technik des Druckes von bemalten Platten – eine Technik, deren glänzende Leistungen im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert durch die Ausstellung von farbigen Kupferstichen im k. k. Österreichischen Museum (Frühjahr 1892) zur Anschauung gebracht worden waren – in der alten Weise, aber neu in der Anwendung wieder zu beleben.⁴⁹⁸

Für die farbigen Radierungen der Publikation, die allesamt kunstgewerbliche Objekte wiedergeben, zeichnen verschiedene Schüler von Unger verantwortlich, darunter Woernle, Jakob Groh (1855-1917) und Anton Kaiser (1863-1944). Wie später auch Unger selbst bedienten sich seine Schüler dem Druck von bemalten Platten, also dem à la poupée-Druck. Die Kunstkritik rechnete die Arbeiten der Unger-Schüler „[...] zum Besten, das geleistet

⁴⁹⁴ „Wer weiß, ob es heutzutage noch Stecher giebt, die eine Roulette zu handhaben wüßten? Zum Vorwurfe könnte man den Mangel keinem machen, denn die mannigfachen Unter- und Spielarten der vervielfältigenden graphischen Kunst waren, ehe sie in Vergessenheit gerieten, so sehr vernachlässigt worden, daß ihr Wegfall kaum noch als ein Verlust gespürt wurde.“ BUCHER 1892, S. 44.

⁴⁹⁵ LEISCHING, Eduard: *Arbeiten der österreichischen Kunstindustrie aus den Jahren 1868-1893*, in: *Die graphischen Künste* 16 (1893), S. 117.

⁴⁹⁶ STORCK, Josef [u.a.] (Hgg.): *Arbeiten der österreichischen Kunstindustrie aus den Jahren 1868-1893*. Zum 25 jährigen Jubiläum der Kunstgewerbeschule des k. k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien 1893.

⁴⁹⁷ LEISCHING 1893, S. 116.

⁴⁹⁸ STORCK, J[osef von] [u.a.]: Vorwort, in: Ders. [u.a.] 1893, S. o. A.

werden kann.“⁴⁹⁹ Im deutschen Kaiserreich widmeten sich außerdem die Münchener Grafiker Hermann Ritter⁵⁰⁰ (1879-1927) und Halm⁵⁰¹ der reproduzierenden Farbradierung.

Neben der Radierung fand durch Franz August Börner auch die Schabkunst als Farbdruckverfahren Anwendung.⁵⁰² Seine im Jahr 1903 vollendete Reproduktion eines Mädchenporträts Franz von Lenbachs (1836-1904) hat Börner, anders als Unger und dessen Schüler, nicht von einer bemalten Druckplatte, sondern von drei separat angefertigten Schabkunstplatten gedruckt, die jeweils in einer der drei Primärfarben Rot, Gelb und Blau eingefärbt wurden (Abb. 28).⁵⁰³ Börner bediente sich mit dem Farbmezzotinto eines äußerst komplexen Verfahrens, denn jede Platte musste auf die Farbwirkung hin aufgeraut und poliert werden, die im Übereinanderdruck gemischt werden sollte (Abb. 28, Detail 1).⁵⁰⁴ Für die rechts neben der Figur hervorleuchtende Frucht mussten die gelbe und blaue Platten an der entsprechenden Stelle poliert werden, um ein Anhaften beider Farben zu verhindern und das Rot allein abzdrukken (Abb. 28, Detail 2).

Der Dreifarbendruck mit separaten, in den Primärfarben eingefärbten Schabkunstplatten wurde im 18. Jahrhundert von dem in Frankfurt am Main geborenen Maler und Kupferstecher Jacob Christoph Le Blon (1667-1741) erfunden.⁵⁰⁵ Das Verfahren basierte auf der Grundannahme, dass das gesamte Farbspektrum mit den genannten Farben gemischt werden könne, während die Kombination aller drei Farben Schwarz ergebe.⁵⁰⁶ Le Blons Verfahren war im ausgehenden 19. Jahrhundert von hoher Aktualität und wurde von Kunstgelehrten rege beschrieben und kommentiert. Bereits im Jahr 1894 hat sich Wilhelm Weißenberger mit dem Potenzial des Le Blon'schen Dreifarbandrucks für die Fotografie befasst.⁵⁰⁷ Hieran schloss sich auch Hans Wolfgang Singer im Jahr 1901 an und nahm seine Erläuterungen zur Geschichte des Dreifarbandrucks zum Anlass, den Druck von mehreren Platten als den einzig legitimen

⁴⁹⁹ BÖCK, Rudolf: Die Jubiläumsausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule, in: Kunstchronik N.F. 5/10 (1894), Sp. 155.

⁵⁰⁰ Vgl. Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung 1907 im kgl. Glaspalast, München ²1907, S. 170 und Offizieller Katalog der Münchener Jahresausstellung 1908 verbunden mit einer Jubiläumsausstellung der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft im kgl. Glaspalast, München ²1908, S. 165.

⁵⁰¹ Vgl. BIßWURM 1993, S. 267.

⁵⁰² Börner bediente sich dieser Technik mehrmals. Für den Verlag Paul Sonntag in Berlin fertigte er ein Farbschabkunstblatt nach François Gérards Gemälde *Madame Récamier*. Ein Exemplar befindet sich in der Österreichischen Staatsbibliothek unter der Inventarnummer Pk 3003, 1200.

⁵⁰³ Hiervon zeugen die farbigen Abzüge der drei einzelnen Farbplatten, die sich unter der Gesamtinventarnummer 304-1905 im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin befinden.

⁵⁰⁴ Vgl. REBEL, Ernst: Druckgrafik. Geschichte und Fachbegriffe, Köln ²2009, S. 86.

⁵⁰⁵ Vgl. KOSCHATZKY 1999, S. 140. Zu Le Blon, seiner Erfindung sowie seinem Verhältnis zur Newton'schen Farbenlehre siehe außerdem LILIEN, Otto M.: Jacob Christoph Le Blon 1667-1741. Inventor of three- and four Colour Printing (Bibliothek des Buchwesens, Bd. 9), Stuttgart 1985, insbesondere S. 114-127.

⁵⁰⁶ Vgl. REBEL 2009, S. 86.

⁵⁰⁷ WEIßENBERGER 1894, S. 74.

Farbkupferdruck anzuführen, womit er gegen den Kunstwert des à la poupée-Farbdrucks argumentierte:

Als eigentliches Druckverfahren darf man wohl nur ein solches ansehen, das lauter völlig gleiche Exemplare erzeugt. Wenden wir diese Anschauung auf den Farbkupferdruck an, so müssen wir der Auffassung beipflichten, die alle eingemalten, mit einmaligem Druck hergestellten Platten nicht als wirkliche Farbdrucke gelten lässt. Nicht der geschickteste Drucker kann zwei völlig gleiche Exemplare aus der Presse fördern. Diese Möglichkeit wird nur geboten, wenn zu dem Bilde mehrere Platten benutzt werden, jede annähernd mechanisch mit nur einer Farbe eingerieben, die ganze Folge nacheinander auf das Papier abgedruckt wird. Dies ist das eigentliche Farbdruckverfahren, mittels dessen, wenigstens der Theorie nach, eine grosse Anzahl völlig gleicher Drucke hergestellt werden kann.⁵⁰⁸

Insofern bezieht Singer deutlich Stellung gegen jene Kunstpublizisten, die in den 1890er Jahren Ungers farbige Radierungen von bemalten Platten und die seiner Schüler als Wiederbelebung des farbigen Kupferdrucks begrüßt hatten. Ein weiteres Mal widmet sich Singer dem Le Blon'schen Dreifarbindruck in einem 1903 in der englischen Kunstzeitschrift *Studio* publizierten Aufsatz und stellt das Verfahren als Vorgänger der Dreifarbenfotografie vor.⁵⁰⁹ Wie auch anhand der Schabkunst kann in Bezug auf den Farbtiefdruck festgehalten werden, dass seine ‚Wiederbelebung‘ nicht allein von den Künstlern ausging. Vielmehr kam solchen Techniken wie der farbigen Radierung und dem Le Blon'schen Dreifarbindruck auch seitens der Kunstgeschichte ein gesteigertes Interesse zu. Ausstellungen boten Impulse für Künstler und Herausgeber, sich älteren druckgrafischen Techniken zu bedienen, während kunsthistorische und -kritische Zeitschriftenbeiträge und Publikationen deren Geschichte erforschten und ihre Potenziale für die zeitgenössische Kunst reflektierten.

2.8.3 Der Farbholzschnitt

Der Farbholzschnitt stellt ein weiteres traditionelles Farbdruckverfahren dar, welches um 1900 eine Renaissance erfuhr.⁵¹⁰ Inspiriert durch den japanischen Farbholzschnitt widmeten sich

⁵⁰⁸ SINGER, Hans Wolfgang: Jakob Christoffel Le Blon, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst [o. A.]/1-2 (1901), S. 1.

⁵⁰⁹ SINGER, Hans Wolfgang: Jakob Christoffel Le Blon and his Three-Colour Prints, in: *Studio* 28/122 (1903), S. 261.

⁵¹⁰ Im deutschsprachigen Raum bildete sich insbesondere in Wien im Umkreis der 1897 gegründeten Wiener Secession, der Kunstgewerbeschule sowie der Wiener Werkstätte eine Künstlerszene, die sich mit dieser Technik als originalgrafisches Ausdrucksmittel befasste. Publikationsformate wie die Jahresmappe der *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* (1898-1931) und die Zeitschrift *Ver Sacrum* (1898-1903) stellten wichtige Plattformen zur Verbreitung des originalgrafischen Farbholzschnittes dar, siehe GATTNER, Tobias W.: Die Blüte des Farbholzschnitts in Wien um 1900. Meilensteine und Vielfalt seiner Entwicklung, in: *Kunst für Alle. Der Farbholzschnitt in Wien um 1900*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle/Albertina Wien, hrsg. v. Tobias W. Gattner [u. a.], Köln 2016, S. 12-32. Siehe zum Verhältnis der Wiener Secession zum japanischen Farbholzschnitt außerdem

insbesondere in den 1890er Jahren und um 1900 zahlreiche deutsche und österreichische Künstler wie beispielsweise Otto Eckmann (1865-1902), Peter Behrens (1868-1940) und Emil Orlik der Technik des farbigen, von mehreren Platten gedruckten Holzschnittes.⁵¹¹ Parallel zu diesen originalgrafisch arbeitenden Künstlern wandten sich andere ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dabei auch dem Farbholzschnitt als Reproduktionsmedium zu. Albert Krüger wurde auf diesem Gebiet um 1900 eine besondere Bedeutung zugesprochen. Wie *Die Kunst für Alle* des Jahres 1900 berichtet, habe Krüger „[...] äusserst gelungene Versuche zur Wiederbelebung der alten Farbenholzschnitte mit mehreren Platten gemacht.“⁵¹² Versuche, denen der Rezensent erwartungsvoll begegnet:

Es ist zu wünschen, dass diese Technik [...] im Interesse gediegener Buchillustration sich wieder neu belebe und dazu beitrage, die rein mechanische photographische Nachbildung auf die ihr gebührende Stellung zu beschränken.⁵¹³

Auch ein Ausstellungsbericht des Jahres 1902 spricht Krüger eine „ganz isolierte Stellung“⁵¹⁴ im Bereich des reproduzierenden Farbholzschnitts der Jahrhundertwende zu.

Ab dem Jahr 1897, in dem Krügers erster Farbholzschnitt im Berliner Galeriewerk veröffentlicht wurde,⁵¹⁵ hat sich Krüger mehrere Jahre kontinuierlich mit der Technik des Farbholzschnitts als Reproduktionstechnik befasst und seine Arbeiten auf diversen Ausstellungen präsentiert. 1897 bereits präsentierte er sein Debutwerk auf der Internationalen Kunstausstellung in Dresden.⁵¹⁶ Anschließend war er beispielsweise auf der Großen Berliner Kunstausstellung von 1898 bis 1905 vertreten, wo er alljährlich mindestens einen, im Jahr 1900 sogar drei Farbholzschnitte präsentierte.⁵¹⁷ 1899 waren seine Arbeiten auf der Deutschen

EGGER, Gerhart: Wiener Secession, in: Ders. (Hg.): Japanischer Farbholzschnitt und Wiener Secession (Schriften der Bibliothek des Österreichischen Museums für angewandte Kunst, Bd. 9), Wien 1973, S. 81-86.

⁵¹¹ STUDER, Daniel: Aufbruch, in: Faszination Farbholzschnitt. Der japanisierende Farbholzschnitt als Kunstform des Jugendstils. Mit einem Katalog der Holzschnitte von Martha Cunz, Ausst.-Kat. Historisches und Völkerkundemuseum St. Gallen/Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen, hrsg. v. [o. A.], St. Gallen 2016, S. 15-57. Siehe zum Phänomen des Japonismus auf dem Gebiet der Druckgrafik und speziell des Farbholzschnitts außerdem Faszination Japan. Monet – Van Gogh – Klimt, Ausst.-Kat. Kunstforum Wien, hrsg. v. Evelyn Benesch, Heidelberg/Berlin 2018 und DELANK, Claudia: „Mit Heuschrecken und wildem Honig“. Der Blaue Reiter, das Junge Rheinland und die Rezeption der japanischen Kunst, in: MAE, Michiko/SCHERER, Elisabeth (Hgg.): Nipponspiration. Japonismus und japanische Populärkultur im deutschsprachigen Raum, Köln/Weimar/Wien 2013, S. 71-91.

⁵¹² Anonym: Personal- und Ateliernachrichten (Berlin), in: *Die Kunst für Alle* 15/17 (1899/1900), S. 403.

⁵¹³ Ebd.

⁵¹⁴ ZIMMERMANN, Ernst: Die Dresdner internationale Kunstausstellung (II), in: *Kunstchronik* N.F. 13/3 (1902), Sp. 34.

⁵¹⁵ Es handelt sich hierbei um Krügers Farbholzschnitt nach Piero del Pollaiuolos *Profilbildnis einer jungen Frau* aus der Berliner Gemäldegalerie. Am 20. Januar 1898 erschien in der *Kunstchronik* bereits eine Rezension Adolf Rosenbergs zu der Galeriewerklieferung, in welcher der Autor auch auf Krügers Blatt Bezug nimmt, siehe ROSENBERG, Adolf: Kunstblätter (Die Gemäldegalerie der Königlichen Museen zu Berlin), in: *Kunstchronik* N.F. 9/12 (1898), Sp. 180-181.

⁵¹⁶ Vgl. Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung Dresden 1897, Dresden ³1897, S. 64.

⁵¹⁷ Siehe hierzu Katalog Grosse Berliner Kunst-Ausstellung 1898, Berlin ⁶1898, S. 68, Katalog Grosse Berliner Kunst-Ausstellung, Berlin 1899, S. 78, Katalog Grosse Berliner Kunst-Ausstellung 1900, Berlin/Stuttgart/Leipzig

Kunstaussstellung in Dresden⁵¹⁸ und 1901 auf der dortigen Internationalen Kunstaussstellung ausgestellt.⁵¹⁹ Schließlich brachte der Deutsche Kunstverein für dasselbe Jahr einen Farbholzschnitt Krügers als Prämienblatt zur Verteilung an seine Mitglieder.⁵²⁰ Anlässlich des 50-jährigen Bestehens der in Berlin ansässigen Kunsthandlung Amsler & Ruthardt führt die *Kunstchronik* im Jahre 1911 wiederum Krügers Farbholzschnitte als Beispiele für die umfassende Verlegertätigkeit der Kunsthandlung an.⁵²¹ Als Auftraggeber fungierte auch ein englischer Verleger,⁵²² was von Krügers internationaler Bekanntheit auf diesem Gebiet zeugt.⁵²³

Der Künstler galt somit zurecht als bedeutender Vertreter des reproduzierenden Farbholzschnitts um 1900. Zu ergänzen ist allerdings, dass die Technik, noch bevor sich Krüger ihr zuwandte, im deutschen Kaiserreich bereits in den 1870er Jahren für die Illustrierung von Zeitschriften gebraucht wurde.⁵²⁴ Im Jahr 1890 widmete sich der Holzschneider Richard Bong (1853-1935), der ein Atelier in Berlin unterhielt und 1887 die Illustrierung und 1888 die Herausgabe der Zeitschrift *Moderne Kunst in Meisterholzschnitten* übernahm, sowohl der Anfertigung und Herausgabe von schwarz-weißen Tonholzstichen als auch von Farbholzschnitten.⁵²⁵

Als Beispiel für Krügers reproduzierende Farbholzschnitte sei auf seine Arbeit nach Hans Holbeins Porträt des *Schreibenden Erasmus von Rotterdam* (Abb. 29) hingewiesen, die im Jahr 1905 durch den Berliner Verlag Amsler & Ruthardt herausgegeben wurde.⁵²⁶ Für den Holzschnitt hat Krüger laut Presse neun separate Farbplatten gefertigt, die im Übereinanderdruck ein komplexes System unterschiedlicher, aufeinanderliegender Linien- und

1900, S. 120, Katalog Grosse Berliner Kunst-Ausstellung 1901, Berlin/Stuttgart/Leipzig 1901, S. 121 und Katalog Grosse Berliner Kunst-Ausstellung, Berlin/Stuttgart/Leipzig 1904, S. 112.

⁵¹⁸ Vgl. Offizieller Katalog der Deutschen Kunst-Ausstellung Dresden 1899, Dresden 1899, S. 64.

⁵¹⁹ Vgl. Offizieller Katalog der Internationalen Kunstaussstellung Dresden 1901, Dresden 1901, S. 82.

⁵²⁰ Vgl. Anonym: Vermischtes (Berlin), in: *Kunstchronik* N.F. 13/7 (1902), Sp. 112.

⁵²¹ Vgl. Anonym: Vermischtes (Amsler und Ruthardt), in: *Kunstchronik* N.F. 22/4 (1911), Sp. 64.

⁵²² Vgl. Anonym: Vermischtes (Albert Krüger), in: *Kunstchronik* N.F. 14/28 (1903), Sp. 455-456.

⁵²³ Gleichzeitig darf nicht behauptet werden, Krügers Farbdrucke wären ausschließlich positiv aufgenommen und besprochen worden. Der Holzschneider Johann Weber fällt im Jahr 1899 beispielsweise ein negatives Urteil über Krügers Blätter, indem er unter anderem anmerkt: „Sein [Krügers, Anm. d. Verf.] Streben, die Reize des Farbenholzschnittes neu zu beleben, ist dankbarst anzuerkennen; er selbst musste aber an dieser schwierigsten Aufgabe der Holzschneidekunst scheitern, weil ihm das *Können* fehlte.“ WEBER, Johann: Kunst und Können im Holzschnitt. Ein Beitrag (III), in: *Archiv für Buchgewerbe* 36/10 (1899), Sp. 492.

⁵²⁴ Vgl. HANEBUTT-BENZ 1984, Sp. 826-827.

⁵²⁵ Vgl. ebd., Sp. 827. Außerdem richteten die Xylografen Josef Walla (1843-unbekannt) in München und Hugo Kaeseberg (1847-1893) „Buntholzschnittabteilungen“ in ihren Holzstichunternehmen ein, vgl. HANEBUTT-BENZ/WIEDAU 2005, S. 51.

⁵²⁶ Vgl. Anonym: Bücherschau (Auf den Weihnachtstisch des Kunstfreundes), in: *Kunstchronik* N.F. 16/7 (1905), Sp. 103. Noch heute wird das Blatt als eines von Krügers Meisterwerken gerühmt, vgl. Leonardo da Vinci in der Hamburger Kunsthalle, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, hrsg. v. David Klemm und Andreas Stolzenburg, Hamburg 2019, S. 82.

Flächenstrukturen ergeben.⁵²⁷ Krügers Blatt zeichnet sich durch eine flächendeckende Gestaltung des Bildmotivs in Parallel- und Kreuzschraffuren aus. Die einzelnen, in unterschiedlichen Tonwerten angelegten Liniensysteme variieren dabei in der Breite der Linien und ihren Abständen zueinander, wodurch dezente Tonnuancierungen entstehen. Die Wirkkraft der Konturlinie, die beispielsweise am Gesicht und der Hand der *Erasmus*-Figur erkennbar ist, reduziert Krüger, indem er sie nicht mit einem dunklen, sondern mit einem Zwischenton versieht (Abb. 29, Detail 1). Der dunkelste Tonwert kommt allein in der schwarzen Kleidung des Schreibenden, im Hintergrund und in einzelnen Schattenpartien zum Einsatz. Vereinzelt finden sich auch Punkteraster, mit denen der Künstler Töne in ihrer Wirkkraft abmildert oder ‚ausklingen‘ lässt. Wie bereits der Kunsthistoriker und Grafikexperte Paul Kristeller (1863-1931) in seiner 1905 erschienenen Rezension des *Erasmus*-Blattes festhält, ist Krügers Arbeit durch die Technik des Tonstichs beeinflusst.⁵²⁸ Beim Ton- bzw. Holzstich werden mit einem Grabstichel Parallel- und Kreuzschraffuren und Punkte in den Druckstock gestochen. Da die gestochenen Furchen und Punkte im Druck weiß erscheinen, ergeben sie im Druck in ihrer variierenden Verdichtung nuancierte Helldunkelwerte.⁵²⁹ Der Tonstich zeichnet sich also durch die tonale Gestaltung des Bildmotivs aus, während der traditionelle Holzschnitt auf dem Herausschneiden der im Druck dunkel erscheinenden Linien beruht.⁵³⁰ Bei Krügers Blatt finden sich beide Linientypen. Der Künstler kombiniert den feinen Weißlinienstich mit gröberen Schnittlinien und schafft damit eine Arbeit, die sich einer eindeutigen Kategorisierung als Holzschnitt oder -stich entzieht. Die geschnittenen Linien weisen unruhige, kantige sowie an- und abschwellige Verläufe und Unterbrechungen auf. Besonders einfach fällt Krügers Schnitttechnik in den schwarzen Schattenlinien aus, die in groben Schraffuren und in klar umgrenzten Formen gestaltet sind.

So differenziert und mannigfaltig das Liniensystem der Arbeit erscheint, weist sie in ihrer Farbigkeit doch einen tendenziell flächig-plakativen Charakter auf, da Krüger nur bedingt zwischen den Tonwerten vermittelnde Farbübergänge schafft. Wie exemplarisch anhand des Gesichts der Figur beobachtet werden kann, steht sowohl das Rot der Lippen sowie das Schwarz der Wimpern und der Schattenpartien unvermittelt auf dem beige-braunen Liniensystem des

⁵²⁷ Vgl. KRISTELLER, Paul: Albert Krügers Farbenholzschnitt des Erasmus von Rotterdam, in: *Kunst und Künstler* 3 (1905), S. 221.

⁵²⁸ Vgl. ebd., S. 220.

⁵²⁹ Wegen ihrer Härte bei diesem Verfahren vornehmlich eine Kern- oder Hirnholzplatte aus Buchsbaumholz als Druckstock verwendet, vgl. KOSCHATZKY 1997, S. 64.

⁵³⁰ Sylvester Rosa Koehler wertet den mit dunklen Linien auf hellem Grund arbeitenden Holzschnitt entsprechend als zeichnerisches und den mit hellen Linien auf dunklem Grund arbeitenden Holzstich als tonal-malerisches Verfahren, vgl. KOEHLER, Sylvester Rosa: Friedrich Juengling und der moderne Holzstich, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* N.F. 2 (1891), S. 83.

Inkarnats. Nur stellenweise, wie beispielsweise unterhalb der Nase der Figur und an seiner Schläfe, nutzt Krüger dezente Punktierungen, mit denen er einen Übergang vom hellen Inkarnat zum dunklen Schatten andeutet. Das mannigfaltige Liniensystem ergänzt Krüger um geschlossene Farbflächen, die ihm entweder zur monochromen Kolorierung von einzelnen Bildbereichen oder als farbige Grundierung für dunklere Lineaturen dienen (Abb. 29, Detail 3). Partielle Verschiebungen der Farbdruckplatten, die an Details wie der Spitze des Griffels erkennbar sind, unterstützen den plakativen Eindruck der Arbeit (Abb. 29, Detail 2). Ausgehend von der beige-farbigem Grundform des Griffels ist die Lineatur, die den braunen Mittelton trägt, etwas nach rechts versetzt. Die dunkle Konturlinie wiederum scheint nach links verschoben zu sein, sodass die rechts-äußere Kante der Kontur nicht an den Rand des Mitteltons anschließt. Wegen der verhältnismäßig groben Schnitttechnik und den teilweise harten Kontrasten der einzelnen, übereinander gedruckten Tonstufen wurde Krügers Blatt von der Kritik besonders für seine dekorative Wirkung geschätzt. Beispielsweise hebt die *Kunstchronik* an dem Holzschnitt die „breite, flächige Verteilung der Farbmassen“⁵³¹ hervor. Den Wert der Arbeit sieht der anonyme Rezensent daher auch nicht in der Originaltreue der Arbeit, sondern in ihrer Eigenständigkeit als Kunstwerk: „Es ist keine mechanische oder überhaupt nur originalgetreue Reproduktion und soll wohl auch keine sein, sondern eine kunstvolle Umbildung in einer anderen Sprache.“⁵³²

Kristeller wiederum hebt den Umgang des Künstlers mit dem Medium Holzschnitt hervor: „Ohne technische Pedanterien und Raffiniertheiten ist der Holzschnittcharakter besonders in den tiefen Schattenstrichen und -flecken stark zur Geltung gebracht.“⁵³³ Entsprechend sieht er Krügers Holzschnitte als Indiz für die „Auferstehung“ des Holzschnitts als „dekorative Reproduktionstechnik“⁵³⁴. Er betont die positive Fernwirkung des Blattes und empfiehlt es insbesondere als Wandschmuck.⁵³⁵ In dem dekorativen Charakter sieht Kristeller außerdem eine Verwandtschaft zu den Inkunabeln des Holzschnitts:

Der alte Holzschnitt war von seinen ersten Anfängen an zu solchen Aufgaben der Dekoration herangezogen worden und hat im Laufe der Jahrhunderte seine vorzügliche Eignung zur Darstellung von Formen für die Fernwirkung und seine leichte Verwendbarkeit für die Herstellung mehrfarbiger Bilder glänzend bewiesen.⁵³⁶

⁵³¹ Anonym 1905b, Sp. 103.

⁵³² Ebd.

⁵³³ KRISTELLER 1905, S. 221.

⁵³⁴ Ebd., S. 220.

⁵³⁵ Ebd., S. 221.

⁵³⁶ Ebd., S. 220.

Damit schließt Kristeller an eine Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts an, die, wie Hanebutt-Benz ausführt, den Holzschnitt resp. -stich als künstlerische Technik nur dann gelten lassen wollte, wenn im ausgeführten Werk die Spuren des Materials und der Werkzeuge erkennbar ist.⁵³⁷

Prägnant formuliert Wilhelm Hecht diese Position bereits 1887:

Bei aller Treue gegen sein Original muss der Holzschnitt doch immer Holzschnitt bleiben. [...] Wenn der Holzschnitt seinen Werth darin sucht, andere Vervielfältigungsarten zu imitiren [...], so ist nicht abzusehen, wozu er da ist. Denn gerade dies kann die mechanische Reproduction auch, kann es gewöhnlich besser, jedenfalls auch billiger und schneller. Wodurch er sich von dieser unterscheidet, ist eben, dass er den Geist der Sache erfasst und ihm durch seine klaren Mittel kraftvollen Ausdruck verschafft.⁵³⁸

Darin kommt nichts Geringeres zum Ausdruck als die Forderung, die äquivalente Wiedergabe des Originals mit der Beibehaltung der Eigenschaften der reproduzierenden Technik zu versöhnen. Insofern fügen sich Kristellers Ausführungen in den Zeitgeist, der die spezifischen Charakteristika des manuell gefertigten Objekts zu dessen Aufwertung anführt.⁵³⁹

Die dekorative und ‚materialechte‘ Qualität des Krüger’schen Holzschnitts sieht Kristeller als Zeichen für die Abkehr von negativen Entwicklungen, die die Holzschnittkunst im Zuge ihrer Annäherung an die visuellen Eigenschaften der Fotografie erfahren habe:

Der moderne Holzschnitt [...] hat sich erst in jüngster Zeit von der glänzend virtuosenhaften Technik, die im wesentlichen auf eine Faksimilierung der auf den Holzstock übertragenen Photographie hinauslief, wieder der alten einfachen Schnittweise, die die Eigentümlichkeiten der Herstellung in jeder einzelnen Linie zur Geltung kommen lässt, zugewandt.⁵⁴⁰

Diesbezüglich verweist er auf die zeitgenössische Buchillustration, die sich am Holzschnitt des 15. Jahrhunderts orientiere und die „Kernigkeit der Linienbildung“⁵⁴¹ und die „Kontrastierung grosser Licht- und Farbflächen“⁵⁴², die der Holzschnitt gestatte, ausnutze. Folgender Passus bringt die Bedeutung der Sichtbarkeit der spezifischen Verfahrenseigenschaften für Kristeller auf den Punkt:

Suchte man in jenen Transkriptionen der Photographie den technischen Prozess dem Auge möglichst zu entziehen, so wird hier gerade dies offene Aufweisen der materiellen Arbeit zu einem bedeutenden Faktor der künstlerischen Wirkung. Es wird

⁵³⁷ Vgl. HANE BUTT-BENZ 1984, Sp. 961.

⁵³⁸ HECHT, Wilhelm: Deutschland, in: LÜTZOW, Carl von (Red.): Der Holzschnitt der Gegenwart in Europa und Nord-Amerika (Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, Bd. 1), Wien 1887, S. 96.

⁵³⁹ In Bezug auf den reproduzierenden Holzschnitt spielt die spezifische Oberflächenstruktur des Holzes, zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einem bildkonstitutiven Faktor aufgewertet wurde, noch keine Rolle, vgl. WAGNER, Monika: Vom ‚Eigensinn‘ des Materials: Edvard Munchs „Holzstil“, in: HAHN, Hans Peter (Hg.): Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen, Berlin 2015, S. 85-86.

⁵⁴⁰ KRISTELLER 1905, S. 220.

⁵⁴¹ Ebd.

⁵⁴² Ebd.

so ein Kontrakt zwischen dem Schaffenden und dem Betrachtenden hergestellt; unser Mitgefühl wird lebendig, indem wir in dem Werke die schaffende Hand des Menschen erkennen.⁵⁴³

Für Kristeller stellt die Sichtbarkeit des Werkprozesses im Werk selbst und dessen Nachvollzug entscheidende Faktoren für eine auf dem Gefühl beruhende Kunstrezeption dar.⁵⁴⁴

Vor Krügers *Erasmus*-Holzschnitt wurde bereits seine 1902 veröffentlichte Reproduktion von Arnold Böcklins (1827-1901) Gemälde *Das Schweigen des Waldes* (Abb. 30) für ihren „ausgesprochen graphischen Charakter“⁵⁴⁵ gelobt. Dieser bestand der Kunstkritik zufolge in der einfacheren, derberen Behandlung, der freieren Strichführung in der Zeichnungsplatte und in der Vermeidung der „eigentümliche[n] Glätte“⁵⁴⁶, welche moderne Illustrationsholzschnitte bzw. -stiche auszeichne. Anders als in seinen übrigen Farbholzschnitten beschränkt sich Krüger in dem Blatt nach Böcklin auf drei Farbplatten. Die erste Platte trägt die schwarze Zeichnung und die zwei weiteren unterschiedliche braune Halbtöne. Das Papierweiß bildet die hellsten Lichtakzente und die Wolken im Hintergrund der Darstellung. Stichartige Kreuzschraffuren und Punktierungen sind im Vergleich zu dem *Erasmus*-Blatt stark reduziert und konzentrieren sich auf die Halbtonplatten. Nur bei näherer Betrachtung sind in den hellbraunen Zwischentönen feine Kreuzschraffuren auszumachen, womit Krüger eine dezente Tonnuancierung bewirkt (Abb. 30, Detail 1). Die dunkle Platte, die die Zeichnung und die tiefsten Schatten trägt, prägen grob geschnittene, nebeneinander angelegte Linien. Wie bereits Krügers Zeitgenossen feststellten, steht das Blatt nach Böcklin in seiner Helldunkelwirkung, seiner reduzierten Farbigkeit und der gröberen Schnittweise der Zeichnungsplatte der Tradition des Clair-obscur-Holzschnitts nahe.⁵⁴⁷ Bei diesem handelt es sich um ein Mehrfarbendruckverfahren, das auf das 15. Jahrhundert zurückgeht und bei dem mindestens zwei verschiedenfarbige Farbplatten übereinander gedruckt werden. Während die dunkelste Farbplatte die Zeichnung trägt, fügen die weiteren Druckstöcke ergänzende Zwischentöne hinzu. Das Verfahren zeichnet sich dadurch aus, dass die Zeichnung nicht bloß mit unterschiedlichen Lokalfarben ‚ausgefüllt‘, sondern durch Helldunkelwerte plastisch modelliert wird. Daher dient der Papierton beim Clair-obscur ebenfalls als Tonwert und ist in die Modellierung des Bildgegenstandes eingebunden.⁵⁴⁸ Von einem Holzschnitt ist bei Krügers

⁵⁴³ KRISTELLER 1905, S. 220.

⁵⁴⁴ Vgl. ebd.

⁵⁴⁵ Anonym 1902, Sp. 112.

⁵⁴⁶ Ebd.

⁵⁴⁷ Vgl. ebd.

⁵⁴⁸ GNANN, Achim: Einleitung, in: In Farbe! Clair-obscur-Holzschnitte der Renaissance. Meisterwerke aus der Sammlung Georg Baselitz und der Albertina Wien, Ausst.-Kat. Albertina Wien, hrsg. v. [o. A.], München 2013, S. 9.

Blatt nach Böcklin indessen nur bedingt zu sprechen. Wie die *Kunstchronik* anmerkt, habe Krüger nicht etwa hölzerne Druckstöcke benutzt, sondern solche aus Letternmetall.⁵⁴⁹ Mit der Wahl metallener anstelle von hölzernen Druckplatten habe er dem feuchtigkeitsbedingten Verziehen der Druckstöcke vorbeugen wollen, welches ein passgenaues Übereinanderdrucken der Platten erschwert hätte.⁵⁵⁰

Krügers tendenziell flächig-dekorative Form des Farbholzschnitts wird augenfällig, wenn die Arbeiten des älteren, sich ebenfalls dem Tonstich bedienenden Wiener Xylografen Hermann Paar (1838-1899) vergleichend betrachtet werden. Paar absolvierte seine Ausbildung in Heinrich Knöflers (1824-1886) chromoxylografischem Atelier in Wien, welches neben der Wiener Hof- und Staatsdruckerei zu den zentralen Publikationsorganen für Farbholzschnitte in Wien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zählte.⁵⁵¹ Knöfler hatte sich auf die Anfertigung von Zeitschriftenillustrationen und die Reproduktion von Andachts- und Heiligenbildern spezialisiert.⁵⁵² Im Jahr 1885 übernahmen Heinrich Knöflers Söhne das Atelier und führten den Vertrieb von Reproduktionen nach religiösen Bildern fort. Sie zeichneten sowohl für den Schnitt der Platten als auch den Druck verantwortlich. Das Atelier bestand bis zum Jahr 1916.⁵⁵³ Wie Krüger um 1900 stand Paar in den frühen 1890er Jahren repräsentativ für die „Versuche zur Wiederbelebung“⁵⁵⁴ des Farbholzschnitts in Wien.

Von den 1870er Jahren an bis in die 1880er Jahre führte Paar reproduzierende Farbholzschnitte im Auftrag der *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* aus.⁵⁵⁵ Exemplarisch sei auf seine Reproduktion von Morettos bzw. Alessandro Bonvicinos (um 1498-1554) *Hl. Justina, von einem Stifter verehrt* (Abb. 31) aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien hingewiesen, die der Holzschneider im Jahr 1888 vollendete. Was das Blatt vornehmlich auszeichnet ist Paars ausgiebiger Einsatz von Punktierungen und die Reduktion von Linien. Zwar finden letztere als zwischen den Tönen vermittelnde, geschwungene Schraffuren Anwendung, werden aber dominiert von einem flächendeckenden Punkteraster. Dadurch bewirkt der Künstler fließende Farb- und Tonübergänge, weshalb auch in Bezug auf Paars Arbeit von einem Farbtonstich gesprochen werden kann. Anhand des Gesichts des Stifters kann exemplarisch beobachtet

⁵⁴⁹ Über Krügers Reproduktion des oben erwähnten *Profilbildnis einer jungen Frau* Pollaiuolos wird ebenfalls berichtet, dass Metall- anstelle von Holzplatten als Druckstöcke benutzt wurden, vgl. Anonym: Vereine und Gesellschaften (Berlin), in: *Kunstchronik* N.F. 8/30 (1897), Sp. 478.

⁵⁵⁰ Vgl. Anonym 1902, Sp. 112.

⁵⁵¹ Vgl. HANEBUTT-BENZ 1984, Sp. 824.

⁵⁵² Vgl. ebd.

⁵⁵³ Vgl. ebd., Sp. 825-826.

⁵⁵⁴ SPRINGER, Jaro: Zur Geschichte des Farbendrucks (I). Der Farbenholzschnitt, in: *Die graphischen Künste* 16 (1893), S. 17.

⁵⁵⁵ Vgl. HANEBUTT-BENZ 1984, Sp. 826.

werden, dass die Punkt- und Schraffursysteme der unterschiedlich bearbeiteten und eingefärbten Druckplatten ineinander übergehen, wodurch fließend anmutende Übergänge in den Tönen und Farben entstehen (Abb. 31, Detail 1). Damit bringt Paar nicht nur die Farbwirkung des Originals zur Geltung, sondern auch die seidige Materialität des Gewandes der Heiligen.⁵⁵⁶ Wie Josef von Schönbrunner (1831-1905), der ab 1864 in unterschiedlichen Positionen an der Albertina in Wien tätig war und ihr von 1896 bis zu seinem Tod auch als Direktor vorstand, in der *Kunstchronik* ausführt, habe Paar in mehrjähriger Arbeit 20 separate Farbplatten für das Moretto-Blatt gefertigt.⁵⁵⁷ Die nuancierte Farbwirkung der Arbeit, in der es sich entscheidend von Krügers Blättern unterscheidet, hebt Schönbrunner besonders hervor, indem er anmerkt:

Wenn man Paars Arbeit nicht in zu großer Nähe betrachtet, so zeigen die Töne eine vollendete Harmonie, Tiefe und Transparenz, wie es ihm denn überhaupt gelungen ist, den Charakter des Originals treu wiederzugeben, immer vor Augen gehalten, daß man es mit einem Holzschnitt zu thun hat.⁵⁵⁸

Als Paar zu Beginn der 1870er Jahre seinen ersten Farbholzstich im Auftrag der *Gesellschaft für vielfältigende Kunst* schuf, sahen Kunstgelehrte in der Kombination von Mehrplattendruck und Tonholzstich bereits eine Möglichkeit, Gemälde in ihrer Farbigkeit adäquat wiederzugeben. Wie Moritz Thausing 1872 ausführt, seien weder die Farblithografie noch der farbige Kupferdruck geeignet, eine „stilgerechte Nachahmung“⁵⁵⁹ einer figürlichen Darstellung zu erreichen. Doch gerade das wiedergewonnene Verständnis für Farbe, auf welches auch zur Erklärung der Wiederaufnahme des farbigen Kupferdrucks verwiesen wurde, habe das Bedürfnis einer „[...] präzisen, von Zufälligkeiten unabhängigen Reproduction [...]“⁵⁶⁰ der Farbigkeit eines Originals geweckt. Die Schwierigkeit in der farbigen Reproduktion eines Gemäldes benennt Thausing wie folgt:

Das Neue, welches erst gefunden und bewährt werden soll, und auf das es in der ganzen Frage ankömmt, das ist die Abtonung innerhalb derselben Farbe, die Vermittelung der einen mit der anderen, die Verschmelzung aller mit der Zeichnung und Modellirung. Die Lösung all dieser mannigfachen Uebergänge im Licht wie im Helldunkel, das ist das schwierigste Problem, welches die Malerei einer farbigen Vervielfältigung stellt.⁵⁶¹

⁵⁵⁶ Für das Vergleichswerk zu Abb. 31 siehe Anhang III.

⁵⁵⁷ SCHÖNBRUNNER, Josef von: Ein Farbenholzschnitt nach der heiligen Justina von Moretto im Belvedere in Wien, in: *Kunstchronik* 23/27 (1888), Sp. 432.

⁵⁵⁸ Ebd.

⁵⁵⁹ THAUSING, Moritz: Jan van Eyck's Bildniss eines Unbekannten im k. k. Belvedere zu Wien, Farben-Holzschnitt von H. Paar, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vielfältigende Kunst* 1/1 (1872/73), Sp. 7.

⁵⁶⁰ Ebd.

⁵⁶¹ Ebd., Sp. 11.

Um diesem Problem beizukommen, sei insbesondere der Holzstich geeignet, da das Stechen in Hirnholz „[...] nicht bloß den Druck in Regionen, sondern auch jede beliebige und bis in´s Feinste verlaufende Durchsetzung, Schraffurung oder Körnung [gestattet].“⁵⁶²

Die Verbindung von Holzstichverfahren mit dem Mehrplattendruck, den Paars Farbholzschnitte der 1870er und 1880er Jahre auszeichnet, ist somit vor dem Hintergrund der Suche nach geeigneten Techniken für eine möglichst originaltreue und bis in die spezifische Farbwirkung des Originals reichende Gemäldewiedergabe zu betrachten. Die Beurteilung der Krüger'schen Farbdrucke erfolgte um 1900 jedoch bereits anhand anderer Kriterien. Nun wurden die Verschleierung der Werkgenese und die (vermeintliche) Nähe zur Fotografie als Kritikpunkte wahrgenommen. Stattdessen galten der dekorative Charakter und die Sichtbarkeit des künstlerisch-handwerklichen Prozesses als Qualitäten eines druckgrafischen Blattes. Dieser Paradigmenwechsel, den die Beurteilung von Holzschnitten und -stichen im Verlauf der Jahrhundertwende erfuhr,⁵⁶³ äußert sich schließlich auch in einem Bericht zu einer 1914 ausgerichteten Farbdruckausstellung im Königlichen Kupferstichkabinett in Berlin. Zwar merkt der anonyme Rezensent an, dass in Paars und Krügers Farbholzstichen „[...] die volle Farbigkeit des Originals nachgeahmt [...]“⁵⁶⁴ werde. Er kritisiert aber, dass ihnen der „graphische Charakter“⁵⁶⁵ abgehe und sie eher Farblithografien glichen. Entsprechend zieht der Kritiker das Fazit, dass der Erfolg der Blätter „der aufgewendeten Mühe“⁵⁶⁶ nicht angemessen sei.

2.9 Zur Bedeutung der Technik in der Grafiktheorie des ausgehenden 19. Jahrhunderts und beginnenden 20. Jahrhunderts

Die umfassende Wiederaufnahme verschiedener druckgrafischer Verfahren als Reproduktionstechniken und die Reflexion ihrer spezifischen Qualitäten und Potenziale verdeutlichen die Bedeutung der künstlerischen Techniken in Theorie und Praxis der Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Knüpft sich der Diskurs zum Potenzial der druckgrafischen Techniken bis in die 1890er Jahre hauptsächlich an konkrete Verfahren wie die Radierung und den Kupferstich, ist um die Jahrhundertwende eine tendenzielle Abstraktion des Diskurses

⁵⁶² THAUSING 1872/73, Sp. 8.

⁵⁶³ Vgl. HANEBUTT-BENZ 1984, Sp. 961-962.

⁵⁶⁴ Anonym: Ausstellungen (Das Berliner Königliche Kupferstichkabinett), in: Kunstchronik N.F. 25/30 (1914), Sp. 447.

⁵⁶⁵ Ebd.

⁵⁶⁶ Ebd.

festzustellen. Insbesondere um 1900 wurde die Technik per se Gegenstand kunsttheoretischer Reflexionen und löste sich teilweise von der Kommentierung konkreter Verfahren.

Von diesem Phänomen zeugt ein anonym Bericht zu der 61. Ausstellung im Lichthofe des kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin im Jahr 1895, welche den grafischen Künsten und der Vermittlung ihrer technischen Verfahren gewidmet war. Die Ausstellung umfasste neben Holzschnitten, Lithografien, Radierungen und Kupferstichen auch Erzeugnisse der verschiedenen fototechnischen Verfahren, „[...] so dass diese Ausstellung die zahlreichen Verfahren des Kunstdruckes in weitem Umfange zu veranschaulichen vermag.“⁵⁶⁷ Während Arbeiten von Karl Koepping und William Unger als Beispiele für die Radierung ausgestellt wurden, gaben Blätter von Louis Jacoby, Gustav Eilers und Hans Meyer Einblicke in die Kupferstichkunst und Hermann Paars Farbdrucke in den Farbholzschnitt.⁵⁶⁸ Die Blätter waren weniger der Künstler oder ihrer Motive resp. Vorbilder wegen von Interesse, sondern wegen der druckgrafischen Verfahren, die an ihnen veranschaulicht werden sollten. Dabei stellt ein ungenannter Berichtersteller fest, dass es mit dem Wissen des Publikums um die druckgrafischen Techniken nicht weit her sei und kritisiert:

In jedem Zimmer hat der Gebildete und der Mittelstand an der Wand den beständigen Anblick von Holzschnitten, Holzstichen, Kupferstichen, Schabkunstblättern und Lithographien. Er freut sich aber nicht, wie es z. B. der Franzose thut, an der Vollendung der Kunst in der Technik, - die Technik ist und bleibt ihm Nebensache, - sondern er sieht nur auf den novellistischen oder romantischen Inhalt des dargestellten Gegenstandes.⁵⁶⁹

Dabei bewertet er die Technik als „Grundlage“⁵⁷⁰ der Kunst und ein Verständnis der Technik würde eine Anhebung der Kunst und des Kunsthandwerks in Deutschland ermöglichen. Auch der Schriftsteller und *Kunstwart*-Herausgeber Ferdinand Avenarius (1856-1923) äußerte sich 1901 anlässlich einer Kritik an dem *Kunstwart*-Unternehmen der *Meisterbilder* zur Bedeutung der Technik in der (grafischen) Kunst.⁵⁷¹ Die Kritik an dem Projekt habe darin bestanden, dass die *Meisterbilder*, zunächst maßgeblich Radierungen und Kupferstiche, in Autotypie

⁵⁶⁷ Königliche Museen zu Berlin. Führer durch die 61. Sonder-Ausstellung Verfahren des Kunstdruckes, hrsg. v. Generalverwaltung der Königlichen Museen, Berlin 1895, S. 3.

⁵⁶⁸ Vgl. Kat. Berlin 1895, S. 13, 14 und 21.

⁵⁶⁹ Anonym: Die 61. Ausstellung im Lichthofe des kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin, in: *Kunstchronik* N.F. 6/28 (1895), Sp. 434-435.

⁵⁷⁰ Ebd., Sp. 435.

⁵⁷¹ Bei den *Meisterbildern fürs deutsche Haus* handelt es sich um fotografische Reproduktionen von ausgewählten ‚Meisterwerken‘ der grafischen Kunst, Malerei und Plastik, die zu geringeren Preisen als Kunstblätter in Kupferstich, Radierung oder Heliogravüre über den Kunstwart-Verlag oder den Buchhandel für eine möglichst breite Bevölkerungsschicht erwerbbar sein sollten. Geplant war zunächst die Herausgabe von Autotypien nach Kupferstichen Albrecht Dürers, dem *Hundertguldenblatt* Rembrandts sowie ausgewählten Arbeiten Alfred Rethels (1816-1859). Ermöglicht wurde das Unternehmen, so Avenarius, durch eine großzügige finanzielle Zuwendung seitens eines Lesers des *Kunstwarts*, vgl. AVENARIUS, Ferdinand: *Meisterbilder fürs deutsche Haus*, in: *Der Kunstwart* 14,1/4 (1900/01), S. 129 und 130.

vervielfältigt würden.⁵⁷² Durch die Autotypie, die das Bildmotiv als Punkteraster wiedergibt, sei eine Darstellung von Linien jedoch nur in gebrochener Form möglich, wodurch die technische Machart des Vorbildes verschleiert werde.⁵⁷³ Daher habe sich der Kritiker, wie Avenarius weiter berichtet, dafür ausgesprochen, Hauptwerke der grafischen Kunst „[...] lieber gar nicht, als in verschleierter Technik [...]“⁵⁷⁴ zu reproduzieren. Wenn Avenarius im Folgenden auch für den Inhalt in der Kunst argumentiert, um den dargestellten Vorwurf zu entkräften und das Unternehmen der *Meisterbilder* zu legitimieren, spricht er der Technik dennoch eine entscheidende Bedeutung in der Kunst zu. Für ihn gilt: „Unterschätzung der Technik heißt Unterschätzung der Ausdrucksmittel [...]“⁵⁷⁵ Die Technik bezeichnet er als Sprache und das Beherrschen der Technik vergleicht er mit dem Sprachvermögen, welches notwendig sei, um sich als Künstler auszudrücken. Gleichzeitig sei die Kenntnis der technischen Verfahrensweisen und ihrer Effekte unentbehrlich, um den Gehalt des Werks zu erfassen, welcher mittels der Technik dargestellt werde.⁵⁷⁶ Als „Ausdrucksmittel“ wird der künstlerischen Technik eine zentrale Bedeutung beigemessen, sowohl für den Künstler als auch für den Rezipienten. Jener benötige sie, um sich als Künstler mitzuteilen, dieser wiederum, um die Mitteilung des Künstlers zu entschlüsseln.

Dem Vorwurf an das zeitgenössische Publikum, dieses könne zwischen den druckgrafischen Techniken kaum noch unterscheiden, schließt sich im Jahr 1907 auch der Kunsthistoriker und Bibliothekar Conrad Buchwald (1867-1961) an.⁵⁷⁷ Für Buchwald sind Darstellung und Technik eng miteinander verknüpft und das Wissen um die druckgrafischen Verfahren eine Grundvoraussetzung für die Auseinandersetzung mit der grafischen Kunst:

Und doch hängen die Ausdrucksformen und Ausdrucksmöglichkeiten gerade aller Zweige der Graphik aufs engste zusammen mit dem Ausdrucksmittel, der Technik. Ohne die Kenntnis der verschiedenartigen Techniken, die dem graphischen Künstler zu Gebote stehen, kann man auch graphische Kunstblätter nicht verstehen und würdigen, nicht genießen und lieben.⁵⁷⁸

⁵⁷² Vgl. AVENARIUS, Ferdinand: Überschätzen wir den Gehalt? Auch eine Weihnachtsbetrachtung, in: *Der Kunstwart* 15,1/5 (1901/02), S. 265.

⁵⁷³ Vgl. ebd. Die Autotypie, deren Patent 1882 angemeldet wurde, ist ein fotomechanisches Hochdruckverfahren, mit dem Druckplatten nach Art des Holzschnitts hergestellt werden konnten. Da das Verfahren nicht nur schnell und preiswert war, sondern sich auch massenhaft im Buchdruck verwenden ließ, wurden illustrierte Journale etc. ab den 1880er Jahren im Wesentlichen mit Autotypien bebildert, vgl. HEß 1999, S. 152.

⁵⁷⁴ AVENARIUS 1901/02, S. 265.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 266.

⁵⁷⁶ Vgl. ebd.

⁵⁷⁷ „Wie unterscheidet sich ein Kupferstich von einer Radierung?“ Nur zu oft kann man diese Frage auch von sonst sehr gebildeten Leuten hören. Zwischen einem Ölgemälde, einem Aquarell und einem Pastell unterscheidet man noch zur Not, aber auf dem Gebiete der graphischen Künste ist die Unkenntnis der Technik im Publikum ziemlich allgemein.“ BUCHWALD, Conrad: *Graphische Künste* (Hillgers illustrierte Volksbücher, Bd. 87), Berlin/Leipzig [1907], S. 3.

⁵⁷⁸ Ebd.

Der Kunstkritiker Hans Rosenhagen (1858-1943) betont 1905 ebenfalls die Bedeutung der Technik und benennt deren „sinngemäß[e]“⁵⁷⁹ Anwendung als ein zentrales Kriterium eines gelungenen Werks der grafischen Künste. Er stellt fest, dass sich insbesondere auf diesem Feld aus den „natürlichen Bedingungen des Materials“⁵⁸⁰ besondere Stile ergäben. Ebenso wies der Schriftsteller und Kunstsammler Karl Eugen Schmidt (1866-1953) auf die spezifische Wirkkraft der jeweiligen Technik hin:

Die eine [Technik, Anm. d. Verf.] ist nicht ausdrucksvoller als die andere, aber eine jede hat ihr ganz besonderes Feld, worauf sie größere Wirkungen hervorbringen kann als die andere, genau wie auch wiederum der Holzschnitt andere Ausdrucksfähigkeiten besitzt, die weder mit der Radierung noch mit der Lithographie erreicht werden können.⁵⁸¹

Die These vom stilbildenden Potenzial der künstlerischen Technik ging im frühen 20. Jahrhundert auch in die Kunstphilosophie ein. In seiner Schrift *Philosophie der Kunst* des Jahres 1909 erläutert der Philosoph Broder Christiansen (1869-1958), dass jedes Werkzeug eigene Spuren im Werk hinterlasse und dieses präge.⁵⁸² Hinsichtlich der Grafik konkretisiert er: „Ob eine Kupferplatte mit spielender Nadel geritzt, mit Säuren geätzt oder mit angestemmttem Stichel ausgegraben wird, gibt für die Bilderscheinung einen Unterschied.“⁵⁸³ Schließlich würden die Arbeitsspuren das gesamte Werk durchziehen und ihre Wirkung durch ihr gemeinsames, wiederholtes Auftreten verstärken. Dabei bestimme, so führt Christiansen weiter aus, die Technik auch den Stil des Werks, weshalb er von einem „Stil der Technik“⁵⁸⁴ spricht:

So verlangt auch in der stilistischen Einheit die Technik ihre Berücksichtigung: sie ist dem geplanten Gesamtcharakter des Werkes anzupassen – oder, wenn sie Ausgangspunkt des Schaffens ist, was z. B. beim Kupferstecher oft der Fall ist, so verlangt sie eine Auswahl der andern Stimmungsfaktoren im Sinne der Anpassung.⁵⁸⁵

Exemplarisch führt er einen Stil des Holzschnitts, einen Stil der Radierung und einen Stil der Ölmalerei an und schließt diesbezüglich mit dem Fazit: „[D]ie sinnlichen Formen und die Individualisierung des Gegenständlichen haben sich dem Charakter der Technik anzupassen.“⁵⁸⁶ Christiansen geht in seinen Ausführungen von einem Stil-Begriff aus, den er als das „einheitliche Zusammenstimmen der verschiedenen Faktoren eines Werkes“⁵⁸⁷ definiert. Der entsprechend aufgefasste Stil verfolgt dem Autor zufolge den Zweck, einerseits

⁵⁷⁹ ROSENHAGEN, Hans: Die Schwarz-Weiß-Kunst auf der Berliner und Münchener Ausstellung, in: Kunst für Alle 21/3 (1905/06), S. 54.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 52.

⁵⁸¹ SCHMIDT, Karl Eugen: Pariser Brief, in: Kunstchronik N.F. 20/19 (1909), Sp. 293.

⁵⁸² Vgl. CHRISTIANSEN, Broder: Philosophie der Kunst, Hanau 1909, S. 207.

⁵⁸³ Ebd., S. 207-208.

⁵⁸⁴ Ebd., S. 208.

⁵⁸⁵ Ebd.

⁵⁸⁶ Ebd.

⁵⁸⁷ Ebd., S. 194.

durch aufeinander abgestimmte Elemente Störungen zu vermeiden und andererseits „[...] die Gesamtwirkung, die Stärke des Eindrucks zu steigern.“⁵⁸⁸ Um dies zu erreichen ist das Prinzip der Funktionsteilung maßgebend, welches er als „Zusammenordnung verschieden gestimmter Elemente“⁵⁸⁹ zu einer Einheit definiert. Um auf die Technik als ein solches Moment zurückzukommen, besagt dies, dass Stil dort entsteht, wo verschiedenartige Momente wie Sujet, Material und Technik eine Verwandtschaft aufweisen und damit auf einen gemeinsamen Gesamteindruck hinwirken. Hierin liegt auch Christiansens Kritik an der reproduzierenden Grafik begründet:

[U]nd dabei geschieht es, daß die andern Zweige der Bildkunst, zu ihrem Schaden, sich dem Stil der Malerei anlehnen. Kupferstich und Holzschnitt stellen sich in den Dienst der Gemäldeproduktion, ohne eine völlige Übersetzung in die graphische Ausdrucksweise vorzunehmen und verlieren notwendig vom eigenen Stil.⁵⁹⁰

Die skizzierten Ausführungen über das stilbildende Potenzial der druckgrafischen Techniken sind Teil einer umfassenden Diskussion über die Materialgerechtigkeit, die insbesondere die kunsttheoretische Reflexion der Architektur und des Kunstgewerbes prägte.⁵⁹¹ Allerdings war auch in der Grafiktheorie um 1900 explizit von „Materialgerechtheit“⁵⁹² die Rede. Zwar handelt es sich in Bezug auf die druckgrafischen Techniken nur bedingt um Materialien, aber dennoch ist die Übertragung des Begriffs „Materialgerechtheit“ auf die grafischen Künste legitim. Denn wie künstlerische Materialien oder Baustoffe unterlagen die druckgrafischen Techniken zeitbedingten, semantischen Aufladungen und Wertungen.⁵⁹³ Dies veranschaulicht ein Bericht des Wiener Malers und Schriftstellers Joseph Langl (1843-1916) über die erste Jahresausstellung der *Gesellschaft für vielfältigende Kunst* im Jahr 1887:

Der Stich ist die mühevollste und daher kostspieligste aller Reproduktionsarten, freilich auch die vornehmste und vollkommenste, und der reine Linienstich wird sich zur Photogravüre stets wie Marmor zu Gips verhalten [...].⁵⁹⁴

⁵⁸⁸ CHRISTIANSEN 1909, S. 195.

⁵⁸⁹ Ebd.

⁵⁹⁰ Ebd., S. 293.

⁵⁹¹ Insbesondere seit Mitte des 19. Jahrhunderts war die Materialgerechtigkeit ein zentraler Topos in der Architektur- und Kunstgewerbetheorie, zu deren prominenten Verfechtern unter anderem John Ruskin (1819-1900), William Morris (1834-1896) und Gottfried Semper (1803-1879) zählen, siehe hierzu ROTTAU, Nadine: Materialgerechtigkeit. Ästhetik im 19. Jahrhundert (Forschungsberichte Kunst + Technik, Bd. 2), Diss. Hamburg 2009, Aachen 2012.

⁵⁹² Anonym: Ausstellungen (Berlin), in: Kunstchronik N.F. 16/23 (1905), Sp. 363. „Materialgerechtheit“ stellt eine Variante des Begriffs „Materialgerechtigkeit“ dar, vgl. WAGNER, Monika: Materialgerechtigkeit. Debatten um Werkstoffe im 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: Der Architekt 6 (2017), S. 30.

⁵⁹³ Zur Semantik von Baustoffen und Materialien siehe beispielsweise RAFF, Thomas: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, München 1994 und auf diesen Bezug nehmend NUßBAUMMÜLLER, Winfried: Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild und Objekt (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, Bd. 361), Frankfurt am Main u.a. 2000, insbesondere S. 41.

⁵⁹⁴ LANGL, J[oseph]: Die erste Jahresausstellung der Gesellschaft für vielfältigende Kunst, in: Kunstchronik 22/17 (1887), Sp. 274.

Während der Kupferstich und die Radierung einerseits als ‚vornehm‘ und ‚edel‘ beschrieben wurden,⁵⁹⁵ galt der Holzschnitt andererseits als ‚volkstümlich‘.⁵⁹⁶ Begründet wurde die Wertung der Techniken, wie auch ihre Prädestinierung für die Wiedergabe bestimmter Vorbildtypen, mit ihren spezifischen Verfahreigenschaften. Wie Wilhelm Hecht ausführt, basiere der ‚vornehme‘ Charakter des Tiefdrucks beispielsweise auf der Mannigfaltigkeit der technischen Mittel sowie der Langwierigkeit, Kostspieligkeit und Komplexität ihrer Herstellungsweise. Der Holzschnitt gestatte wegen seiner schnellen und kostengünstigen Produktion und der Beständigkeit der Druckplatten indessen massenhafte Auflagen, weshalb er „[...] in alle Schichten der Bevölkerung [...]“⁵⁹⁷ dringe. Ein gewisser Hans Schaffner (Lebensdaten unbekannt) wiederum argumentiert, dass sich der Holzschnitt als Hochdrucktechnik ohne Schwierigkeiten für den Buchdruck nutzen lässt und dadurch Eingang in die Häuser sämtlicher sozialer Schichten gefunden hat.⁵⁹⁸

3. Der Anspruch der Originaltreue im theoretischen Diskurs und in der Praxis der Reproduktionsgrafik

Wie anhand der Kommentierung von Koeppings Radierung nach dem Dresdener *Greisenbildnis* veranschaulicht werden konnte, war neben der Ausprägung der verfahrenseigenen Charakteristika der druckgrafischen Techniken die Treue der Reproduktion gegenüber dem Vorbild ein zentrales Bewertungskriterium in der Kritik reproduzierender Grafik. Bereits im Jahr 1868 brachte ein anonymes Rezensent der *Zeitschrift für bildende Kunst* die Forderung nach unbedingter Originaltreue auf den Punkt:

Die Ansprüche, die wir heutzutage an ein Werk einer reproduktiven Technik stellen, wenn es uns allseitig befriedigen soll, sind in gewisser Beziehung höher gespannt als je: denn unser durch die Anerkennung einer gleichmäßigen Berechtigung der verschiedenen historischen Kunstweisen gewonnener Standpunkt verlangt von einer Wiedergabe durch den Stich das erreichbarste Anschließen an die Wirkung und Weise des Originals, während wir andererseits, an die Anschauung der Meisterleistungen des

⁵⁹⁵ Mal wird der Stich, mal die Radierung als edelste bzw. vornehmste Reproduktionsart bezeichnet, vgl. Anonym 1870a, S. 46, FRANTZ 1883, S. 4, LÜTZOW, Carl von: Allgemeines, in: Ders. (Red.): Der Kupferstich der Gegenwart in Europa (Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, Bd. 2), Wien 1891, S. 1 und Anonym: Kunstliteratur und vervielfältigende Kunst (Im Verlag von Raimund Mitscher in Berlin), in: Die Kunst für Alle 11/24 (1895/96), S. 378.

⁵⁹⁶ HECHT, Wilhelm: Allgemeines, in: LÜTZOW, Carl von (Red.): Der Holzschnitt der Gegenwart in Europa und Nordamerika (Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, Bd. 1), Wien 1887, S. 56 und SCHAFFNER, Hans: Vom Holzschnitt in unseren Zeitschriften, in: Der Kunstwart 2/17 (1888/89), S. 257.

⁵⁹⁷ HECHT 1887a, S. 56.

⁵⁹⁸ Vgl. SCHAFFNER 1888/89, S. 257. Lützow indessen sah den Kupferstich durch die massenhafte Druckfähigkeit des Stahlstichs und den Vertrieb von Kupferstichen durch bürgerliche Kunstvereine demokratisiert und damit dem Holzschnitt anverwandelt, vgl. LÜTZOW 1871, S. 7.

Grabstichels früherer Zeiten gewöhnt, auch von der technischen Vollendung das Höchste verlangen.⁵⁹⁹

Während man ältere Stiche maßgeblich noch wegen ihrer technisch-handwerklichen Qualität geschätzt habe, wobei sie einen objektiven Bezug zu ihrem Vorbild nur unzureichend zuließen, habe sich die Bewertung von neueren Stichen gewandelt. Bei den Letzteren

[...] tritt die Person des Verfertigers des Kupferstiches vollständig in den Hintergrund gegen den Meister des Originales, und wir verlangen vor Allem diesen zu sehen und zur alleinigen und voller Geltung gebracht.⁶⁰⁰

Neben der technisch-handwerklichen Qualität des Stiches wird das vollständige Aufgehen der Individualität des Grafikers in die des Vorbildurhebers zum entscheidenden Wertkriterium einer grafischen Reproduktion. Die Wirkungsweise resp. der Stil des Originals sollte eine getreue und durch den Kupferstecher ungetrübte und unverfälschte Wiedergabe erfahren. Ebenso stellt Springer 1883 fest, dass „[...] an den reproducirenden Künstler hinsichtlich der Treue seiner Arbeit die höchsten, nur durch sorgfältigste Detailstudien zu erfüllende Anforderungen [...]“⁶⁰¹ gestellt würden. Er merkt an, dass man von diesem den „gänzlichen Rücktritt seiner Persönlichkeit“⁶⁰² erwarte. Der Schriftsteller und Verleger Georg Hirth (1841-1916) formuliert noch 1889 die Anforderung an die reproduzierende Grafik, die in der „möglichste[n] Wahrung der künstlerischen Handschrift“⁶⁰³ und der „möglichste[n] Achtung vor den Intentionen und der Eigenart des wiederzugebenden Originales“⁶⁰⁴ bestehe. Im Jahr 1891 formuliert auch Joseph Eduard Wessely einen auf der Originaltreue basierenden Forderungskatalog an zeitgenössische Kupferstecher und Radierer:

Zuerst muß der Künstler sich voll in den Geist des Kunstwerkes, das er reproduciren will, versetzen [...]; dann muß die Zeichnung tadellos das Vorbild wiedergeben, das Verhältniß der Farbenwerthe muß entsprechend betont werden und über Alles schließlich die Seele, das Ideal sich ausbreiten.⁶⁰⁵

Das Kriterium der Originaltreue prägte ebenso die französische Grafikkritik. Philippe Burty ist ein exemplarischer Vertreter dieser Position, der Claude-Ferdinand Gaillards Blatt *L'homme à l'œillet* beispielsweise explizit für seinen fotografischen Charakter lobt.⁶⁰⁶ Dieser Forderung an

⁵⁹⁹ Anonym 1868c, S. 246.

⁶⁰⁰ Ebd.

⁶⁰¹ SPRINGER, Anton: Raffael's „Schule von Athen“, in: Die graphischen Künste 5/4 (1883), S. 104.

⁶⁰² Ebd.

⁶⁰³ HIRTH, Georg: Die photo-mechanischen Verfahren graphischer Vervielfältigung in Deutschland, in: Chronik für vervielfältigende Kunst 2/6 (1889), S. 45.

⁶⁰⁴ Ebd.

⁶⁰⁵ WESSELY 1891, S. 299.

⁶⁰⁶ „Je ne sais rien de plus photographiquement mis en place et de plus artistement interprété: le ton mat de la peau, le soyeux du bonnet de fourrure, la cassure des plis d'un visage parcheminé par les soucis du négoce et de la politique, l'intensité hardie et prudente du regard, la tension de l'arc de la bouche et la puissance des mâchoires,

die reproduzierende Kunst entsprechend wurden die Verfasser von Grafikrezensionen bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein nicht müde, auf die Treue der Wiedergabe explizit hinzuweisen und das jeweilige Blatt auf jene hin zu überprüfen und zu bewerten.

3.1 Die Originaltreue als Qualitätsmerkmal der Reproduktionsgrafik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Exemplarisch für eine nach dem Kriterium der Originaltreue urteilende Kunstkritik steht Anton Springers Beurteilung von Joseph von Kellers Kupferstich nach Raffaels *Sixtinischer Madonna*, da hier nicht nur der Stellenwert der Treue für die Beurteilung von Reproduktionsgrafiken, sondern auch die Komplexität des Begriffs deutlich wird. Für Springer stellt die „reine Wahrheit in der Wiedergabe“⁶⁰⁷ einen noch wichtigeren Bewertungsfaktor dar als die „technische Vollendung“⁶⁰⁸ der Arbeit, weshalb er sich vornehmlich den Übereinstimmungen von Vor- und Abbild widmet. Mit der Vermeidung scharfer Kontraste und einer Nuancierten Tongebung benennt der Kunstgelehrte konkrete Eigenschaften des Gemäldes, die der Stich adäquat wiedergebe.⁶⁰⁹ Für ihn ist die Originaltreue des Stichs so entscheidend, dass er sie bis in die Details hinein verfolgt:

Man muß auf dem Blatte den Wurf der Gewänder, jede einzelne Falte studiren, das reiche, feine Spiel der Halbschatten beobachten, die stets am rechten Orte angewandte Verschiedenartigkeit der Strichführung prüfen, um sich zu überzeugen, wie gewissenhaft Keller gearbeitet, wie gründlich er das Bild der Sixtinischen Madonna begriffen, wie vollkommen er sich in den Geist Raffael's eingelebt hat. Keller's Kupferstich ist Raffael's würdig.⁶¹⁰

Springers überschwängliche Rhetorik verdeutlicht, welche Bedeutung die Vorbildtreue und der Abgleich der Reproduktion mit ihrem Vorbild für die Bewertung von Reproduktionswerken für die Kunstkritik hatte. Der vergleichende Blick auf das Original war ein zentrales Instrument für die Beurteilung einer reproduzierenden Grafik.⁶¹¹ Wie die Kritik der von Keller gestochenen

la main, l'oreille, les verrues, tout y est vivant, précieux, modelé, ciselé comme dans l'original de van Eyck, mieux enore, comme dans la glace où se regardait ce sérieux bourgeois flamand!“ BURTY 1869, S. 161. Zum Aspekt der Vorbildtreue in der französischen Grafikkritik siehe BETZ 2016, S. 198.

⁶⁰⁷ SPRINGER, Anton: J. Kellers Stich der Sixtinischen Madonna, in: *Kunstchronik* 6/20 (1871), S. 164.

⁶⁰⁸ Ebd.

⁶⁰⁹ „Dem Vorgange des Originals treu folgend, vermeidet Keller alle scharfen Kontraste, überträgt durch seine Abtönung innerhalb einer begrenzten Scala den eigenthümlichen Schmelz der Dresdener Gallerieperle unübertrefflich auf den Stich.“ Ebd., S. 165.

⁶¹⁰ Ebd.

⁶¹¹ Die Berufung auf das Vorbild und die Behauptung der Originaltreue ist ein Kennzeichen der Besprechung von Reproduktionsgrafiken in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, siehe beispielsweise Anonym: Rezensionen („Unsere Lieblinge“), in: *Die graphischen Künste* 1 (1879), S. 66, LÜTZOW, Carl von: Große Radirungen von William Unger, in: *Kunstchronik* 24/28 (1889), Sp. 435 und BEHMER 1900, Sp. 346.

Sixtinischen Madonna veranschaulicht, betraf die Originaltreue unterschiedliche Gestaltungselemente wie die Farb- und Tonwirkung, die Zeichnung und den Stil. Auch auf wirkungsästhetische Kategorien wie die Gesamtwirkung des Originals wurde die Reproduktion geprüft.⁶¹²

Das Konzept resp. das Kriterium der Originaltreue war für die Kunstkritik aber mehr als nur eine Forderung an die Grafiker. Es diente ihr auch dazu, die Kunst der Gegenwart von früheren Epochen qualitativ abzusetzen und aufzuwerten. Exemplarisch sei hier auf Bruno Meyers 1874 in der *Kunstchronik* publizierte Rezension zu Rudolf Stangs Kupferstich nach Raffaels Gemälde *Lo Sposalizio* hingewiesen. Hierin steht Meyer auf Basis seiner persönlichen Kenntnis des Originals für die Treue der Reproduktion ein und hebt diese gegenüber früheren Arbeiten nach dem Raffael'schen Gemälde hervor:

Ich habe erst vor wenigen Wochen das Glück gehabt, dem Originale gegenüber die Treue der Reproduktion zu prüfen, und muß konstatieren, daß mir bis jetzt wenige Beispiele bekannt geworden sind, in welchen Urbild und Abbild sich in gleicher Weise decken.⁶¹³

Um seine Behauptung von der Originaltreue von Stangs Blatt zu unterstützen, zieht Meyer den älteren Stich des italienischen Kupferstechers Guiseppe Longhi (1766-1831) nach demselben Gemälde als Gegenbeispiel heran:

Auch im Einzelnen ist an vielen Stellen, oft handgreiflich nachweisbar, der Stang'sche Stich nicht nur treuer und genauer als der Longhi'sche, sondern er ist auch absolut betrachtet von einer ganz überraschenden Uebereinstimmung mit der Zeichnung, der Tönung und dem Ausdrücke des Originales.⁶¹⁴

Anhand des Kriteriums der Originaltreue rezensiert auch Springer 1888 Stangs neuerschienenen Kupferstich nach Leonardo da Vincis *Abendmahl* und stellt einleitend fest, dass sich „[...] gegenwärtig im Vergleiche zu früheren Zeiten die Ansprüche auf die Treue einer jeden künstlerischen Wiedergabe überhaupt gesteigert [...]“⁶¹⁵ haben. Dies gelte insbesondere für eine Reproduktion nach dem Abendmahlsfresko, da dieses für Kunstinteressierte fast ausschließlich über Reproduktionen rezipierbar sei.⁶¹⁶ Er merkt anerkennend an, Stang habe „[...] von allem Anfange an auf die möglich größte Treue den Hauptnachdruck gelegt und die mühsamsten Studien nicht gescheut, um dieselbe zu

⁶¹² Vgl. Anonym: Vereine und Gesellschaften (Gesellschaft für vervielfältigende Kunst), in: *Kunstchronik* N.F. 18/9 (1907), Sp. 141.

⁶¹³ MEYER 1874, Sp. 201-202.

⁶¹⁴ Ebd., Sp. 203.

⁶¹⁵ SPRINGER 1888a, Sp. 525.

⁶¹⁶ Vgl. ebd.

erreichen.⁶¹⁷ Springer empfiehlt dem Leser, die Köpfe des Stichs mit Fotografien nach dem Original zu vergleichen, um sich von der Authentizität der Wiedergabe zu überzeugen.⁶¹⁸ Über die Originaltreue früherer Kupferstiche äußert sich der Kunsthistoriker indessen skeptisch:

Man kann diesem [Longhis Kupferstich nach dem *Abendmahl*, Anm. d. Verf.] alle erdenklichen Vorzüge einräumen, nur das Eine darf man nicht behaupten, daß er die Schöpfung Leonardo's treu und wahrhaftig widerspiegele.⁶¹⁹

Die Vorrangstellung der Originaltreue als Qualitätskriterium neuerer Kupferstiche begründet Springer mit dem spezifischen Erkenntnisinteresse, welches die Rezipienten der Gegenwart bei ihrer Betrachtung von Kunstreproduktionen leite:

Nach der ganzen Stellung, die wir zur bildenden Kunst einnehmen, bei dem steten Einnisten des wissenschaftlichen Interesses in jeden ästhetischen Genuss ist es aber begreiflich, dass wir nicht allein Schönheit, sondern auch Wahrheit vom Kupferstich verlangen und dem Kupferstecher eine stärkere Abhängigkeit vom Vorbilde zumuthen, als die alten Meister des Faches sich gefallen ließen.⁶²⁰

Die „Korrektheit zwischen Vorlage und Stich“⁶²¹ stellte allerdings schon im 18. Jahrhundert einen wesentlichen Anspruch an die reproduzierende Grafik dar. Wie Weissert beispielsweise anhand von Joseph Antoine Crozats (1696-1740) Publikation *Recueil d'estampes*⁶²² darlegt, wählte dieser die druckgrafischen Verfahren für die Reproduktionen danach aus, wie die Technik des jeweiligen Vorbildes adäquat wiedergegeben werden kann.⁶²³ Auch für den Kustos des kursächsischen Kupferstichkabinetts Karl Heinrich von Heineken (1707-1791), der das Dresdener Galeriewerk von 1753 und 1757 in Auftrag gab, galt die stilistische Nähe der Reproduktion zum Original als Qualitätsmaßstab.⁶²⁴ Die Vollkommenheit eines Stiches lag für ihn in der Übereinstimmung der Manieren resp. Individualstile des Malers, des Stechers und (gegebenenfalls) des Zeichners.⁶²⁵

⁶¹⁷ SPRINGER 1888a, Sp. 525.

⁶¹⁸ Vgl. ebd., Sp. 526.

⁶¹⁹ Ebd., Sp. 525.

⁶²⁰ SPRINGER, Anton: Lionardo's Abendmahl und Morghen's Stich, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 1/3 (1876), S. 209-210.

⁶²¹ WEISSERT 1999, S. 52.

⁶²² CROZAT, Joseph-Antoine: 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'Orléans, & dans d'autres cabinets; divisé suivant les différentes écoles avec un abrégé de la Vie des peintres et une description historique de chaque tableau, Paris 1729-1742.

⁶²³ Während die Radierung für die Übertragung von Feder- und Kreidezeichnungen Anwendung fand, wurden lavierte Federzeichnungen durch Clair-obscur-Holzschnitte und farbige Federzeichnungen durch Kombinationen aus Radierung und Clair-obscur-Holzschnitt übertragen, vgl. WEISSERT 1999, S. 52.

⁶²⁴ Vgl. BRAKENSIEK 2011b, S. 25-26.

⁶²⁵ „Hätte ich nun allemal die Manier des Kupferstechers mit der Manier des Mahlers und des Zeichners aussuchen und verbinden können, so wäre dieß Werk [das Dresdner Galeriewerk, Anm. d. Verf.] allerdings vollkommen geworden.“ HEINECKEN, Karl Heinrich: Beantwortung der Recension des Dresdner Kupferstichwerks, in: Ders. (Hg.): Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen, Leipzig 1768, S. 181-182.

Weshalb die Kunstkritik des späten 19. Jahrhunderts in Reproduktionsgrafiken früherer Epochen jedoch keine originaltreuen Übertragungen sahen, lag daran, dass an ihnen der jeweilige Zeitstil als zu stark ausgeprägt wahrgenommen wurde:

Der Kupferstecher kann auch in Reproduktionen den Stil der eigenen Zeit nur selten verleugnen und selbst bei der glänzendsten Leistung eines Boucher-Desnoyers findet man stets nur das Jahrhundert des Kupferstechers, aber nur wenig von dem Geist der alten Meister.⁶²⁶

An älteren Kupferstichen meinte man eine „naive Anschauung von Originaltreue“⁶²⁷ zu beobachten, die deren Nutzen als kunsthistorisches Studienmaterial in Frage stelle.⁶²⁸ Erst den Künstlern der Gegenwart sei es gelungen, die Eigenheiten des reproduzierten Vorbildes unter Vermeidung eines eigenen Individualstils wiederzugeben.⁶²⁹ Somit stellt Originaltreue für die Kunstkritik nicht nur ein entscheidendes Qualitätsmerkmal künstlerischer Reproduktionen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dar. Sie dient auch der stilistischen Abgrenzung der Gegenwartskunst von früheren Kunstepochen und insofern der stilistischen Selbstdefinition.

3.2 Der Künstler zwischen Assimilierung und persönlicher Eignung

Die Kunstliteratur stellte Originaltreue nicht allein als eine äußere Eigenschaft der Reproduktionsgrafik dar, sondern führte sie auf die Fähigkeit der Reproduzenten zurück, sich den Vorbildern und ihren Urhebern aktiv anzupassen. In der *Zeitschrift für bildende Kunst* des Jahres 1869 hebt Bruno Meyer in seinem Bericht über William Ungers Radierungen für das Braunschweiger Galeriewerk speziell die Fähigkeit des Radierers hervor, „[...] durch eine immer neu und angemessen gehandhabte Technik den verschiedensten Stilarten seiner Vorbilder gerecht zu werden [...]“⁶³⁰ Zur entscheidenden Eigenschaft, über welche der Reproduktionsgrafiker gemäß des Treue-Kriteriums zu verfügen habe, avancierte die „Assimilierungsfähigkeit“⁶³¹. Im Jahr 1880 betont ein anonymes Rezensent des Unger'schen Belvedere-Galeriewerks, dass dieser „[...] sich nicht nur in Ausdruck und Form die höchste Treue der Wiedergabe zur Pflicht macht, sondern auch den Eigenthümlichkeiten der Technik

⁶²⁶ Anonym: Kunst-Litteratur (Berlin), in: Die Kunst für Alle 1/11 (1885/86), S. 162.

⁶²⁷ Anonym 1888a, S. 193.

⁶²⁸ „In der That ist der ‚Lionardo‘ Morghen's ebenso durch die Kunstbrille des Jahres 1800 gesehen als der ‚Raphael‘ Müller's; und keinen der beispielsweise genannten Stiche wird Jemand zur Grundlage nehmen dürfen, um etwa den Stil da Vinci's oder des Urbinaten zu erfassen.“ Ebd.

⁶²⁹ Vgl. Anonym 1885/86a, S. 162.

⁶³⁰ MEYER 1869, S. 7.

⁶³¹ LÜTZOW, Carl von: Frans Hals-Galerie von W. Unger und C. Vosmaer, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 8 (1873), S. 193.

jedes Meisters nachspürt und ihnen die Art seiner Nadelführung anzupassen strebt.“⁶³² An anderer Stelle heißt es anlässlich einer Unger-Ausstellung in Dresden im Jahr 1897 wiederum:

Vergleicht man die fast unvereinbaren Gegensätze der verschiedensten Malerindividualitäten, die es hier mit der nachschaffenden Radirnadel zu bewältigen galt, so wird man auch hier wieder [...] die Vielseitigkeit von Unger's Talent, die stets sich anpassende Virtuosität seiner Hand, die nachschaffende Intimität der Anempfindung staunend erkennen und anerkennen.⁶³³

Den Anspruch, der sich aus der Forderung nach Originaltreue an den reproduzierenden Künstler ableitete, formuliert Izidor Kršnjavi im Verhältnis zum selbsterfindenden Künstler eindrücklich:

Was beim schaffenden Künstler mit Recht zur Verminderung der Anerkennung führt, kann dem reproduzierenden Künstler zu größtem Lobe gereichen: es ist die Eigenschaft, in der Individualität eines anderen Künstlers völlig aufzugehen.⁶³⁴

Der Rezensent lobt Ungers Fähigkeit, die „[...] Art und Weise seiner Reproduktionen in bewunderungswürdiger Weise dem Stil und der Technik der einzelnen Meister anzupassen.“⁶³⁵

Die Kritik spricht auch Johann Leonhard Raab die Fähigkeit der „Individualisierung seiner Schaffensart von Fall zu Fall“⁶³⁶ zu: „Wie anders sind die Italiener behandelt als die Deutschen und wieder als die Niederländer, wie fein und sicher getroffen ist selbst die Weise jeden Meisters!“⁶³⁷ Entsprechend urteilt die *Kunst für Alle* an anderer Stelle über das Münchener Galeriewerk:

Mir ist wenigstens kaum irgend ein Stecher bekannt, der sich mit solcher Feinheit in die verschiedensten Künstlercharaktere zu finden verstände, und Raffaels keusche Strenge mit demselben liebevollen Verständnis wiederzugeben verstände, als des Rubens übermütige Lebensfülle mit glänzender Bravour [...].⁶³⁸

Hervorgehoben wird, dass es Raab „[...] niemals darum zu thun [sei], die eigene Bravour, sondern immer nur die Eigenart seiner Vorbilder zu zeigen.“⁶³⁹ Und noch an anderer Stelle stellt ein Rezensent des Pinakothek-Werks fest: „Und doch legen die neuesten zwei Hefte wiederum ein glänzendes Zeugnis für die Feinfühligkeit ab, mit welcher der Künstler in die

⁶³² Anonym: Kunstliteratur (Die kaiserlich-königliche Gemäldegalerie in Wien), in: Zeitschrift für bildende Kunst 15 (1880), S. 222.

⁶³³ Anonym: Sammlungen und Ausstellungen (Unger-Ausstellung in Dresden), in: Kunstchronik N.F. 8/20 (1897), Sp. 313.

⁶³⁴ KRŠNJAVI 1887, S. 94.

⁶³⁵ Ebd.

⁶³⁶ Anonym 1888/89a, S. 45.

⁶³⁷ Ebd.

⁶³⁸ Anonym 1888/89c, S. 378.

⁶³⁹ Ebd.

verschiedensten Meister sich zu vertiefen weiß.“⁶⁴⁰ Schließlich zeichnete sich auch Albert Krüger durch seine Vielseitigkeit in der stilistischen Anpassung aus:

Den Kunstcharakter seines Vorbildes weiss er auch sicher festzuhalten, und von Botticelli bis auf Liebermann wird er jedem Künstler, dessen Werk er in Angriff nimmt, gerecht, auch so verschiedenartigen wie Hals und Dürer.⁶⁴¹

Dabei gestand die Kritik den reproduzierenden Künstlern auch zu, die Assimilierungsfähigkeit gewissen Vorbildern gegenüber in besonderer Weise zu besitzen. In einer Rezension zu Ungers Belvedere-Werk schreibt ein ungenannter Autor beispielsweise:

Selbstverständlich ist dadurch nicht ausgeschlossen, dass er [Unger, Anm. d. Verf.] für gewisse Meister oder gewisse Schulen eine besondere Vorliebe empfindet und dass ihm die Wiedergabe ihrer Bilder vorzugsweise gelingt, da ja auch der reproduzierende Künstler von seiner ursprünglichen Anlage in eine bestimmte Sphäre der Kunst gebannt wird, innerhalb welcher er sich am sichersten, am freiesten und daher am liebsten bewegt.⁶⁴²

Insofern ist die Anpassung des reproduzierenden Künstlers nicht nur von seiner Fähigkeit zur Stilübernahme, sondern auch von seiner eigenen künstlerischen Veranlagung abhängig. Dieser Einschätzung schließt sich auch Sylvester Rosa Koehler an, der Ungers Talent vornehmlich in der Wiedergabe niederländischer Gemälde des 17. Jahrhunderts sieht:

Ebensowenig wie ein Maler Rembrandt und Raffael zugleich sein kann, wird es auch einem Stecher schwer fallen, mit absolut gleichem Verständnis so diametral entgegengesetzte Meister zu interpretieren. Unger ist gewiss ein grosser Radierer und er hat in der Mannigfaltigkeit Erstaunliches geleistet, aber er findet sich doch bei Rubens und Rembrandt und Frans Hals mehr zu Hause, als bei den italienischen Eklektikern, und unter den Modernen würde er mit Israels gewiss glücklicher sein als mit Cabanel.⁶⁴³

Wegen der persönlichen Eignung des einzelnen Stechers und Radierers für die Reproduktion bestimmter Vorbilder oder Stile seien, wie die *Kunst für Alle* 1887 berichtet, für das Berliner Galeriewerk nicht ein einzelner Künstler, sondern eine Vielzahl von Radierern und Kupferstechern hinzugezogen worden:

Man hofft auf diese Weise, die für die Eigenart der verschiedenen Malerschulen geeignetsten Kräfte zu gewinnen und dadurch die Gleichförmigkeit zu vermeiden, welche den Galeriewerken von der Hand eines einzigen Stechers leicht anhaftet und bei

⁶⁴⁰ Anonym: Kunstliteratur und vervielfältigende Kunst (Ist es eine alte Erfahrung), in: Die Kunst für Alle 1/10 (1885/86), S. 146.

⁶⁴¹ SINGER, Hans Wolfgang: Geschichte des Kupferstichs, Leipzig [1896], S. 256.

⁶⁴² Anonym: Recensionen (Radierungen nach Frans Hals), in: Die graphischen Künste 2 (1880), S. 19.

⁶⁴³ KOEHLER 1891b, S. 112. Auch an anderer Stelle wird Unger als Radierer beschrieben, der es verstehe, „[...] gerade den Werken der holländischen Künstler, speciell Rembrandt's, in ganz aussergewöhnlichem Masse gerecht zu werden [...]“. Anonym: Recensionen (Die Galerie zu Cassel in ihren Meisterwerken), in: Die graphischen Künste 3/1 (1881), S. 28.

welcher der mannigfache Charakter der verschiedenen Malerschulen unter der gleichförmigen Manier eines und desselben Stechers leicht verloren geht.⁶⁴⁴

Die Kunstkritik formuliert hierin die Vorstellung, jeder reproduzierende Künstler habe seine jeweilige Befähigung, die ihn für die Reproduktion eines bestimmten Vorbildtyps prädestiniere. Faktoren für das Gelingen einer künstlerischen Reproduktion war demnach nicht nur die Wahl eines adäquaten druckgrafischen Verfahrens durch den reproduzierenden Künstler und seine Anpassungsfähigkeit, sondern auch seine stilistische Verwandtschaft mit dem Urheber des Originals.

3.3 Die Reproduktionsgrafik als Surrogat im Ausstellungswesen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die Bedeutung, die der Originaltreue und Authentizität der Reproduktionsgrafik zukam, wird sinnfällig, wenn berücksichtigt wird, dass sie nicht nur der kunsthistorischen Bildung und dem Studium diene. Sie war auch fest im Ausstellungswesen des 19. Jahrhunderts etabliert, wo sie als Surrogat für nicht verfügbare Originale fungierte und als eigenständige Kunstgattung nur von sekundärer Bedeutung war.

Im Jahr 1879 organisierte die Königlich Sächsische Hofkunsthandslung Ernst Arnold⁶⁴⁵ in Dresden unter der Leitung des Kunsthändlers Adolf Gutbier (1841-1902) eine Spezialausstellung zur Kunst Raffaels.⁶⁴⁶ Die Ausstellung, so ein Bericht der *Kunstchronik*, bot „[...] dem Publikum einen genußvollen Einblick in die reiche Thätigkeit Raffael's [...]“⁶⁴⁷. Von besonderer Bedeutung waren hierfür Reproduktionen als Exponate, wie der Bericht hervorhebt:

Selbstverständlich konnte es sich von vorn herein bei dem Unternehmen nicht um die Ausstellungszwecken unzugänglichen Originalarbeiten des Urbinateen handeln, und nur durch Reproduktionen war es möglich, den Entwicklungsprozeß des nie ausruhenden, immer zu höheren Ausdrucksweisen emporsteigenden großen Meisters dazulegen.⁶⁴⁸

⁶⁴⁴ Anonym: Kunstlitteratur und vervielfältigende Kunst (Berlin), in: Die Kunst für Alle 3/6 (1887/88), S. 98.

⁶⁴⁵ Seit ihrer Gründung durch Ernst Sigismund Arnold (1792-1840) widmete sich die Hofkunsthandslung auch dem Verlag und Verkauf von druckgrafischen Reproduktionen, unter anderem nach Gemälden der Dresdener Gemäldegalerie. Jedoch wurden auch Werke zeitgenössischer Meister wie Moritz von Schwind und Eduard Steinle vervielfältigt. Zur Verlags- und Publikationstätigkeit der Hofkunsthandslung Ernst Arnold siehe NEGENDANCK, Ruth: Die Galerie Ernst Arnold (1893-1951). Kunsthandel und Zeitgeschichte (Galerien und ihre Geschichte, Bd. 2), Diss. Eichstätt 1998, Weimar 1998, S. 66-71.

⁶⁴⁶ Siehe hierzu Katalog zur Raphael-Ausstellung im Kunstaussstellungsgebäude auf der Brühlschen Terrasse veranstaltet von Ernst Arnold. Katalog nach der Raphael-Sammlung in Windsor. Bearbeitet von Adolf Gutbier, Dresden 1879.

⁶⁴⁷ CLAUß, C.: Die Raffael-Ausstellung in Dresden, in: Kunstchronik 15/1 (1880), Sp. 6.

⁶⁴⁸ Ebd.

Die *Sixtinische Madonna* war beispielsweise durch drei Kupferstiche von Johannes Friedrich Wilhelm Müller (1782-1816), Moritz Steinla (1791-1858) und Keller auf der Ausstellung vertreten. Interessanterweise war auch eine den *Bethlehemitischen Kindermord* darstellende Handzeichnung ausgestellt, die nicht nur als Original, sondern auch in zwei Kupferstichreproduktionen von Marcantonio Raimondi und Steinla präsentiert wurde.⁶⁴⁹ Diese konnten damit unmittelbar mit ihrer Vorlage verglichen und auf ihre Authentizität hin überprüft werden.

Durch die Berliner Galerie des Kunsthändlers Fritz Gurlitt (1854-1893) wurde 1884 wiederum in Dresden eine Spezialausstellung zu Arnold Böcklins Schaffen veranstaltet. Wie ein Ausstellungsbericht der *Kunstchronik* meldet, waren hier neben zehn Gemälden 25 Radierungen und Fotografien nach Werken des Schweizer Künstlers ausgestellt, womit auch hier mehr Reproduktionen als Originale rezipierbar waren.⁶⁵⁰ Unter den Radierungen waren unter anderem Max Klingers Aquatintaradierungen nach dem *Sommertag* und der *Burg am Meer* zu sehen, welche der Rezensent der Ausstellung besonders für ihre Authentizität würdigt:

Diese beiden rühren von einem geistesverwandten Künstler [...] her, dessen raffinierte Technik vermöge ihrer farbigen Eigenart die adäquateste Wiedergabe Böcklinscher Bilder ermöglicht.⁶⁵¹

Wie er weiter ausführt, waren neben Klingers Arbeiten weitere Reproduktionen nach Gemälden aus der Münchener Galerie Schack ausgestellt. Zwar fehlen nähere Angaben zu diesen Exponaten, aber es ist wahrscheinlich, dass es sich hierbei um Hechts Radierungen handelt, die er für den Jahresband von 1880 der *Graphischen Künste* angefertigt hat.⁶⁵² Von 1879 bis 1883 erschien dort eine Beitragsreihe zur Galerie Schack, deren Ziel, wie Tröger zusammenfasst, in der „Verbreitung der dortigen Meisterwerke“⁶⁵³ bestand. Neben Moritz von Schwind (1804-1871), Franz von Lenbach und Anselm Feuerbach ist auch Böcklin Gegenstand dieser Beitragsreihe.⁶⁵⁴

Im Jahr 1889 wiederum wurde eine Leonardo da Vinci-Ausstellung im Dresdener Arnold'schen Kunstsalon veranstaltet, in welcher ausschließlich Reproduktionen ausgestellt waren.⁶⁵⁵ Anlass

⁶⁴⁹ Vgl. CLAUß 1880, 6.

⁶⁵⁰ Anonym: Korrespondenz (Dresden), in: *Kunstchronik* 19/12 (1884), Sp. 203.

⁶⁵¹ Ebd.

⁶⁵² Siehe *Die graphischen Künste* 2 (1880), nach S. 82, 83, 86, 87 und 89. Im Jahr 1886 erfuhren die Hecht'schen Böcklin-Reproduktionen eine Rezension im folgenden Wortlaut: „Sind die meist aus Radierungen W. Hechts, Krauskopfs u. a. bestehenden Stiche von verschiedenem Wert so müssen doch eine Anzahl Blätter des ersteren nach Böcklin wahre Meisterstücke genannt werden, wo der wilde Humor und die großartige Poesie des Malers so vortrefflich nachgefühlt sind, daß man meint, er müsse sie gleich Rembrandt selber radiert haben.“ PECHT, Friedrich: Künstlerische Weihnachtsgaben, in: *Die Kunst für Alle* 2/5 (1886/87), S. 75.

⁶⁵³ TRÖGER 2011, S. 60.

⁶⁵⁴ Vgl. ebd., S. 61.

⁶⁵⁵ LIER, Hermann Arthur: Leonardo da Vinci-Ausstellung, in: *Kunstchronik* 24/4 (1889), Sp. 59.

für die Konzeption der Ausstellung war laut einer Ausstellungsrezension die Herausgabe von Stangs Kupferstich nach dem *Abendmahl* in demselben Jahr. Neben diesem waren auch Raphael Morghens (1758-1833) Stich sowie eine aktuelle Fotografie nach dem Fresko ausgestellt.⁶⁵⁶ Dadurch war da Vincis Fresko nicht nur in unterschiedlichen druckgrafischen ‚Versionen‘ rezipierbar, sondern diese auch untereinander einem vergleichenden Blick ausgesetzt. Einerseits konnten zwei Kupferstiche aus unterschiedlichen ‚Epochen‘ miteinander verglichen und andererseits beide durch den Vergleich mit einer fotografischen Aufnahme auf ihre jeweilige Authentizität hin betrachtet werden.

Die Hinzuziehung künstlerischer Reproduktionen in einzelnen Künstlern gewidmeten Spezialausstellungen findet sich auch im Ausstellungswesen des frühen 20. Jahrhunderts, wie eine Ausstellung von Reproduktionen nach Frans Hals‘ Werken belegt. Die Präsentation fand im Jahre 1901 in der Galerie Del Vecchio in Leipzig statt und zeigte hauptsächlich Fotografien und Kohledrucke nach Werken des niederländischen Künstlers. Aber es konnten auch künstlerische Reproduktionen rezipiert werden. Die *Kunstchronik* gibt Aufschluss darüber, dass unter anderem Karl Koepping, William Unger und Albert Krüger mit Radierungen vertreten waren.⁶⁵⁷ Daraus wird ersichtlich, dass der manuellen Reproduktionsgrafik noch bis in das 20. Jahrhundert hinein die Funktion zukam, nicht rezipierbare Kunstwerke zu repräsentieren und einen umfassenden Blick auf Maler-Oeuvres zu ermöglichen.

3.4 Werkimmanente Objektivitätsstrategien der Reproduktionsgrafik der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts

3.4.1 Modus-Wechsel

Für mich war es nun zum Prinzip geworden, mich nicht an eine Methode zu binden, sondern mich nur durch die Malweise des betreffenden Künstlers beeinflussen zu lassen und diese, mich ganz in dessen Empfinden hineinlebend, in charakteristischer Weise zeichnerisch wiederzugeben.⁶⁵⁸

Das vorangestellte Zitat stammt aus Ungers Autobiografie und beschreibt den Anspruch des Künstlers, mit dem er die Radierungen für die *Meisterwerke der Braunschweiger Galerie* durchführte. Er wollte sich nicht von Methoden, wie beispielsweise der Linienmanier, abhängig machen, sondern sich in seiner Zeichenweise allein am jeweiligen Vorbild orientieren. Wie

⁶⁵⁶ LIER 1889, S. 59.

⁶⁵⁷ Vgl. Anonym: Sammlungen und Ausstellungen (Leipzig), in: *Kunstchronik*. N.F. 12/28 (1901), Sp. 444.

⁶⁵⁸ UNGER 1929, S. 100.

gezeigt werden konnte, fanden neben Unger auch andere reproduzierende Künstler wegen ihrer Fähigkeit, ihre Zeichenweise dem Stil des Originals anzupassen, Beifall seitens der Kunstkritik. Zur Bezeichnung dieser Form der Assimilierung bietet sich der Modus-Begriff an, in den Jan Białostocki in seinem Aufsatz *Das Modusproblem in den bildenden Künsten*⁶⁵⁹ einführt. Ihm zufolge handelt es sich bei dem Modus um die Ausdruckweise eines Künstlers, die, unabhängig von seiner werkübergreifenden Handschrift bzw. seinem individuellen Stil, je nach Typ des zu fertigenden Werks variiert, weshalb auch im Plural von den Modi eines Künstlers gesprochen werden kann.⁶⁶⁰ Wie zu zeigen sein wird, bedienten sich auch Unger und seine Kollegen einer je nach Vorbildtyp variierenden Zeichenweise und damit unterschiedlichen Modi, um sich den Originalen anzupassen.

Um dies zu veranschaulichen, sei auf drei Arbeiten aus Ungers Belvedere-Galerie hingewiesen, die Gemälde des Kunsthistorischen Museums in Wien reproduzieren. In seiner Radierung nach Raffaels Gemälde *Madonna im Grünen* (Abb. 32) orientiert sich Unger zunächst deutlich an der konventionellen Linienmanier. Zwar ist die Nadelführung insgesamt freier und lockerer angelegt, weist aber dennoch im Bereich der Inkarnate die parallelen und mehrlagigen, geschwungenen Lineaturen auf, die die Wölbung der Körper angeben und charakteristisch für die Linienmanier sind (Abb. 32, Detail 1). Indem sie sich vornehmlich an die Konturlinien anschließen, konzentrieren sie sich auf die Ränder der Figuren, während im ‚Inneren‘ der Form das Papierweiß dominiert und nur durch zarte Strichelungen ergänzt wird. Die Himmelszone des Hintergrundes wiederum ist mittels einer auf horizontalen Parallelen beruhenden Linienführung gestaltet, die ihren Ursprung ebenfalls im klassischen Kupferstich findet.

Anders legt Unger das Liniensystem in seiner Radierung nach Hans Holbeins *Bildnis einer englischen Dame* (Abb. 33) an. Im Bereich des Inkarnats ist die Strichführung feiner gehalten. Die geschwungenen, an der äußeren Kontur der Figur ansetzenden Striche sind kürzer, nuancierter im Ätzgrad und damit im Ton und die Schraffuren insgesamt stärker verdichtet als in der Wiedergabe der Raffael'schen Madonna (Abb. 33, Detail 1). Die Binnenzeichnung des Gesichts zeichnet sich durch eine flächendeckende Verwendung kurzer, dicht aneinandergesetzter Strichkürzel und einzelner Punktierungen aus, die einen zarten Grundton suggerieren und nuancierte Tonübergänge bilden. Auch die Liniensysteme, die die tiefen Tonwerte der Kleidung der Figur angeben, sind stärker verdichtet und erzeugen eine geschlosseneren Tonwirkung als in dem vorherigen Blatt. Während in diesem die einzelne Linie

⁶⁵⁹ BIAŁOSTOCKI, Jan: *Das Modusproblem in den bildenden Künsten. Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des „Modusbriefes“ von Nicolas Poussin*, in: Ders.: *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft* (Fundus Bücher, Bd. 18), Dresden 1966, S. 9-35.

⁶⁶⁰ Vgl. ebd., S. 11.

als modellierendes Gestaltungselement stärker zur Geltung kommt, erhält sie in ihrer verdichteten Systematik im Blatt nach Holbeins Damenporträt eine vornehmlich tonsuggestierende Funktion. Entsprechend erfolgt die Modellierung der Figur nicht über den Verlauf der Einzellinie, sondern über Tonnuancierungen.

Ein Vergleich beider Blätter mit Ungers Radierung nach Rembrandts *Großem Selbstbildnis* (Abb. 34) führt wiederum den Modus-Wechsel, den der Radierer angesichts eines ‚malerischen‘ Vorbildes vollzieht, exemplarisch vor Augen. In den lichten Partien des Inkarnats herrscht eine unregelmäßige und unruhige Strichführung vor, die weder modellierend noch tonsuggestierend wirkt, sondern ein grafisches Äquivalent zur pastosen Malweise des Originals bildet. Entsprechend zeichnen einzelne Linien markante Farbflöcke des Originals nach. Zur Gestaltung der dunklen Gesichtshälfte, der Kleidung sowie des Hintergrundes wiederum werden die Linien stark verdichtet und damit in den Dienst der Vermittlung des tiefen Tons genommen. Allerdings ist die Strichführung in der Radierung nach Rembrandt im Bereich der Kleidung und im Hintergrund ungleich gröber und gestischer als in der nach Holbein (Abb. 34, Detail 1). Dadurch kommt die ‚gestische‘ Linienführung trotz der dunklen Tonwirkung deutlich zur Geltung. Diese ‚gestische‘ Linienführung ist weder tonbildend noch modellierend und dient allein der handzeichnerischen Strukturbildung, die die ‚malerische‘ Umsetzung des Vorbildes in ein grafisches Äquivalent überträgt.

Wie Unger wurde auch Johann Leonhard Raab in München von der Kunstkritik für seine Fähigkeit gelobt, sich den einzelnen Manieren der Künstler und Vorbilder der Münchener Pinakothek anzupassen. Raabs Radierung nach Raffaels *Madonna di Tempi* (Abb. 35) ist wie Ungers Arbeit nach der *Madonna im Grünen* in der Tradition des klassischen Linienstichs gehalten. Die Linien im Inkarnat sind in gleichmäßigen Parallel- und Kreuzschraffuren geführt. In ihrer geschwungenen Anlage geben sie die plastische Form der Körper an (Abb. 35, Detail 1). Die lichten Partien beider Gesichter weisen einen Wechsel von den stichelartigen Schraffurlinien zu kurzen, parallel gesetzten Strichkürzeln und Punktierungen auf. Auch die Himmelzone des Hintergrundes ist, gemäß der Tradition der Linienmanier, zunächst in parallelen, horizontalen Bahnen gegliedert, die um diagonale Linien zu einer Kreuzschraffur ergänzt werden. Eine tendenziell gestische Nadelführung kommt hauptsächlich in diesen Diagonalschraffuren in der Himmelzone, in der Landschaft im Hintergrund und in der Gewandung Mariens zur Anwendung.

Ein vergleichender Blick auf Raabs Kupferstich nach demselben Vorbild (Abb. 7) verdeutlicht nochmals die stilistische Nähe der Radierung zur Tradition des Linienstichs. Beiden Arbeiten sind die zeichnerisch-modellierende Anlage der Linien sowie ihre Ergänzung um

Punktierungen im Bereich der Stirn der Madonna gemeinsam. Ebenso basieren die Himmelzonen auf den gleichen Gestaltungselementen.⁶⁶¹

Ein erster, signifikanter Modus-Wechsel kann anhand von Raabs Radierung nach dem *Bildnis des Sir Brian Tuke* (Abb. 36) festgestellt werden, welches zur Zeit der Entstehung des Galeriewerks Hans Holbein d. J. zugeschrieben wurde. Im Gegensatz zur Radierung nach Raffaels Madonna ist das Blatt nach der Holbein-Kopie, wie auch bei Unger, tonal aufgefasst. Das dichte Schraffursystem bewirkt, dass eine nahezu flächendeckende Tonwirkung entsteht (Abb. 36, Detail 1). In den tiefsten Dunkelwerten, beispielsweise im Hintergrund und in der Kleidung der Figur, ist die Schraffur derart verdichtet, dass das Papierweiß nahezu verdeckt ist. Durch dezente Variationen in der Dichte der Schraffur erzielt das Blatt zarte Hell-Dunkel-Nuancen, die das Motiv plastisch ausformuliert. Dieses Prinzip reicht dabei bis in Details, wie die zarten Wölbungen am Schädel des Skeletts belegen. Dieser geschlossenen Strichführung entspricht auch die Ausführung des Inkarnats des Porträtierten. Nicht die geschwungenen, sauber gezogenen und die Körperform angehenden Linien des traditionellen Kupferstichs sind hier angewandt, sondern kurze Striche, die in Parallel- und Kreuzschraffur mit Punktierungen kombiniert eine dichtere Tonwirkung als in dem Raffael-Blatt erzielen und das Gesicht somit nicht linear, sondern tonal modellieren. Dabei gibt Raabs Blatt auch kleinste Einzelheiten des Vorbildes, wie die Schrift auf dem Brief und die Verzierungen des Kreuzschmuckes der Figur und ihrem Ärmel, detailgenau wieder.

Die beschriebenen Zeichenweisen unterscheiden sich wiederum von derjenigen, die Raab für seine Reproduktion der Kopie eines Rembrandt-*Selbstbildnisses* (Abb. 37) anwendet. Zwar ist auch diese Radierung auf Hell-Dunkel-Wirkung angelegt, die Strichführung aber freier und lockerer als in der Arbeit nach der Holbein-Kopie (Abb. 37, Detail 1). Dies wird besonders an dem Liniensystem des Hintergrundes augenfällig, welches das Papierweiß deutlicher hervorscheinen lässt. Auch die Strichführung in den lichten und Zwischentönen des Gesichts, der Hand und der nach vorn gewandten Schulter ist gestischer gesetzt als in dem vorherigen Blatt. Hierin kommt Raabs Orientierung an der damals in der Reproduktionsradierung gängigen gestischen Zeichenweise deutlich zur Geltung. Allerdings behauptet der Münchener in der gesteigerten Dichte des Liniensystems sowie der ausgeprägteren Ordnung und Feinheit der Striche und Linien dem Wiener Kollegen gegenüber seinen Individualstil. Dies scheint auch dem künstlerischen Anspruch Raabs zu entsprechen, der einem Brief des 6. März 1883

⁶⁶¹ Die gestalterischen Parallelen erwecken den Eindruck, als habe sich Raab bei der Ausführung seiner Radierung nach der *Madonna Tempi* an seinem eigenen Kupferstich orientiert.

gegenüber Hugo Bürkner äußert, dass er „[...] weniger auf genanntes wildes Behandeln sehe, dagegen mehr auf solide Wiedergabe des Originals.“⁶⁶²

Der Topos der Assimilierungsfähigkeit des Reproduktionsgrafikers ist noch in den 1890er Jahren auf Albert Krüger übertragen worden. Das Prinzip der Stilaneignung und Modus-Variation lässt sich anhand seiner Arbeiten nach Werken der Gemäldegalerie in Berlin veranschaulichen. Zunächst ist Krügers Stichradierung nach Piero del Pollaiuolos (1443-1496) *Verkündigung an Maria* (Abb. 38) von Interesse, da sich hier, wie bei Ungers und Raabs Blättern nach italienischen Renaissance-Malern, eine Tendenz zur Linienmanier erkennen lässt. Das Inkarnat der Figuren dominiert das Papierweiß, da sich die lineare Gestaltung auf die äußeren Ränder der Partien wie der Gesichter und der Hände konzentriert (Abb. 38, Detail 1). Die Linien sind gemäß der Tradition der Linienmanier tailliert und geschwungen geführt sowie in Parallel- und Kreuzschraffuren angelegt, sodass sie die Wölbungen der Körper und Schattenbildungen angeben. Zudem nutzt Krüger mit dem Stichel gesetzte Punktierungen, in denen er einzelne Lineaturen sanft ‚ausklingen‘ lässt und zarte Tonwirkungen ergänzt. Auch die Binnenzeichnung der Gewänder gemahnt in ihren hellen Partien an die Linienmanier, da ihre Hauptlinien den Verlauf der Stoffe angeben und die voluminösen Faltenwürfe modellieren.⁶⁶³ Ferner umreißt die Figuren eine geschlossene Konturlinie, die den zeichnerischen Charakter des Blattes unterstützt.

Wie Ungers und Raabs Blätter dominiert Krügers Stichradierung nach Hans Holbeins d. J. Gemälde *Der Kaufmann Georg Gysze* (Abb. 39) nicht die formgebende, sondern die tonbildende Linie. Das Blatt ist nahezu vollständig mit unterschiedlich tiefen und kombinierten Strichsystemen bearbeitet, sodass ein flächendeckender silbrig-grauer Grundton entsteht. Die zu dichten, mehrlagigen Schraffursystemen kombinierten Linien weisen dabei hauptsächlich gerade Verläufe auf und suggerieren in ihrer verdichteten Anlage einen nuancierten, flächendeckenden Ton, der zugleich die Wirkkraft der Konturlinien und damit den zeichnerischen Charakter mindert (Abb. 39, Detail 1). In den lichten Partien des Inkarnats, wie beispielsweise unter dem linken Auge und auf dem linken Handrücken, ergänzt Krüger Punktierungen, die den tonalen Effekt des Liniensystems unterstützen. Neben der adäquaten Übertragung der stilistischen Charakteristika des Holbein'schen Gemäldes zeichnet sich Krügers Blatt durch die gleiche Präzision und Detailtreue aus. So gibt es nicht nur die unterschiedlichen Stofflichkeiten der dargestellten Gegenstände, wie beispielsweise die seidig-

⁶⁶² Mscr. Dresd.s 407 [16.03.1883].

⁶⁶³ In den tiefen Tonwerten erscheint die Linienführung indessen freier und die Kombination unterschiedlich ausgerichteter Schraffuren ungeordneter, womit weniger die Volumen erzeugende Funktion des Liniensystems als vielmehr ihre Ton erzeugende genutzt wird.

glänzende Oberfläche der Kleidung, die gläserne Transparenz und die Reflexlichter auf der Vase sowie die Struktur des Teppichs wieder, sondern auch die konkreten Schriftzüge auf den im gesamten Bildraum verteilten Dokumenten (Abb. 39, Detail 2).

Zuletzt ist auf Krügers Stichradierung nach Rembrandts Gemälde *Der Mennonitenprediger Anslo und seine Frau* (Abb. 40) hinzuweisen, welche zwar nicht im Berliner Galeriewerk, aber 1895 während der Entstehung des Galeriewerks im *Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen* veröffentlicht wurde. Wie seine Vorgänger wählt Krüger für diese Reproduktion nach Rembrandt eine Linienführung, die auf intensive Hell-Dunkel-Kontraste abzielt. Hiermit kommt Krügers Blatt der Eigenschaft des Gemäldes nach, welche Bode als charakteristisch für Rembrandts Schaffensphase, der das Werk angehört, bezeichnet.⁶⁶⁴ Dabei vermeidet Krüger jedoch eine Schließung der Töne, wie sie seine Arbeit nach Holbein aufweist. Die Linienführung des Rembrandt-Blattes ist wie bei seinen älteren Kollegen gestischer angelegt und bildet einen graphisch-offeneren Gesamtcharakter aus (Abb. 40, Detail 1). Die Linien sind quasi ‚regellos‘ sowohl in geraden als auch in geschwungenen und unruhigen Verläufen geführt und frei in mehreren Lagen kombiniert. Die gestische Linienführung bedingt bei Krüger wiederum eine Vereinfachung der im Gemälde vorhandenen Details wie des verzierten Metallbeschlags des Buchrückens, des Kerzenhalters und der Ornamentik des Tischtuches, auf welchem der kunstvoll drapierte Teppich arrangiert ist. Krügers Blatt zielt hauptsächlich auf die Komposition und ihr spezifisches Hell-Dunkel, während sie die detaillierte Ausführung von Einzelheiten, die das Original ebenso auszeichnet und auch von Bode explizit benannt wird,⁶⁶⁵ vermeidet.

Die Gegenüberstellung verschiedener Wiedergabe-Modi ließe sich fortsetzen, doch bereits die drei erläuterten Beispiele zeigen, dass die von der Kritik gepriesene Assimilierung des Reproduzenten an sein Vorbild kein bloßes theoretisches Konstrukt, sondern an den Werken selbst beobachtbar ist. Dabei veranschaulichen die erläuterten Werkbeispiele, dass sich hinsichtlich der Übertragung bestimmter Vorbilder wie Holbein und Rembrandt Darstellungskonventionen herausbildeten. Während die Holbein-Reproduktionen eine dichte Linienführung und nuancierte Tonübergänge aufweisen, kennzeichnen die Rembrandt-Reproduktionen eine offenerere, gestische Linienführung und stärkere Hell-Dunkel-Kontraste. Blätter nach italienischen Renaissancemeistern wie Raffael oder Pollaiuolo weisen wiederum eine an der klassischen Linienmanier orientierte Linienführung auf. Die Auswahl der Künstler

⁶⁶⁴ Vgl. BODE, Wilhelm: Rembrandts Bildnis des Mennoniten Anslo in der Königlichen Galerie zu Berlin, in: *Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen* 16/1 (1895), S. 11.

⁶⁶⁵ Vgl. ebd., S. 12.

verdeutlicht darüber hinaus Folgendes: Die beschriebenen Konventionen fanden von den späten 1860er und beginnenden 70er Jahren bis in das ausgehende 19. Jahrhundert Anwendung. Ferner bildeten sich die beschriebenen Wiedergabe-Modi überregional und unabhängig von Schulen aus. So stehen die Künstler Unger, Raab und Krüger in keiner unmittelbaren schulischen resp. Lehrer-Schüler-Beziehung zueinander. Ihre biografische Unabhängigkeit verdeutlicht, dass sich die erläuterten Wiedergabekonventionen außerhalb des akademischen Rahmens etablierten und die reproduzierende Radierung über mehrere Jahrzehnte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts prägten.

3.4.2 Wiedergabe der Faktur

[...] [S]elbst die Pinselführung des Meisters kann man in den Zügen der Nadel verfolgen; auch die energische Gesamtwirkung des Originals vermißt man nicht.⁶⁶⁶

So lautet das Urteil einer Besprechung zu einer im Jahr 1887 herausgegebenen Radierung nach Frans Hals' *Der Mann mit dem Schlapphut* (Abb. 41), die der in Lübeck geborene Radierer und einstige Unger-Schüler Hugo Struck (1860-unbekannt) gefertigt hat. Die Erkennbarkeit des Pinselduktus resp. der Faktur⁶⁶⁷ war ein entscheidendes Bewertungskriterium in der Grafikkritik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Das Gemälde zeichnet sich durch einen freien Duktus aus, der die einzelnen Pinselstriche deutlich sichtbar belässt und insbesondere in der Peripherie des Bildes stetig andeutender und skizzenhafter wird. Der flüssige Farbauftrag lässt die dunkle Grundierung des Gemäldes stellenweise unter der Farbschicht hervorscheinen.⁶⁶⁸ Struck trägt der Malweise des Holländers Rechnung, indem er die Pinselstriche in ihrer Form und ihrer Tonwirkung nachzeichnet. Er legt aus kurzen Linien bestehende, dichte Parallelschraffuren an, die die einzelnen Pinselzüge angeben. Dies ist beispielsweise im Bereich des Gesichts und im Faltenwurf des vorgelegten Armes zu beobachten (Abb. 41, Detail 1-2). Auffallend sind auch die pastosen weißen Pinselführungen, mit denen der holländische Meister den Kragen des Porträtierten gestaltet. Für die Wiedergabe dieser Partie umreißt Struck die markanten Pinselzüge mit feinen Linien. Die zarte, gestrichelte Binnenzeichnung dieser Partien dienen einerseits ihrer tonalen Nuancierung

⁶⁶⁶ Anonym: Kunstliteratur und Kunsthandel (Große Radierung nach Frans Hals), in: Kunstchronik 22/12 (1887), Sp. 199.

⁶⁶⁷ Der Begriff Faktur wird im Folgenden als „[...] Bearbeitungsspuren eines Materials (etwa bei einem Gemälde das Pinselwerk) [...]“ definiert, siehe KRÜGER, Matthias: [Textur], in: Glossar der Bildphilosophie 2012-2020, hrsg. v. Jörg Schirra und Mark Halawa [Online-Version]; URL: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Textur> (16.04.2020)

⁶⁶⁸ Für das Vergleichswerk zu Abb. 41/42 siehe Anhang III.

und andererseits der Andeutung der Borstenspuren (Abb. 41, Detail 3). Eine entsprechende Wiedergabe erfahren die breit und deckend aufgetragenen Weißhöhlungen im Hintergrund rechts von der Figur. Durch abrupte Wechsel in der Strichführung und daraus entstehende, divergierende Strichgefüge bildet die Radierung nicht nur die Tonnuancen nach, die diese Partie des Originals prägen, sondern auch die hellen, teils deckenden, teils lasierenden Farbsegmente (Abb. 41, Detail 4).

Die Linie tritt als eigenständiges Gestaltungsmittel bei Struck weitgehend in den Hintergrund, da sie ganz in den Dienst der Fakturwiedergabe gestellt wird. Nur vereinzelt weisen Partien der Radierung, wie die Fläche der Stuhllehne, ein eigenständiges Liniengefüge auf. Einzelne, gestisch und wellenartig geführte Linien sind tief und mit breitem Abstand voneinander angelegt, wodurch sie optisch hervortreten und mit der homogenen Struktur der Diagonalschraffur brechen. Entsprechendes gilt auch für das gestische, quasi ‚krakelartige‘ Strichgefüge im Hintergrund links und rechts von der Figur. Zwar sind sie zarter als jene im Bereich der Stuhllehne, treten aufgrund ihres freien Charakters aber dennoch deutlich aus dem Liniensystem heraus. Zudem zieht Struck einen Plattenton von mittlerem Wert hinzu, der das Papierweiß zwischen den Linien dämpft und deren Tonwirkung unterstützt.

Auch Strucks Lehrmeister Unger hat sich im Rahmen der Tätigkeit für das Kasseler Galeriewerk mit der Reproduktion desselben Gemäldes befasst und dabei zentrale Charakteristika der Faktur wiedergegeben (Abb. 42). Die pastosen Pinselzüge des weißen Kragens, die Pinselführung im Bereich des vorderen Ärmels sowie der Einsatz des Deckweißes im rechten Hintergrund werden in Ungers Radierung ebenfalls berücksichtigt. Auch der Plattenton ist ergänzend zum Liniengefüge hinzugezogen worden, womit das Blatt um einen flächig angelegten Ton ergänzt wird. Indessen ist Ungers Radierung, nicht zuletzt wegen der geringeren Maße, gröber gearbeitet als Strucks Arbeit und die Nachahmung konkreter Pinselstriche und -flecken nicht derart präzise und konsequent durchgeführt. Die Linie tritt bei Unger stärker als Gestaltungsmittel in Erscheinung.

Albert Krüger war in mehreren Arbeiten darauf bedacht, die Pinselführung des Originals möglichst authentisch wiederzugeben, wie seine Reproduktion von Frans Hals‘ *Malle Babbe* (Abb. 43) aus dem Berliner Galeriewerk veranschaulicht.⁶⁶⁹ Bei Krügers Arbeit handelt es sich jedoch nicht um eine Radierung, sondern um eine Grabstichel- bzw. Kaltnadelarbeit, wie an den spitz zulaufenden Linienverläufen erkennbar ist. Wie das Gemälde *Der Mann mit dem Schlapphut* zeichnet sich auch das diesem Blatt zugrundeliegende Original durch einen

⁶⁶⁹ Eine entsprechende Einschätzung findet sich auch bei KRAUSE, Katharina: [Kat.-Nr. 52], in: Kat. Leipzig 2005, S. 268.

flüssigen, breiten Farbauftrag aus. Der Pinsel ist in einzelnen Flecken, geraden Streifen sowie im Zick-Zack verlaufenden Zügen geführt.⁶⁷⁰

Krüger zeichnet die markanten Pinselzüge des Hals'schen Gemäldes in ihrem Verlauf und ihrem Tonwert mittels dichter, paralleler Schraffuren aus kurzen, geraden Strichen präzise nach, was beispielsweise anhand des Gesichts (Abb. 43, Detail 1), des Ärmels und des Kruges erkennbar ist. Auch die schwarzen, sporadisch gesetzten Pinselstriche, die den Umriss sowie die Binnenzeichnung der Eule andeuten, sind mittels solcher Parallelschraffuren in ihrer konkreten Form erfasst. Pinselzüge von hellem Tonwert werden wiederum nicht nur in ihrem Verlauf und Tonwert, sondern auch in ihrem Umriss wiedergegeben, wie die im Zick-Zack verlaufende, weiß-deckende Pinselspur in der Haube der Figur zeigt (Abb. 43, Detail 2). Ihr Umriss ist mit dicht nebeneinandergesetzten, kurzen Strichen und Strichkürzeln angegeben. Zart eingeritzte Linien innerhalb dieser ‚Kontur‘ geben wiederum die Spuren der Pinselborsten an. Parallel geführte Schraffuren umgeben diese Formen, tönen ihr Umfeld ab und akzentuieren sie als weiß-deckendes Farbmateriale. Eine entsprechende Wiedergabe erfährt die Weißhöhung im Bereich des Kruges (Abb. 43, Detail 3).

Krügers Faktur-wiedergebende Stichweise wurde bereits von seinen Zeitgenossen registriert und positiv kommentiert. Entsprechend hebt Graul 1892 folgende Qualitäten an dem Blatt hervor:

Ausserordentliche Treue in der Zeichnung paart sich bei dem Krügerschen Blatte mit einer Freiheit in der Führung der Taillen, die unumwunden sich lossagt von aller linienstecherischen Tradition. Jede Nuance in der Farbgebung des Originals ist beachtet, und die Manier der freizügigen Pinselführung [...] ist hier fast ängstlich, Strich für Strich, Fleck für Fleck nachgeahmt durch das Spiel haarfein geschnittener Striche, so eng aneinander gedrängt, dass der Strich als solcher hinter der geschlossenen Tonwirkung zurücktritt.⁶⁷¹

Wie Graul an derselben Stelle erwähnt, hatte Unger noch vor Krüger eine Radierung nach der *Malle Babbe* (Abb. 44) gefertigt, die in Carel Vosmaers Frans Hals-Werk publiziert wurde. Auch Ungers Radierung zeichnet sich dadurch aus, dass markante Pinselzüge des Originals ihren Widerhall finden, wie beispielsweise die geschwungenen, weißen Pinselstriche des Kruges sowie der Zick-Zack-Faltenwurf des Ärmels. Wie Krüger arbeitet auch Unger mit aneinandergesetzten, parallelen Schraffuren, die die einzelnen Pinselstriche angeben.

Obwohl beide Blätter signifikante Gemeinsamkeiten aufweisen und eine bis in die Pinselführung reichende Wiedergabe des Originals anstreben, weichen sie in ihrem Gesamtcharakter dennoch stark voneinander ab. Ungers zeichnerische Handschrift ist im

⁶⁷⁰ Für das Vergleichswerk zu Abb. 43/44 siehe Anhang III.

⁶⁷¹ GRAUL 1892b, S. 116.

Vergleich zu Krügers Blatt entschieden einfacher, da die Linien breiter und gestischer geführt und einheitlich tief geätzt sind. Das Papierweiß kommt dadurch deutlich als Träger der Zeichnung zur Geltung. Krügers Liniensystem zeichnet sich indessen durch eine geschlosseneren und nuanciertere Tonwirkung aus, die durch die Kombination tief gestochener und leicht eingeritzter Linien und durch ihre dichtere Anlage erzeugt wird.

Eine weitere Repräsentantin dieser Gruppe an Reproduktionen, die die Faktur des Vorbildes bis in die einzelnen Pinselstriche nachbilden damit zur möglichst authentischen Anschauung bringen, ist eine Stichradierung nach Adriaen Brouwers Gemälde *Der bittere Trank* (Abb. 45).⁶⁷² Diese wurde 1894 von dem hauptsächlich in Berlin tätigen Künstler Otto Reim (1864-unbekannt), der seine Ausbildung bei Hans Meyer an der Berliner Akademie genoss, während seiner Anstellung am Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main gefertigt.⁶⁷³ Als Kunstbeilage wurde sie jedoch erst im Jahr 1897 in der *Zeitschrift für bildende Kunst* veröffentlicht, wo sie einen kunstwissenschaftlichen Beitrag über die Einordnung des Gemäldes als Geschmacksallegorie illustriert.⁶⁷⁴ Wie der Autor des Textes anmerkt, habe das Gemälde den Stecher „[...] durch seine ungemein frische, lustige Technik [...]“⁶⁷⁵ gereizt.⁶⁷⁶

Reims Blatt weist sowohl den Einsatz des Grabstichels als auch der Ätzung auf, wobei die Radierung für die Vorätzung und der Stichel abschließend zur Erzeugung der Oberflächenstruktur zur Anwendung gekommen ist.⁶⁷⁷ Reims Bestreben, die Faktur des Originals nachzubilden, lässt sich auf dem gesamten Blatt nachvollziehen. Exemplarisch sei auf die markanten Pinselstriche im Hintergrund auf der linken Seite des Hutes hingewiesen, die in einer dynamischen, nach rechts oben geführten Geste auf den Bildträger aufgetragen sind.⁶⁷⁸ Hier ziehen die Pinselborsten Furchen in das Farbmateriale, sodass der braun grundierte Bildträger hervorscheint. Durch dicht parallelisierte Linien überträgt Reim diese Pinselstruktur in das grafische Medium (Abb. 45, Detail 1). Auch die Augen, ihre Verschattungen sowie die Augenbrauen, die durch pastose Farbflecke angedeutet sind, bildet Reim durch enge Parallelschraffuren nach. Dass der Künstler mit seinen grafischen Instrumenten dem konkreten Verlauf der Pinselführung des Originals folgt, ist besonders deutlich anhand der linken

⁶⁷² Vgl. SCHOLZ, Horst: *Bouwer invenit. Druckgraphische Reproduktionen des 17.-19. Jahrhunderts nach Gemälden und Zeichnungen Adriaen Brouwers*, Diss. Marburg 1982, Marburg [1985], S. 67.

⁶⁷³ Vgl. Anonym: *Kleine Mittheilungen (Bittere Medizin)*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* N.F. 8 (1897), S. 152.

⁶⁷⁴ Vgl. ebd.

⁶⁷⁵ Zitiert nach ebd.

⁶⁷⁶ Im sechsten Jahrgang der *Zeitschrift Die graphischen Künste* ist einem umfassenden Aufsatz zu Adriaen Brouwer eine zinkographische Reproduktion einer Radierung Johannes Eissenhardts nach demselben Gemälde beigegeben, die die Angabe der Pinselspuren allerdings vermissen lässt, siehe *Die graphischen Künste* 6 (1884), S. 31.

⁶⁷⁷ Vgl. SCHOLZ 1985, S. 67.

⁶⁷⁸ Für das Vergleichswerk zu Abb. 45 siehe Anhang III.

Augenbraue zu erkennen, die durch einen einzelnen, rhythmisch mit einem Richtungswechsel geführten Pinselstrich angegeben ist (Abb. 45, Detail 2). Diesem Verlauf folgt Reim mit Nadel und Stichel und erzeugt mittels der Parallelisierung mehrerer Linien den Eindruck eines Pinselstrichs. Dabei beschränkt sich Reims streng an den Pinselspuren ausgerichtete Strichführung nicht auf einzelne Partien des Gemäldes, sondern ist an der Figur, ihrer Bekleidung sowie im gesamten Hintergrund erkennbar (Abb. 45, Detail 3).

Bei anderen reproduzierenden Radierungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist die Fakturwiedergabe weniger konsequent umgesetzt als bei den genannten Arbeiten und konzentriert sich auf einzelne, markante Pinselzüge. Dies kann anhand von Karl Koeppings Radierung nach Frans Hals' Gemälde *Bankett der Offiziere der St. Georgs-Schützengilde von Haarlem* (Abb. 46) des Jahres 1889 veranschaulicht werden. Parallelisierte und sich kaum überschneidende Schraffuren, die den Eindruck von solitären Pinselzügen erwecken, findet sich in einzelnen Gesichtspartien und im Bereich der groben Faltenwürfe, wie sie beispielsweise die Ärmel der Figuren aufweisen (Abb. 46, Detail 1-2). Zudem zeichnet Koepping auch einzelne helle Farbflecke und -striche in ihrem Umriss mit unregelmäßigen, gebrochenen Konturen nach (Abb. 46, Detail 3). Auf der Außenseite dieser Konturen arbeitet er wiederum mit Schraffuren, um das Umfeld des ‚Flecks‘ abzutönen und die umrissene, papierweiße Form als deckend aufgetragene Weißhöhung zu markieren.⁶⁷⁹

Auf der anderen Seite nimmt Koepping die Linie in den Dienst der Körpermodellierung. In den Gesichtern der Schützen beispielsweise sind Kombinationen zarter und stärkerer, geschwungener Linien in unterschiedlich ausgerichteten Schraffuren so angelegt, dass sie die Wölbungen der Stirn angeben. Die Linie dient hier nicht der Nachzeichnung des Pinselduktus. Die lockere Führung der Striche und Linien deuten zwar die Malweise des Originals an, konkrete Pinselstriche erfahren aber nur vereinzelt ihre grafische Wiedergabe.

Bezüglich der Koepping'schen Radierung lohnt ein vergleichender Blick auf Ungers in Vosmaers Frans Hals-Galerie publizierte Radierung nach demselben Vorbild (Abb. 47). Ähnlich wie Koepping gibt Unger die dunklen, in breiten Pinselzügen hingetzten Ärmelfalten der Figuren durch parallele Strichkombinationen wieder. Ebenso finden sich in den Gesichtern der Figuren stellenweise Strukturen, die an weißhöhende Farbaufträge und -flecke gemahnen. Dafür nutzt Unger wie auch sein Berliner Kollege die dichte Parallelisierung unterschiedlich ausgerichteter Strichgefüge.

⁶⁷⁹ Für das Vergleichswerk zu Abb. 46/47 siehe Anhang III.

Die Akzentuierung pastoser Weißhöhlungen ist in der Reproduktionsgrafik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum wiederholt anzutreffen, weshalb ergänzend auf Krügers bereits erwähnte Stichradierung nach dem Gemälde *Der Prediger Theodor Schrevelius* (Abb. 17) hingewiesen werden soll. Zwar wird auch hier insbesondere im Bereich der Kleidung der Figur die Pinselführung mittels dichter Parallelschraffuren angedeutet. Von besonderer Authentizität sind aber die nachgezeichneten weißen Farbflecke im Gesicht, im Bart und in der Hand der Figur (Abb. 17, Detail 1-2). Sie sind teils von feinen Konturlinien umrissen, die ihre äußere Form angeben und sie von dem umliegenden Liniengefüge abgrenzen. Zarte Binnenschraffuren suggerieren die Verlaufsrichtung der Pinselführung.

In seiner Stichradierung nach Rembrandts *Selbstbildnis mit Samtbarett und einem Mantel mit Pelzkragen* (Abb. 48)⁶⁸⁰ überträgt Krüger einzelne, markante Farbflecke und berücksichtigt deren Form und Tonwert. Besonders deutlich treten die hellen Flecken auf dem Pelzbesatz des Mantels aus dem umliegenden Dunkel hervor (Abb. 48, Detail 1). In Krügers Blatt sind die Flecken in ihrem Umriss nachgezeichnet und mit einer locker gesetzten Schraffur binnenstrukturiert, was der bereits erläuterten Methode, helle Farbflecke in der grafischen Reproduktion wiederzugeben, entspricht.

Darüber hinaus deutet Krüger auch den Wechsel der Maltechnik im Hintergrund des Originals an. Die Figur des Gemäldes umrahmt ein deckender Farbauftrag, der zum rechten Bildrand und der oberen rechten Ecke in einen lasierenden übergeht, wodurch die braune Grundierung zunehmend durchscheint. Krüger trägt diesem Wechsel der Maltechnik mit einem Wechsel seiner Linienführung Rechnung (Abb. 48, Detail 2-3). Die Partien des Originals mit deckendem Farbauftrag gibt er mittels eines Systems aneinander angrenzender, sich aber nicht überschneidender Parallelschraffuren wieder. Die Hintergrundpartie dagegen, die im Original ein lasierender Farbauftrag prägt,⁶⁸¹ ist in der Reproduktion mit Punktierungen und frei und gestisch geführten Linien gestaltet. Ihre Anordnung ist unregelmäßig, sie überschneiden sich und weisen Verlaufswechsel auf, womit sie mit der vorher beschriebenen, gleichmäßigeren Struktur brechen. Zuletzt weist Krügers Stich auch ‚weiße Flecke‘ innerhalb der beschriebenen Linienstruktur auf, womit er gelegentliche Freistellen im Farbmaterial des Originals wiedergibt. Der Vergleich der hier vorgestellten Arbeiten führt vor Augen, dass die Kategorie der Fakturwiedergabe keineswegs homogen ist, sondern sich durch unterschiedliche Grade

⁶⁸⁰ Für das Berliner Galeriewerk bestimmt, wurde das Blatt außerdem als ganzseitige Kunstbeilage in *Die graphischen Künste* 12 (1889), vor Seite 133 veröffentlicht. Springer äußert in seiner Rezension zu der Lieferung, Krügers Arbeit sei die fesselndste der sechs in der Lieferung enthaltenen Blätter, vgl. SPRINGER, Anton: *Die Gemälde-Galerie der Könige. Museen zu Berlin. Mit erläuterndem Texte von J. Mayer und W. Bode*, in: *Die graphischen Künste* 12/6 (1889), S. 133.

⁶⁸¹ Für das Vergleichswerk zu Abb. 48 siehe Anhang III.

auszeichnet. Waren Struck, Krüger und Reim bestrebt, die Faktur des Gesamtgemäldes zur Anschauung zu bringen, beschränkten sich andere Künstler wie Unger und Koepping wiederum auf die Akzentuierung einzelner, besonders prägnanter Pinselzüge.

3.4.3 Materialwiedergabe bei der Gemäldereproduktion

Bereits anhand von Koeppings Radierung nach dem *Bildnis eines bärtigen Alten im schwarzen Barett* (Abb. 1) konnte aufgezeigt werden, bis zu welchem Grad Originaltreue in der künstlerischen Reproduktion der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angestrebt wurde. Wie das Werk erkennen lässt, betrifft dieses Streben nicht nur die allgemeinen Stileigenschaften oder den Pinselduktus, sondern teilweise auch die reliefartige Oberflächenstruktur des Farbmaterials.⁶⁸² Als weiteres Beispiel für diese Wiedergabe des Farbmaterials ist Koeppings großformatige und im Jahr 1888 von Charles Sedelmeyer in Paris herausgegebene Radierung nach Rembrandts Gemälde *Die Vorsteher der Amsterdamer Tuchmacherzunft* anzuführen (Abb. 49). Auffällig ist der in einem breiten und deckenden Zug aufgetragene, gelbe Farbstrich auf dem roten Tischtuch, den Koeppings Reproduktion nahezu illusionistisch wiedergibt (Abb. 49, Detail 1).⁶⁸³ Die Form des Farbstrichs zeichnet Koepping mittels einer gebrochenen, andeutenden Kontur nach, während die frei gehandhabte Binnenzeichnung die Verlaufsrichtung der Pinselführung sowie seine Tonnuancen angibt. Den reliefartigen Charakter erhält dieser nachgezeichnete Farbfleck durch die teils zarten, teils tiefen Schraffuren insbesondere am linken Rand der Form, die eine Schattenwirkung und damit Plastizität suggerieren. In etwas abgeschwächter Form lässt sich dieses Phänomen auch im Gesicht der im Zentrum der Gruppe sitzenden Figur beobachten (Abb. 49, Detail 2). Das Original weist an dieser Stelle einen deckenden, hellen Inkarnatton auf, der auf einen etwas dunkleren und ins Rosa tendierenden appliziert ist. Den Auftrag der hellen, oberen Inkarnatschicht umreißt Koepping wiederum mit einer an- und abschwellenden Konturlinie. Die Variation der Stärke der Konturlinie suggeriert wiederum einen dezenten Schatten, der sich an den Farbrändern abzuzeichnen scheint, und damit den Reliefcharakter des Farbmaterials.

Diesbezüglich ist weiterhin auf Koeppings intensiven Einsatz von tief eingegrabenen Punktierungen, Strichkürzeln und Schrammen⁶⁸⁴ hinzuweisen. Diese bilden insbesondere in

⁶⁸² Zur Wahrnehmung der Farbe als Material mit plastischen Qualitäten und nicht nur als formgebendes Gestaltungsmittel in der Malerei der Moderne siehe WAGNER, Monika: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, insbesondere S. 18-22.

⁶⁸³ Für das Vergleichswerk zu Abb. 49 siehe Anhang III.

⁶⁸⁴ Der Begriff der Schramme ist Richard Grauls Ausführungen zur Radierung der Gegenwart entlehnt, siehe GRAUL 1892b, S. 118.

den hellen, nur geringfügig bearbeiteten Partien scharfe Kontraste zum dominierenden Papierweiß. In ihrer tiefen Schwärze suggerieren sie innerhalb der Gesamtdarstellung den Eindruck von punktuellen Einkerbungen und Höhungen in der Bildoberfläche sowie einen rauen Charakter des Farbmateriale. Eine tönende Funktion kommt ihnen indessen nicht zu, da sie aufgrund der starken Kontrastwirkung als Solitäre hervortreten und sich nicht zu einem flächendeckenden Ton zusammenschließen.

In seiner großformatigen Radierung nach Rembrandts Gemälde *Der Mennonitenprediger Cornelis Claesz Anslo* (Abb. 50), die im Jahr 1900 nach dreijähriger Arbeit herausgegeben wurde,⁶⁸⁵ sind Koeppings Wiedergabeprozesse ebenfalls beobachtbar. Deutlich ist der materialmimetische Anspruch der Arbeit an den lichten Partien der Gesichter, Hände und der Haube der Gemahlin des Predigers erkennbar (Abb. 50, Detail 1-2).⁶⁸⁶ Unterhalb des dem Betrachter zugewandten Auges der Dame und auf ihrem Nasenrücken sind pastos aufgetragene Weißhöhlungen angedeutet, indem Strichkürzel und Schrammen, die ihrerseits mitunter von einem weichen Zwischenton umgeben sind, die Umrisse und Schattenränder der Farbflecke andeuten. Durch die Taillierung der fragmentarischen Umrisslinien erzielt Koepping auch Nuancierungen dieser ‚Schattenränder‘, die eine unebene Beschaffenheit der wiedergegebenen Oberflächenstruktur suggerieren. Neben dem linken Auge des Predigers arbeitet der Radierer wiederum mit einer tief eingeritzten, unruhig geführten Parallelschraffur, die die Schattenbildung der Borstenfurchen im Farbmateriale wiedergeben (Abb. 50, Detail 3).

Als Vertreter der die Oberflächenstruktur des Farbmateriale wiedergebenden Reproduktionsradierung hat Koepping im deutschsprachigen Raum kaum Nachfolger gefunden. Am nächsten kommt ihm allein Krüger in dessen Stichradierung nach Max Liebermanns (1847-1935) *Bildnis des Hamburger Bürgermeisters Carl Friedrich Petersen* von 1891 (Abb. 51). Dies äußert sich, wie auch bei dem älteren Berufskollegen, vornehmlich in der Gestaltung des lichtbeschiedenen Inkarnats. Die lichte Partie des Gesichts ist in verschieden ausgerichteten und in unterschiedlichen Dunkelwerten gehaltenen Schraffuren gestaltet, die auch in der Dichte ihrer Anlage variieren (Abb. 51, Detail 1). In dieses differenzierte und tonal wirkende Liniensystem sind wiederum kurze, in ihrer Ausrichtung kreuz und quer verlaufende Strichkürzel und Schrammen von tiefem Dunkelwert eingearbeitet, die mit dem feineren und helleren Liniensystem stark kontrastieren. Hierfür sind neben der tiefen Strichätzung auch die Kaltnadel, die stellenweise anhand von Gratbildungen erkennbar ist, zur Anwendung

⁶⁸⁵ Vgl. Anonym: Eine neue Radierung von Karl Köpping nach Rembrandt, in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 11 (1900), S. 218.

⁶⁸⁶ Für das Vergleichswerk zu Abb. 50 siehe Anhang III.

gekommen. Diese tonal markanten und unregelmäßig gesetzten Elemente geben die das Original kennzeichnende unruhige, reliefartige Oberfläche des pastos aufgetragenen Farbmaterials wieder.

Neben der Oberflächenstruktur deutet Krügers Arbeit auch einzelne Farbflecke des Originals an. Wie beispielsweise anhand der linken Stirn zu erkennen ist, umreißt eine gebrochene Kontur einzelne, papierweiße Flächen und gibt ihnen die Form des dem Vorbild entsprechenden Farbflecks (Abb. 51, Detail 2).⁶⁸⁷ In mehr oder weniger ausgeprägter Form findet sich dieses Phänomen auf dem gesamten Blatt wieder. Auch die Weißhöhungen auf den schwarzen Schuhen und den metallischen Schuhschnallen weisen eine entsprechende Gestaltung auf (Abb. 51, Detail 3). Anders als Koepping ist Krügers Wiedergabe konkreter Farbflecke allerdings einfacher gehalten und ihre Plastizität nicht so stark angedeutet.

Bei Graul stieß Krügers Wiedergabe des Gemäldes allerdings auf kein Wohlwollen. Zwar lobt er die Qualität der Stofflichkeitswiedergabe. Insbesondere im Bereich des Gesichts merkt Graul aber an, Krüger habe sich zu einer „übertrieben treuen Nachbildung“⁶⁸⁸ verleiten lassen. Er kritisiert nicht nur die Fernwirkung der tief-tonigen Spuren von Nadel und Stichel, sondern betont auch die nur sekundäre Bedeutung der technischen Umsetzung des Gemäldes gegenüber der „schlichte[n] Charakteristik“⁶⁸⁹, auf die Liebermanns Malweise ausgehe. Graul wirft Krüger demnach vor, sich allzu sehr mit der Wiedergabe der Malweise Liebermanns befasst zu haben, die für das Werk selbst aber von nur untergeordneter Bedeutung sei. Der Kritiker merkt an, Krüger verleihe dem Porträtierten ein „gar unwirrsches [sic] Aussehen“⁶⁹⁰. Diese Aussage impliziert nichts weniger als den Vorwurf an den Stecher, die Prioritäten bei der Reproduktion falsch gesetzt zu haben. Dass sich Grauls Kritik vornehmlich an der Wiedergabe des Gesichts des Bürgermeistermeisters festmacht, ist insofern interessant, als dass diese Partie Liebermanns persönlichen Kontrolle ausgesetzt war. Dies legt ein Brief des Malers vom 4. Februar 1892 an Lichtwark nahe, in welchem er dem Kunsthallendirektor mitteilt, er fände den Kopf „nicht ähnlich“⁶⁹¹ und würde „[...] keine Zeit scheuen [...], um, was möglich an Treue u Aufrichtigkeit (woran es bis jetzt im Kopfe fehlt) in die Radierung hineinzubekommen [...]“⁶⁹². Liebermanns Intervention scheint derweil Früchte getragen zu haben, denn am 27. Februar

⁶⁸⁷ Für das Vergleichswerk zu Abb. 51 siehe Anhang III.

⁶⁸⁸ GRAUL1892b, S. 118.

⁶⁸⁹ Ebd.

⁶⁹⁰ Ebd.

⁶⁹¹ Zitiert nach BRAUN, Ernst (Hg.): Max Liebermann: Briefe 1869-1895, hrsg. v. Ernst Braun (Schriftenreihe der Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin e.V., Bd. 1), Baden-Baden 2011, S. 223.

⁶⁹² Wie aus demselben Brief hervorgeht, hat nicht nur Liebermann an Krügers Umsetzung Kritik geübt, sondern auch Lichtwark selbst. Zudem hat Liebermann den Grafiker auch in die Druckerei begleitet, vgl. BRAUN 2011, S. 223.

desselben Jahres schreibt er an den Kunstsammler Albert Kollmann (1837-1915): „Kruegers Radierung hoffe ich bald fertig u jetzt ist der Kopf viel besser [...]“⁶⁹³

Die *Kunstchronik* des Jahres 1893 äußerte sich dem Blatt gegenüber wohlgesonnener und lobte insbesondere Krügers sichere Beherrschung der technischen Mittel.⁶⁹⁴ Das Fazit fiel entsprechend positiv aus:

Wenn Liebermann's Bild auch nicht nach jedermanns Geschmack ist, Krüger's Arbeit wird bei allen, die gute selbständige Stecherkunst zu beurteilen vermögen, denselben Beifall finden, den Liebermann's Werk als Malerei bei den fortschrittlich gesinnten Leuten vom Fach und den gleichgesinnten Kunstfreunden gefunden hat.⁶⁹⁵

Krügers Arbeit ist dabei nicht allein wegen ihrer ästhetischen Qualitäten, sondern auch wegen ihres Entstehungszusammenhangs zu betrachten. Von der in Hamburg ansässigen Commert'schen Kunsthandlung 1893 herausgegeben, erschien sie nur zwei Jahre nach der Vollendung des Gemäldes. Dieses wurde von Kritikern in mehrerlei Hinsicht scharf angegangen und durfte seitens der Erben des Porträtierten, der ein Jahr vor Herausgabe des Blattes im Jahr 1892 verstorben war, bis zum Jahr 1902 in der Kunsthalle nicht öffentlich ausgestellt werden.⁶⁹⁶ Dennoch wurde Krügers Blatt unter Angabe der Maße, Druckzustände und ihres jeweiligen Preises in der *Kunstchronik* 1893 beworben,⁶⁹⁷ was von dem Bemühen zeugt, dass Blatt in weiten Kreisen bekannt zu machen und zu dessen Erwerb zu motivieren. Mit einer Stichgröße von 650 x 370 mm⁶⁹⁸ ist es für eine Druckgrafik außerdem von auffällig großem Format, was auf seine Bestimmung als Wandschmuck schließen lässt.⁶⁹⁹ Wenn auch zu klären bleibt, inwieweit die Erben gegebenenfalls hätten Einfluss auf die Reproduktion und die Vergabe der Reproduktionsrechte gehabt haben können, merkte die *Kunstchronik* 1893 an, dass sich die Empörung über das Bild bereits gelegt und sich das allgemeine Urteil zu dessen Gunsten gewandelt habe.⁷⁰⁰

⁶⁹³ Zitiert nach BRAUN 2011, S. 227.

⁶⁹⁴ Vgl. Anonym: Kunstblätter (Krüger's Radirung nach Liebermann's Dr. Petersen), in: *Kunstchronik* N.F. 4/24 (1893), Sp. 390.

⁶⁹⁵ Ebd.

⁶⁹⁶ Vgl. Max Liebermann in seiner Zeit, Ausst. Nationalgalerie, Berlin/Haus der Kunst, München, hrsg. v. Nationalgalerie Berlin, München 1979, S. 264.

⁶⁹⁷ Vgl. Anonym: Kunstblätter (Max Liebermann's Porträt des Bürgermeisters von Hamburg), in: *Kunstchronik* N.F. 4/18 (1893), Sp. 294.

⁶⁹⁸ In der Annonce sind die Maße 38 x 65 cm angegeben, vgl. Anonym 1893b, Sp. 390.

⁶⁹⁹ Auch Graul merkte an, dass Krügers großformatiges Blatt wohl auf Fernwirkung hin angelegt sei, was die Bestimmung als Wandschmuck wahrscheinlich macht, vgl. GRAUL 1892b, S. 118.

⁷⁰⁰ Vgl. Anonym 1893b, Sp. 390.

3.4.4 Materialwiedergabe bei der Reproduktion von Plastiken und Skulpturen

Ein ausgeprägtes Bestreben, die Materialität des wiedergegebenen Objektes zu vermitteln und damit ein größtmögliches Maß an Originaltreue zu erreichen, ist auch an Reproduktionen von Plastiken und Skulpturen zu beobachten. Der Kupferstich des Jacoby-Schülers Ludwig Michalek (1859-1942) nach der marmornen *Nike* im Louvre (Abb. 52), welcher 1881 in der *Zeitschrift für bildende Kunst* veröffentlicht wurde, stellt ein interessantes Beispiel dieses Bemühens dar. Insgesamt prägt das Blatt die klassische Linienmanier. Geschwungene Linien geben die Verlaufslinien des Körpers an, während ihre Schwellungen sowie Parallel- und ein- und mehrfache Kreuzschraffuren Abschattungen suggerieren (Abb. 52, Detail 1). Dem Liniensystem kommt eine maßgeblich modellierende Funktion zu. Um die marmorne Stofflichkeit anzudeuten, setzt Michalek eine konsequente Punktierung ein, die die raue Oberflächenstruktur der Figur in ihren lichten Partien suggeriert. Dabei verläuft die Punktierung in einem homogenen Raster. In einheitlichen Abständen und Bahnen sind die Punkte auf dem Blatt angelegt, was darauf schließen lässt, dass sie mittels einer Roulette oder eines ähnlichen Instruments gesetzt wurden. In dieser Anordnung kommt der Punktierung, neben der Markierung der rauen Oberflächenstruktur, auch die Funktion zu, die Verlaufslinien des Faltenwurfs anzugeben. Freie Punktierungen weist die Arbeit allein an der oberen Bruchstelle der Figur auf, wo sie die Oberflächenstruktur angeben.

Insofern lässt Michaleks Arbeit durchaus das Bestreben erkennen, die Materialität des Objekts anzudeuten. In ihrer homogenen, rasterartigen Anordnung stellt sie allerdings eine vom spezifischen Vorbild unabhängige Darstellungsformel für die Wiedergabe der Oberflächenstruktur dar. Die ‚Darstellungsformel‘ für raue Oberflächen beschreibt bereits Adam von Bartsch in seiner *Anleitung zur Kupferstichkunde*. Ausgehend von seinem Grundsatz, dass jedes Material seine eigene Darstellungsweise erfordere, führt er bezüglich rauer, unbearbeiteter, steinerner Oberflächen an, dass sie wie weiche Erde dargestellt werden sollen.⁷⁰¹ Über die Form der Striche, die je nach Helligkeitsgrad in ein- oder mehrfachen Schraffurlagen anzulegen seien, schreibt Bartsch, dass sie stellenweise unterbrochen, krumm und unordentlich zu führen seien. Zudem sollen sie stumpfe Enden aufweisen. Um das Raue der Oberfläche zu betonen, empfiehlt er darüber hinaus den Einsatz von Punktierungen, die aber „nicht sehr ordentlich, sondern ganz frei, zuweilen an den Strichen hängend“⁷⁰² anzulegen seien. Diese Formel ist in Michaleks Stich wiedererkennbar. Die Punktierungen an der

⁷⁰¹ Vgl. BARTSCH 1821, S. 93-94.

⁷⁰² Ebd., S. 93.

Bruchstelle sind unregelmäßig gesetzt, womit sie sich von der rasterartigen Punktsetzung im Bereich des unbeschadeten Körpers absetzen (Abb. 52, Detail 2). Die den Schatten angehenden Schraffurlinien sind geätzt, enden demnach stumpf, und sind in einem ‚zittrigen‘ Duktus geführt. Ferner weisen sie, wie von Bartsch gefordert, Unterbrechungen auf. Für die Darstellung glatter, steinerner Oberflächen empfiehlt Bartsch wiederum folgende Formel: „Gearbeitete, flache Steine werden mit geraden Strichen ausgedrückt. Je glätter der Stein ist, desto gerader und netter müssen die Striche gezogen seyn.“⁷⁰³ Auch dies trifft auf Michaleks *Nike*-Stich zu, da er für die Schraffur der unbeschadeten Partien sauber mit dem Grabstichel geschnittene, spitz zulaufende Linien verwendet.

In der Reproduktionsradierung nach Skulpturen und Plastiken bildete sich jedoch auch eine Richtung in der Materialimitation aus, die sich von stecherischen Traditionen löste und ihren Akzent auf eine stärkere, optische Nähe zu fotomechanischen Skulpturwiedergaben setzte. Peter Halm ist ein exemplarischer Vertreter dieser Entwicklung und hat insgesamt 16 Grafiken nach Skulpturen und Plastiken geschaffen.⁷⁰⁴ Wie Bißwurm feststellt, variiert Halm ab etwa 1884 seine Linienführung je nach Materialität des Vorbildes.⁷⁰⁵

Seine Arbeiten nach marmornen Vorlagen prägen ein heller Gesamtton, wie anhand seiner Radierung nach dem in Marmor gefertigten *Mercur* (Abb. 53) des französischen Bildhauers Jean Baptiste Pigalle (1714-1785) beobachtet werden kann. Einerseits sind die Schraffuren zart geätzt und somit die die Figur weitgehend bedeckende Lineatur hell angelegt. Die Übergänge zwischen den äußeren Dunkel- und Hellwerten sind fließend, wodurch die Kontrastwirkung der Töne abgemildert und eine gleichmäßigere Lichtverteilung auf dem dargestellten Körper vermittelt wird. Darüber hinaus verzichtet Halm auf eine den Körper umreißende Konturlinie, wodurch ein zarter Übergang von der Figur zum papierweißen Hintergrund hergestellt wird. Das Liniensystem ist freier als in Michaleks Arbeit. Halm nutzt kurze, weitgehend gerade Striche, die er eng aneinandersetzt und damit mannigfaltige Tonnuancen erzeugt. Die körnig-poröse Oberflächenstruktur des Marmors gibt der Künstler mit feinen, unregelmäßig gesetzten Punktierungen, Strichkürzeln und Schrammen an, wie vornehmlich in den lichten Partien des Körpers erkennbar ist (Abb. 53, Detail 1). Anders als Michalek setzt Halm die Punktierungen aber nicht gleichmäßig und in linearen Verläufen, sondern unregelmäßig und partiell. Dadurch erhält die Arbeit des Münchener einen authentischeren Charakter. Neben der steinernen Oberflächenstruktur berücksichtigt Halms Radierung auch den Erhaltungszustand der Skulptur,

⁷⁰³ BARTSCH 1821, S. 94.

⁷⁰⁴ BIBWURM 1993, S. 41.

⁷⁰⁵ Halms frühere Arbeiten weisen indessen noch keine deutlich materialmimetische Umsetzung auf, vgl. ebd., S. 57.

indem sie auch den Riss wiedergibt, der vom Gesicht der Figur bis zu ihrem Schlüsselbein reicht (Abb. 53, Detail 2).⁷⁰⁶

Zum Vergleich sei auf Halms Radierung nach Donatellos (1386-1466) Bronzeplastik des *David* (Abb. 54) verwiesen. Bißwurm vermutet, dass die Arbeit nach einer fotografischen Vorlage gefertigt wurde, da Halm die Originale in Italien nicht aufgesucht habe.⁷⁰⁷ Den Effekt des Bronzematerials gibt das Blatt durch eine Steigerung der Helldunkelkontraste wieder. Dichte, tief geätzte Schraffuren bilden den dunklen Grundton des Metalls, der mit nur leicht geätzten Schraffuren oder papierweißen Flächen kontrastiert (Abb. 54, Detail 1). Durch den Verzicht auf einen Plattenton kommen das Liniensystem und das Papierweiß ungebrochen zur Geltung. Variationen der Dichte der Schraffur erzeugen wiederum Tonnuancierungen und Aufhellungen innerhalb der dunklen Körperpartien, die die Wölbungen des Körpers und verschiedene Helligkeitsgrade des Lichteinfalls angeben.⁷⁰⁸ Eine auf durchgehenden Linien beruhende Binnenzeichnung weist die Arbeit nicht auf, was die Tonwirkung der schraffierten und papierweißen Flächen unterstützt. Die Schraffuren sind, wie Bißwurm anhand verschiedener Arbeiten Halms nach bronzenen Vorlagen beobachtet, verschieden dicht und kurz gehalten und die Linien weitgehend gerade angelegt.⁷⁰⁹ Entsprechend dienen sie nicht der Nachzeichnung und Modellierung der Wölbungen, wie dies in der Linienmanier der Fall ist, sondern der Tonbildung. Auch in der Außenzeichnung wird auf eine geschlossene Konturlinie verzichtet. Dies ermöglicht zarte Übergänge zwischen Motiv und papierweißem Bildträger.

Hinsichtlich der Berücksichtigung des Erhaltungszustandes des Objekts, wie sie anhand der Radierung nach Pigalles *Mercur* beobachtet werden kann, lohnt ein ergänzender Blick auf Halms Radierung nach dem *Putto mit Tamburin* (Abb. 55) vom Taufbrunnen des Baptisteriums zu Siena. Sie gibt nicht nur die bronzene Materialität, sondern auch die spezifische Oberflächenstruktur mit den Resten der ursprünglichen Vergoldung wieder.⁷¹⁰ Dies lässt sich vornehmlich am Bauch, am Unterleib und an den Oberschenkeln erkennen. Die ‚fleckenhafte‘ Anwendung von im Ton variierenden Schraffureinheiten und die sporadische, lineare Umzeichnung kleinerer Hell-Flächen brechen mit dem visuellen Effekt einer homogenen

⁷⁰⁶ Für das Vergleichswerk zu Abb. 53 siehe Anhang III.

⁷⁰⁷ Vgl. BIßWURM 1993, S. 120.

⁷⁰⁸ Vgl. ebd., S. 58.

⁷⁰⁹ Vgl. ebd.

⁷¹⁰ Halms Darstellung von Material- und Witterungsspuren ist anhand mehrerer seiner Arbeiten zu beobachten, vgl. WEBER, Wilhelm: Peter Halm – Leben und Werk, in: Peter Halm. Handzeichnungen, Radierungen, Dokumente, Ausst.-Kat. Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz, hrsg. v. Wilhelm Weber und Norbert Suhr, Mainz 1981, S. 41.

Oberfläche und suggerieren die Goldreste, die auf das Metall appliziert sind (Abb. 55, Detail 1).⁷¹¹

Die beschriebene Darstellungsweise von bronzenen Oberflächen begegnet auch in Krügers Werk, wobei sich zwischen den Werken beider Künstler markante Unterschiede offenbaren. Exemplarisch sei hier auf Albert Krügers Arbeit nach Donatellos Bronzefigur *David mit dem Haupt des Goliath* (Abb. 56) hingewiesen, die 1896 in der Zeitschrift *Pan* herausgegeben wurde, wo sie einen Aufsatz Wilhelm Bodes über die italienische Bronzeplastik der Renaissance im Bestand der Berliner Museen illustriert.⁷¹²

Wie Halms Arbeit ist Krügers Figur in tief geätzten Schraffuren ausgeführt, deren dunkler, die Figur dominierender Tonwert mit fleckenhaften, papierweißen Flächen kontrastiert. Indessen ist die Linienführung bei Krüger nicht in der Halm'schen Feinheit ausgeführt. Bei ihm treten die Linien klarer hervor und ihre geschlossene Flächenwirkung ist weniger ausgeprägt. Dies bedingt auch, dass die Zwischentöne nicht so reich nuanciert sind wie bei Halm. Gleichzeitig bringt Krüger mit der Hintergrundgestaltung einen die Figur umgebenden Grundton in die Darstellung, der die Kontrastwirkung des innerfigürlichen Liniensystems zu dem Papierweiß des Hintergrundes abmildert. Die vermutlich in Vernis Mou⁷¹³ ausgeführte, einem körnigen Kreidestich ähnliche Struktur sowie einzelne frei und in Wellen geführte Linien tragen ein spezifisch grafisches Element in die Arbeit, da sie weder eine darstellende noch eine faksimilierende Funktion erfüllen. Auch vor dem Gesichtspunkt des tönenden Effekts der Vernis Mou ist sie nicht derart angewandt, dass die Technik hinter den Ton zurücktritt, wie dies bereits anhand dichter Schraffursysteme beschrieben werden konnte. Insofern treten sie allein als Spuren des grafischen Verfahrens ohne Abbildungs- und Imitationsfunktion auf, wodurch ihnen eine autonome Bedeutung zukommt. Beides, sowohl die gröbere Anlage des Schraffursystems sowie die eigenwertig angewandten grafischen Verfahren im Hintergrund, enthebt Krügers Blatt der allein repräsentativen Funktion. Auch in seiner neun Jahre später, im

⁷¹¹ Für das Vergleichswerk zu Abb. 55 siehe Anhang III.

⁷¹² Diese Plattform nutzt Wilhelm Bode auch, um die Wanderbewegung der Skulpturen innerhalb der Königlichen Sammlungen zu rechtfertigen, indem er festhält: „Diese fast von Jahr zu Jahr nötigen Aenderungen, das stete Wandern der Kunstwerke dieser Abteilung, die, wie eine wandernde Niere im menschlichen Körper, in Bewegung seien, hat man mir persönlich gelegentlich zum Vorwurf gemacht. Ich glaube, dieser Vorwurf ist nicht ganz gerechtfertigt.“ In: BODE, Wilhelm: Aus der Abteilung italienischer Bronzen in den Berliner Museen, in: *Pan* 1/4 (1895/96), S. 250.

⁷¹³ Die Vernis Mou bzw. Weichgrundätzung ist ein Ätzverfahren, bei dem anstelle eines harten Abdecklacks ein weicher auf die Platte aufgetragen wird. Auf diesen weichen Grund wird ein rauhes Papier gelegt und auf dieses wiederum mit einem beliebigen Zeicheninstrument gezeichnet. Das Papier drückt sich an den bezeichneten Stellen in den weichen Grund hinein. Anschließend wird das Papier von der Platte abgezogen, wodurch der angeordnete Grund von der Platte entfernt wird. Die freiliegende Zeichnung wird im Anschluss wie bei der Radierung durch ein Säurebad in die Platte hineingeätzt. Die Struktur der so erzeugten Linien ist der eines körnigen Kreide- oder Grafitstrichs ähnlich. Durch das Aufpressen von Stoffen oder anderen Materialien können zudem unterschiedlichste Texturen in den weichen Grund eingedrückt werden, vgl. KOSCHATZKY 1999, S. 135-136.

Jahr 1905 in der *Zeitschrift für bildende Kunst* veröffentlichten Stichradierung nach einer *Büste eines Knaben* (Abb. 57) Antonio Rosselinos (1427-1479) gibt Krüger die bronzene Oberfläche mittels der Setzung eines tiefen Grundtons und intensiv kontrastierender und nur durch wenige Zwischentöne vermittelter Helldunkelwerte wieder (Abb. 57, Detail 1). Gleichzeitig erhält auch diese Arbeit einen spezifisch grafischen Charakter, indem der Hintergrund mit frei geführten, unterschiedlich verdichteten und sich überlagernden Liniensystemen gestaltet wird, welche sich zu seinen Rändern hin in Einzellinien auflösen.

Wie Halm wechselt auch Krüger für die Darstellung eines Objekts von anderer Materialität die Handhabung der Mittel. Dies veranschaulicht ein Blick auf seine Stichradierung nach der dem Desiderio da Settignano-Umkreis (1428-1464) zugeschriebenen Büste *Johannes des Täufers* (Abb. 58), die Grauls 1893 in der *Zeitschrift für bildende Kunst* veröffentlichten Aufsatz zur Sammlung italienischer Bildwerke im Berliner Museum illustriert.⁷¹⁴ Die Arbeit ist der vorherigen nach Rosselino in der Wahl der technischen Mittel und der Ansicht des Objektes, seiner Platzierung im Bildraum sowie der Hintergrundgestaltung ähnlich. Gleichwohl ist der dominierende Tonwert deutlich heller angelegt und, wie zuvor bei Halm, die Kontrastwirkungen durch feinere Tonnuancierungen gemildert. Der metallische Glanzeffekt, der die Reproduktionen nach Bronzen auszeichnet, bleibt dadurch aus (Abb. 58, Detail 1). Die tonal gleichmäßigere Darstellungsweise dient der Wiedergabe der Materialität der Büste, bei der es sich um eine gefasste Stuckarbeit handelt. Nur einzelne kleine Papierweiß-Flecken, die das Liniensystem ausspart, vermitteln die ebene, das Licht reflektierende Beschaffenheit der Oberfläche.

3.4.5 Faksimilereproduktionen von Handzeichnungen

Bei einem druckgrafischen Faksimile handelt es sich um eine „[...] tendenziell augentäuscherische, originalfarbige und originalgroße Reproduktion von Zeichnungen.“⁷¹⁵ Die Einschränkung auf Zeichnungen als Vorbilder basiert auf der Tatsache, dass die Eigenschaften von beispielsweise Tafelbildern mit den manuellen, druckgrafischen Techniken nur eingeschränkt imitiert werden können und ein Faksimile somit nicht zu erreichen ist.⁷¹⁶ Das druckgrafische Faksimile von Handzeichnungen geht auf die Mitte des 16. Jahrhunderts zurück

⁷¹⁴ GRAUL, Richard: Die Sammlung italienischer Bildwerke im Berliner Museum, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* N.F. 4 (1893), S. 151-155. Eine Autotypie der Skulptur findet sich später bei BODE, Wilhelm: *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, Berlin 1902, S. 244.

⁷¹⁵ REBEL 1981, S. 29.

⁷¹⁶ Vgl. ebd.

und wurde zunächst hauptsächlich in einfarbigen und Clair-obscur-Holzschnitten umgesetzt.⁷¹⁷ Im 17. Jahrhundert geriet auch die Radierung als Faksimileinstrument in den Blick der Künstler, da wegen ihres freien, handzeichnerischen Gebrauchs eine höhere, stilistische Nähe zur Originalzeichnung erreicht werden konnte.⁷¹⁸ Für das 18. Jahrhundert konstatiert Rebel die „Blüte“ des Faksimilebilddrucks.⁷¹⁹ Auf diesen Zeitraum datiert die Erfindung sowohl der Crayonmanier⁷²⁰ als auch der Aquatinta, mit denen sich Kreide- und lavierte Tuschzeichnungen täuschend wiedergeben ließen.⁷²¹ Auch die am Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte Lithografie eignete sich in hervorragender Weise für die Faksimilierung von Handzeichnungen.⁷²² In der reproduzierenden Radierung im deutschsprachigen Raum der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begegnet das Phänomen des Faksimiles verhältnismäßig selten. Das mag damit zusammenhängen, dass grafische Kunst von da an vornehmlich mittels fototechnischer Verfahren vervielfältigt wurde. Bereits Moritz Thausing hatte sich in seinem 1866 publizierten Aufsatz zum Verhältnis von Kupferstich und Fotografie positiv über die Vervielfältigung und Verbreitung von Zeichnungen und Druckgrafiken alter Meister durch fotografische Verfahren geäußert.⁷²³ Dennoch befassten sich mehrere Radierer mit dem Faksimiletiefdruck, der als Ausnahmeerscheinung wegen der Mannigfaltigkeit der technischen Umsetzungen von besonderem Interesse ist.

Zunächst ist auf William Ungers Radierung nach Rembrandts Silberstiftzeichnung *Bildnis Saskias als Braut* (Abb. 59) hinzuweisen, die 1870 in der *Zeitschrift für bildende Kunst* veröffentlicht wurde. Unger folgt der Strichführung seines Vorbildes nahezu exakt.⁷²⁴ Mit ein- und mehrfachen Radiernadeln gibt er sowohl die feinen, parallel geführten, dünnen und leicht gebogenen Striche des Gesichts als auch die in ihrer Breite variierenden, frei und skizzenartig geführten Linien wieder, die den Körper umreißen und den Hintergrund strukturieren (Abb. 59, Detail 1). Selbst das Schriftbild ist exakt übertragen. Zudem imitiert die Radierung die

⁷¹⁷ Vgl. REBEL 1981, S. 18-19.

⁷¹⁸ Vgl. ebd., S. 21.

⁷¹⁹ Vgl. ebd., S. 32.

⁷²⁰ Die Crayonmanier bzw. Kreidetechnik wurde um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich erfunden und ist eine Variante der Radierung. Wie diese wird bei der Crayonmanier eine mit Ätzgrund versehene Metallplatte mit unterschiedlichen Instrumenten bearbeitet und im Anschluss einem Säurebad ausgesetzt. Dabei stehen Hilfsmittel wie einfache und mehrfache Radiernadeln, die Echoppe (eine breite Radiernadel, mit der sich auch taillierte Grabstichellinien imitieren lassen), ein gezähntes Hämmerchen, Mattoir genannt und die Roulette zur Verfügung. Mit diesen Werkzeugen lassen sich breite Lineaturen und Punktierungen in den Ätzgrund einarbeiten, die im Druck wie Kreidestriche erscheinen, vgl. KOSCHATZKY 1999, S. 138.

⁷²¹ Zum Gebrauch der Kreidetechnik und der Aquatinta für Faksimiledrucke im 18. Jahrhundert siehe REBEL 1981, S. 43ff. und 54ff.

⁷²² Siehe hierzu BRAKENSIEK, Stephan: „Fac simile“ – Die frühe Lithographie und ihr reproduktionsgrafischer Anspruch im Spannungsfeld zwischen Original und Kopie, in: PROBST, Jörg (Hg.): *Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute. Eine Einführung*, Berlin 2011, S. 101-117.

⁷²³ Vgl. THAUSING, Moritz: *Kupferstich und Photographie*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 1 (1866), S. 290.

⁷²⁴ Für das Vergleichswerk zu Abb. 59 siehe Anhang III.

spezifische, visuelle Charakteristik der Silberstiftzeichnung. Rembrandts Linien zeichnen sich unter anderem durch ihre variierende Breite aus und sind je nach Verlaufsrichtung schmaler oder breiter angelegt. Unger folgt diesen Nuancen in seiner Radierung, indem er die breiteren Linien aus mehreren feinen, dicht parallelisierten Strichen zusammenzufügt und dadurch ihre Breite variiert (Abb. 59, Detail 2). Entsprechend handelt es sich bei den einzelnen Linien in Ungers Radierung um Kombinationen unterschiedlich fein geätzter Linien. Zudem schraffiert Unger den Zwischenraum dieser Linienkombinationen mit feinen, diagonal gesetzten Strichkürzeln aus. In der Fernbetrachtung erscheint dieses Liniensystems als eine breitere Linie. Durch die Schraffierung, die zwischen den Hauptlinien liegt, ist das Papierweiß aber noch in einem solchen Maße mit einbezogen, dass diese Linienkombination einen gewissermaßen transparenten Charakter gewinnt. Dieser transparente Charakter suggeriert wiederum die unregelmäßige Tonigkeit der Silberstiftlinie. Um die teilweise körnige Struktur der Silberstiftlinien nachzuahmen, zieht Unger auch die Roulette und Punktierungen hinzu, mit denen er die Linien stellenweise punktuell auslaufen lässt. In seinem Bestreben, Rembrandts Zeichnung zu faksimilieren, beschränkt sich Unger nicht bloß auf die spezifischen Eigenschaften der Zeichnung. Am linken Rand sind flächig angelegte Roulettstrukturen erkennbar, die das Blatt partiell abtönen und die Verfärbung des Bildträgers angeben. Ungers Faksimileradierung imitiert also nicht allein die Handschrift Rembrandts, den Verlauf von Strich und Linie, sondern mittels der Hinzuziehung verschiedener Instrumente auch die spezifischen optischen Eigenschaften der Silberstiftzeichnung sowie den Zustand des Papiers. Zwei weitere Faksimileradierungen wurden im Jahr 1879 in *Die graphischen Künste* veröffentlicht. Die erste wurde von Ludwig Michalek gefertigt und reproduziert Ostades in der Albertina in Wien befindliche, mit Aquarell kolorierte Federzeichnung *Wirtshausstube mit fröhlichen Bauern und einem Fiedler* (Abb. 60). Den Faksimilecharakter erzeugt der Künstler auf zweifache Weise: Zunächst folgt er mit der Radiernadel der zeichnerischen Handschrift Ostades. Die spezifische Stilisierung der Figuren, ihre skizzenhafte Linienführung sowie den konkreten Verlauf der gebrochenen, grob konturierenden Linien überträgt er präzise.⁷²⁵ Ferner imitiert er die breite, kräftige Materialität der Tuschfederlinie, die er, wie Unger im zuvor beschriebenen Blatt, mittels der engen Parallelisierung mehrerer Linien nachbildet (Abb. 60, Detail 1).⁷²⁶ Darüber hinaus macht er auch die Unterzeichnung in seiner Radierung kenntlich. Jene tritt auf dem Original an zahlreichen Stellen neben den Tuschfederlinien und unter der

⁷²⁵ Für das Vergleichswerk zu Abb. 60 siehe Anhang III.

⁷²⁶ Das Bestreben, den materiellen Effekt der Tuschfeder, die dunkel deckenden sowie zu- und abnehmenden Linien und Striche nachzubilden, weist auch der in den Fließtext integrierte Faksimile-Holzschnitt auf, siehe *Die graphischen Künste* 1 (1879), S. 40.

Lavierung hervor. Mittels zarter, fein geätzter Linien gibt Michalek die Spuren des Graphitstifts wieder und reproduziert das Original damit in seiner prozessualen Genese.

Vom Anspruch des Faksimiles löst sich Michaleks Radierung allerdings durch die Art und Weise, wie er die mit Aquarell ausgeführten Partien des Originals wiedergibt. Wo in der Zeichnung durch die Anwendung der Wasserfarbe der Flächeneindruck dominiert, deutet der Künstler die Volumina der Körper durch eine an der Tradition der Linienmanier orientierte Führung der Radiernadel an. Die Parallelschraffuren, mit denen er vornehmlich die Figuren gestaltet, suggerieren wegen ihrer geschwungenen Verläufe das Volumen der Körper. Hierdurch integriert Michalek ein modellierendes Element in die Reproduktion, welches im Gegensatz zum flächenhaften Charakter des Aquarells steht.

Eine faksimilierende Qualität kann ebenfalls anhand der Radierung nach Ostades lavierter Federzeichnung *Bauernfamilie* (Abb. 61) der Malerin und Radiererin Louise Begas-Parmentiers (1848-1920) festgestellt werden. Wie durch die am Boden liegenden Gegenstände im rechten Vordergrund ersichtlich wird, berücksichtigt auch sie die sichtbare Vorzeichnung resp. die Korrekturen durch zart geätzte Linien in ihrer Reproduktion (Abb. 61, Detail 1). Ein entscheidender Unterschied zu Michaleks Radierung liegt allerdings darin, dass in Begas-Parmentiers Blatt die spezifische Radierlinie weniger ‚verschleiert‘ angewandt wird. Die Künstlerin nutzt weitgehend einfache Ätzlinien, womit sie wiederum der feineren Linienführung des Originals nachkommt. Mit ihrer faksimilierenden Qualität kongruiert die Radierung auch mit Bodes Text, in welchem er nicht nur Ostades Motivwahl, sondern auch seine Anwendung der technischen Mittel beschreibt.⁷²⁷

Technisch differenzierter als die bisher genannten Künstler geht Wilhelm Hecht in seinen, wie Richard Graul sich ausdrückt, „feine[n] Wiedergaben von Pastellzeichnungen Lenbachs“⁷²⁸ vor. Auf diese Arbeiten hatte Graul bereits in seinem umfassenden Werk zur Radierkunst der Gegenwart des Jahres 1892 hingewiesen und sie für ihre „virtuose[...] Nachahmung der Pastellmanier“⁷²⁹ sowie die „Zartheit der Empfindung“⁷³⁰ und „Leichtigkeit der Hand“⁷³¹ gelobt. Exemplarisch sei auf die Faksimilereproduktion von Lenbachs Porträt des Münchener Bildhauers und Kunstgewerblers Lorenz Gedon (1843-1883) hingewiesen (Abb. 62), die 1894 als Kunstbeilage in *Die graphischen Künste* veröffentlicht wurde. In dieser Arbeit bildet Hecht die spezifische Materialität der Pastell- und Kreidezeichnung nach, wofür er sich der

⁷²⁷ Vgl. BODE, Wilhelm: Adriaan van Ostade als Zeichner und Maler, in: *Die graphischen Künste* 1 (1879), S. 45.

⁷²⁸ GRAUL 1894, S. 36-37.

⁷²⁹ GRAUL 1892b, S. 109.

⁷³⁰ Ebd.

⁷³¹ Ebd.

Kombination unterschiedlicher Verfahren und Instrumente bedient. Hecht nutzt doppelte bzw. mehrfache Radiernadeln, mit der er eng aneinander liegende, parallele Linien zieht (Abb. 62, Detail 1). Dadurch verbreitert er die Linienwirkung und verleiht ihnen den Anschein von feinen Kreide- oder Grafitlinien. Um die flächig angelegte, körnige Pastellstruktur wiederzugeben, nutzt Hecht wiederum Kornstrukturen.⁷³² Diese hat der Künstler für die Tönung des Inkarnats der Figur, ihrer Kleidung und des Hintergrundes angewandt. Zwei Handhabungsweisen der Kornstrukturen sind zu unterscheiden: eine lineare, mit der er gestisch geführte Kreidestriche imitiert (Abb. 62, Detail 2), und eine flächige, mit der er unruhige, körnige Flächenstrukturen erzeugt und die er auch mit dem Polierstahl bearbeitet. Mit diesem lichtet er einzelne Flächensegmente auf, um helle Striche in die Körnung einzuarbeiten, wodurch der Eindruck von helltonigen, auf dunklerem Grund liegenden Kreidezügen oder Verwischungen entsteht. Schließlich faksimiliert der Radierer auch die Signatur des Vorbildes.

Mit Albert Krügers Reproduktion nach Edgar Degas (1834-1917) Pastellzeichnung *Nach dem Bade* (Abb. 63) wird abschließend auf ein Werk eingegangen, welches belegt, dass das manuell, mittels unterschiedlicher Tiefdruckverfahren gefertigte Faksimile noch bis um 1900 praktiziert wurde. Krügers Arbeit, 1897 in der Zeitschrift *Pan* veröffentlicht, wird dort zwar lediglich als „Radierung“ bezeichnet.⁷³³ Für die Imitation der kreidigen Materialität des Pastells scheint Krüger jedoch die Schabkunst genutzt zu haben, wobei er die Dichte der Körnung variiert. Zudem wendet er lineare Verfahren wie die Strichätzung oder die Kaltnadel an, um die Figur, die lineare Strukturierung ihres Hauptes sowie die Nachzeichnung der Teppichornamentik im oberen linken Hintergrund anzugeben. Mit dem Polierstahl setzt Krüger wiederum Hellwerte in den geschabten Grund und imitiert durch die strichartige und vertikale Führung des Instruments helle Pastellstriche oder Verwischungen. In der Farbigkeit weicht Krügers Blatt jedoch entschieden vom Faksimileanspruch ab. Für den Druck wurde eine rote Druckfarbe gewählt, die keine Informationen über die Farbigkeit des Originals vermittelt. So anhand der Reproduktion auf eine Rötelzeichnung als Vorbild zu schließen anstatt auf ein buntfarbiges Pastell.

Die genannten Künstler griffen demnach auf eine Bandbreite unterschiedlicher Verfahren und Instrumente zurück, um den spezifischen Effekt von Silberstift-, Feder-, Kreide- oder Pastellzeichnungen zu imitieren. Sie nutzten einfache Verfahren wie die Linienätzung und die

⁷³² Während im Bereich des Gesichts aufgrund der unregelmäßigen Verteilung und Form der Körnung eine Punktierung mittels der Radiernadel zur Anwendung gekommen sein könnte, ist für die teils in geschwungen geführten Bahnen angelegte Struktur der Kleidung und des Hintergrundes möglicherweise die Vernis Mou genutzt worden.

⁷³³ Siehe Inhaltsverzeichnis bei Pan 3/1 (1897/98).

Schabkunst, übernahmen aber auch das auf das 18. Jahrhundert zurückgehende Instrumentarium der Crayonmanier, um die Materialität ihrer Vorbilder möglichst authentisch wiederzugeben.

3.5 Zum Konzept der Objektivität der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und dem Verhältnis zur Fotografie

Die Werkrezensionen und Künstlerwürdigungen des untersuchten Zeitraums vermitteln den hohen Stellenwert, den das Kriterium der Originaltreue für die deutschsprachige Kunstkritik innehatte. Dies markiere, so die damalige Einschätzung, die Zäsur zwischen der modernen Reproduktionsgrafik und der historischen. Dieses Streben nach Treue gehe mit der Negierung der Individualität durch den Reproduktionsgrafiker selbst einher. Mit beiden von der Kunstkritik formulierten Forderungen gliedert sich die Diskussion um die Qualität der reproduzierenden Grafik in einen interdisziplinären Diskurs der zweiten Jahrhunderthälfte ein, der das Konzept der Objektivität und dessen Bedingungen zum Gegenstand hat.

Wie Daston und Galison anhand der Atlas-Publikationen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nachweisen, kennzeichnete diesen Zeitraum ein Objektivitätskonzept, welches sie als ‚mechanische Objektivität‘ bezeichnen und sich von älteren Konzepten wie dem der Naturtreue unterscheidet.⁷³⁴ Trotz des Gegenstandsschwerpunktes der Untersuchung stellen sie zugleich fest, dass das Konzept der ‚mechanischen Objektivität‘ fast alle wissenschaftlichen Unternehmen resp. Disziplinen prägte. Insofern wird im Anschluss an die generellen Ausführungen zu erläutern sein, inwieweit sich das Konzept der ‚mechanischen Objektivität‘ auch in der sich etablierenden Kunstwissenschaft niederschlug.

Dabei nähern sich die Autoren dem Objektivitätsbegriff zunächst über dessen Gegenpol, dem Begriff der Subjektivität an, die sich durch Subbegriffe wie „Interpretation, Selektivität, Kunst und d[em] Urteilsvermögen selbst“⁷³⁵ auszeichne. Die mechanische Objektivität indessen zeichnet sich dadurch aus, dass sie jede Form subjektiver Einmischung zu unterbinden trachtet.⁷³⁶ Insofern definiert das Konzept der ‚mechanischen Objektivität‘ das Fehlen subjektiver Wahrnehmungen, Urteile und Eingriffe. ‚Mechanische Objektivität‘ bedeutet das „entschlossene Bestreben, willentliche Einmischung des Autors/Künstlers zu unterdrücken und

⁷³⁴ Vgl. DASTON, Lorraine/GALISON, Peter: Das Bild der Objektivität, übers. v. Daniel Tyradellis, in: GEIMER, Peter (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt a. Main 2002, S. 34.

⁷³⁵ Ebd., S. 57.

⁷³⁶ Vgl. ebd., S. 32.

statt dessen [sic] eine Kombination von Verfahren einzusetzen, um die Natur, wenn nicht automatisch, dann mit Hilfe eines strengen Protokolls sozusagen aufs Papier zu bringen.“⁷³⁷ Dabei kam dem Medium ‚Bild‘ eine herausragende Bedeutung zu. Wie Daston/Galison darstellen, manifestierte sich das Konzept der ‚mechanischen Objektivität‘ nicht nur in einem sich in seiner interpretierenden und selektierenden Tätigkeit einschränkenden Wissenschaftler, sondern auch und in besonderem Maße in Verfahren und Techniken der Bilderzeugung.⁷³⁸ Hinsichtlich von Abbildungstechniken bedeutet dies die Nutzung einer automatisierten Abbildungstechnik oder aber eine Mechanisierung des menschlichen Handels, was sich beispielsweise durch das Verfahren des Abpausens erreichen ließe.⁷³⁹ Paradigmatisch für diesen Objektivitätsbegriff steht die Etablierung der und die Diskussion um die Fotografie als Bildmedium im Dienst der Wissenschaft. Sie versprach aufgrund ihrer (vermeintlich) automatisierten Bilderzeugung einerseits den Verzicht auf einen vermittelnden Bilderzeuger,⁷⁴⁰ wie beispielsweise den Zeichner allgemein oder den Reproduktionsgrafiker im Speziellen, und andererseits eine Befreiung von „willentlichen Interventionen“⁷⁴¹ durch diesen. Insofern verkörperte die Fotografie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das „Ideal einer nichtintervenierenden Objektivität“⁷⁴² sowie „wissenschaftlicher Repräsentation“⁷⁴³ und erhielt eine entscheidende Bedeutung im Bestreben, subjektive Eingriffe resp. Verfremdungen in wissenschaftlichen Abbildungen von Objekten zu eliminieren.⁷⁴⁴ Die Autoren weisen darauf hin, dass der Fotografie um 1900 schließlich die Bedeutung eines „Symbol[s] von neutraler, extrem genauer Wahrheit“⁷⁴⁵ zukam und sie „untrennbar mit der Beseitigung des individuellen Urteils“⁷⁴⁶ verknüpft wurde. Dabei weisen sie nach, dass dieser Ruf der Fotografie weniger auf ihrer präzisen, detailgenauen Wiedergabequalität beruhte, als vielmehr auf der Automatisierung ihrer Bilderzeugung, die, wie bereits erläutert, ein zwischengeschaltetes Subjekt (vermeintlich) ausschließt.⁷⁴⁷ Entsprechend weisen sie nach, dass zugunsten einer automatisierten Bildwiedergabe auch eine weniger präzise, ungenauere Wiedergabequalität akzeptiert und bevorzugt wurde.⁷⁴⁸

⁷³⁷ DASTON, Lorraine/GALISON, Peter: Objektivität, übers. v. Christa Krüger, Frankfurt am Main 2007, S. 127.

⁷³⁸ Ebd., S. 128.

⁷³⁹ Vgl. ebd., S. 127.

⁷⁴⁰ Vgl. DASTON/GALISON 2002, S. 33.

⁷⁴¹ Ebd., S. 34.

⁷⁴² Ebd.

⁷⁴³ Ebd., S. 58.

⁷⁴⁴ Vgl. ebd., S. 57.

⁷⁴⁵ Ebd., S. 78.

⁷⁴⁶ Ebd., S. 82.

⁷⁴⁷ Vgl. ebd., S. 87.

⁷⁴⁸ Vgl. ebd., S. 82.

So bestand bei der Vermittlung eines Objekts durch ein manuell hergestelltes Bild die Gefahr, dass der Produzent des Bildes interpretierend oder selektierend in die Wiedergabe eingriff und damit eine Verfremdung erzeugte. Hierauf gründen die Autoren ihre Deutung des Begriffs der ‚mechanischen Objektivität‘ als moralisches Dogma des Wissenschaftsdiskurses.⁷⁴⁹ Es ist von Bedeutung darauf hinzuweisen, dass das Dogma des von Daston/Galison nachgezeichneten Objektivitätsbegriffs ein Konzept darstellt, welches als ‚Ideal‘ von den Gelehrten des 19. Jahrhunderts formuliert wurde und den Objekten, also den Fotografien, nur bedingt als Charakteristikum inhärent ist.⁷⁵⁰

3.5.1 Die Fotografie in der Kunstwissenschaft des 19. Jahrhunderts und ihre Kommentierung durch die Kunstgelehrten⁷⁵¹

Keinem technischen Hilfsmittel der Gegenwart ist die Kunstwissenschaft zu solchem Danke verpflichtet, wie der Photographie. Sie eigentlich hat uns erst in die Lage gesetzt, vergleichende Studien mit jener Sicherheit zu betreiben, auf welche der Wechsel subjektiver Stimmung, der Beleuchtung, der Tageszeit, des Aufbewahrungsortes keinen Einfluß mehr übt. Die durch die weiteste Entfernung getrennten Objekte führt die Photographie in einer Nachbildung, mit deren Treue Nichts wetteifern kann, uns neben einander zur Prüfung vor's Auge und läßt uns zu Wahrnehmungen gelangen, an welche vorher nicht zu denken gewesen wäre.⁷⁵²

Aufgrund der genannten Eigenschaften der Fotografie und ihrer Wertung, wie sie Wilhelm Lübke hier 1874 äußert, avancierte sie nicht nur zum Schlüsselmedium der sich methodisch und institutionell etablierenden Kunstgeschichte. Die Fotografie war, wie Matyssek feststellt, überhaupt maßgeblich in die Entwicklung des Faches und seine Institutionalisierung verwickelt.⁷⁵³ Neben der Reproduktionsgrafik hat die Fotografie die Entwicklung der Kunstgeschichte zu einer geordneten und systematisierten Wissenschaft voran getrieben, da mit ihrer Hilfe die ‚evolutionäre‘ Entwicklung der Kunst hinsichtlich von Genres, Stilen und

⁷⁴⁹ Vgl. DASTON/GALISON 2002, S. 97.

⁷⁵⁰ Dies stellt Barbara Schrödl dar, indem sie auf den Umstand verweist, dass auch Fotografien mehr oder weniger deutlich hervortretende Spuren der Inszenierung aufweisen. Zu nennen sind Strategien, den Kontext des Bildgegenstandes zu negieren oder die Objekte zu vereinheitlichen, vgl. SCHRÖDL, Barbara: Die Kunstgeschichte und ihre Bildmedien. Der Einsatz von Fotografie und Film zur Repräsentation von Kunst und die Etablierung einer jungen akademischen Disziplin, in: ZIMMERMANN, Anja (Hg.): Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien, Hamburg 2002, S. 158-159.

⁷⁵¹ Dieses Thema ist Gegenstand zahlreicher umfassender Untersuchungen, dem auch weiterhin das Potenzial für eigenständige Analysen zukommt. Daher wird im Folgenden lediglich auf den Konsens innerhalb der Kunstgeschichtsforschung hingewiesen, um die Diskussion über die Originaltreue der reproduzierenden Grafik zu kontextualisieren.

⁷⁵² LÜBKE, Wilhelm: Die Dresdener Galerie in Photographien, in: Kunstchronik 9/6 (1874), Sp. 81.

⁷⁵³ Vgl. MATYSSEK, Angela: Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, Bd. 7), Diss. Berlin 2005, Berlin 2009, S. 10.

Ikonografien demonstriert und unterschiedlichste Verbindungen zwischen den Objekten hergestellt werden konnten.⁷⁵⁴ Dabei bildete die Fotografie als „selbstevidenter Beweis“⁷⁵⁵ die „Quellenbasis“⁷⁵⁶, auf deren Grundlage sich eine vergleichende Kunstgeschichte herausbilden konnte.⁷⁵⁷

Nachtsheim hält in seiner Arbeit zum Verhältnis von Kunstphilosophie und empirischer Kunstforschung fest, dass die spekulative Philosophie um 1850 als *passé* galt, während sich ihre Grundfragen in einen „Komplex empirischer Einzeldisziplinen“⁷⁵⁸ aufgelöst hatten. Das hier sich etablierende Gedankengebäude skizziert er, freilich in etwas vergrößerter Form, folgendermaßen:

Die Zeit der großen Systeme war vorbei, das Spekulieren hatte seinen Kurswert verloren, gefragt war etwas ganz anderes: die empirischen Ergebnisse und die empirischen Methoden. [...] Man war zu den Gegenständen gekommen, das Ganze der Wirklichkeit wie das Ganze der Geschichte gehörten endlich der empirischen Forschung [...].⁷⁵⁹

Dies betraf dabei nicht allein die Natur- und Geschichtswissenschaften, sondern auch die Kunstgeschichte als junge, sich gerade selbst findende Disziplin, die ihre methodischen Ansätze in den Natur- sowie den historischen Wissenschaften wie der Archäologie, der Geschichte und der Philologie suchte und fand.⁷⁶⁰ Persönlichkeiten der Kunsthistoriographie wie Franz Kugler (1808-1858), Anton Springer und später auch Heinrich Wölfflin sind exemplarische Vertreter einer an den klassifikationssystematischen und detailforschungsbasierenden Verfahren der Naturwissenschaften orientierten, auf Formvergleichen und Formanalysen aufbauenden kunstwissenschaftlichen Methodik.⁷⁶¹ Diese Form kunstwissenschaftlicher Praxis erforderte selbstredend die gleichzeitige Verfügbarkeit der zu vergleichenden Objekte, was in Bezug auf

⁷⁵⁴ Vgl. PREZIOSI, Donald: Seeing through art history, in: MESSER-DAVIDOW, Ellen (Hg.): Knowledges. Historical and critical studies in disciplinarity, Charlottesville/London 1993, S. 222.

⁷⁵⁵ MATYSSEK 2009, S. 9.

⁷⁵⁶ Ebd., S. 10.

⁷⁵⁷ Diese Aufgabe sprach Johann Wolfgang von Goethe im Jahr 1824 noch Werken des Kupferstichs zu: „Kupferstichsammlungen werden von [...] solchen [gebraucht], welche sich eine Kenntnis der Kunstgeschichte erwerben, oder die schon erfaßte Kenntnis erneuern wollen. Hierzu gehört nun vorzüglich Vergleichung [...].“ GOETHE, Johann Wolfgang von: [Über die Vereinigung von Kupferstichsammlung und Gemäldegalerie in Weimar], in: BEUTLER, Ernst (Hg.): Johann Wolfgang von Goethe. Sämtliche Werke, Bd. 13, Schriften zur Kunst, Zürich 1977, S. 959.

⁷⁵⁸ NACHTSHEIM, Stephan: Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870-1920 (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 7), Berlin 1984, S. 11.

⁷⁵⁹ Ebd.

⁷⁶⁰ Vgl. NACHTSHEIM 1984, S. 33.

⁷⁶¹ Vgl. KARGE, Henrik: Stilgeschichte versus Kulturgeschichte: Zur Entfaltung der kunsthistorischen Methodik in den Jahrzehnten ab 1850, in: BAŁUS, Wojciech/WOLAŃSKA, Joanna (Hgg.): Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa (anlässlich des 125-jährigen Gründungsjubiläums des ersten Lehrstuhls für Kunstgeschichte in Polen) (Das gemeinsame Kulturerbe, Bd. 6), Warschau 2010, insbesondere S. 46 und 53-54.

die Originale, wenn überhaupt, nur unzureichend der Fall sein konnte. Entsprechend war die vergleichende und am Objekt ausgerichtete Kunstgeschichte auf authentische Repräsentationen angewiesen, um evidente Aussagen über das Verhältnis der Objekte zueinander aus den Vergleichen herleiten zu können. Entsprechend stellen Bredekamp/Brons fest, dass die Fotografie nicht allein Repräsentation oder Illustration, sondern zu einem „Instrument des Forschens“⁷⁶² avancierte. Gleichzeitig, so die Autoren weiter, sei das Vertrauen in das fotomechanische Reproduktionsmedium mitverantwortlich dafür, dass die Kunstgeschichte ihre Selbstgewissheit als wissenschaftliche Disziplin entwickeln konnte.⁷⁶³

Dabei setzte in den 1860er Jahren im deutschsprachigen Raum eine Debatte über Vor- und Nachteile der Fotografie als Medium der Kunstreproduktion ein, die durch ein reduziertes Repertoire an Argumenten Pro und Kontra geprägt war.⁷⁶⁴ Als ein sprechendes Beispiel hierfür kann Friedrich Lippmanns Rezension von 1876 zur französischen Ausgabe der Dürer'schen Holzschnitte zum Leben Mariens im Fachjournal *Repertorium für Kunstwissenschaft* herangezogen werden. Hierin hebt der Verfasser die Vorzüge des Lichtdruckverfahrens⁷⁶⁵ im Vergleich zu herkömmlichen Fotografien hervor. Die Vorteile des ersten Verfahrens bestünden neben einer „absoluten Unveränderlichkeit“⁷⁶⁶ in einem höher ausgeprägten, „dem Originale analogen Effekt“⁷⁶⁷, worunter die Originaltreue zu fassen ist. Gleichwohl merkt der Rezensent an, die Technik sei noch nicht völlig beherrschbar. Zwar räumt er den Lichtdrucken den Vorzug ein, dass an ihnen „keine Spur einer manuellen Nachhilfe oder Retouche entdeckbar ist [...]“⁷⁶⁸, kritisiert aber, dass die klaren Striche der Holzschnitte verunklart, die Details nur undeutlich wiedergeben und die Gesamtwirkung der Blätter verfremdet würden.⁷⁶⁹ Zwar lobt Lippmann den mechanischen, von menschlichen Eingriffen freien Bildprozess, was die beiden zentralen Bedingungen des Konzeptes der ‚mechanischen Objektivität‘ bilden. Allerdings kritisiert er die visuelle Qualität des fotomechanischen Verfahrens hinsichtlich der unzulänglichen Wiedergabequalität.

⁷⁶² BREDEKAMP, Horst/BRONS, Franziska: Fotografie als Medium der Wissenschaft – Kunstgeschichte, Biologie und das Elend der Illustration, in: MAAR, Christa/BURDA, Hubert (Hgg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S. 367.

⁷⁶³ Vgl. ebd., S. 377.

⁷⁶⁴ Vgl. MATYSSEK 2009, S. 124.

⁷⁶⁵ Beim Lichtdruck handelt es sich um ein fotomechanisches Flachdruckverfahren, welches bereits 1855 in seinen Grundsätzen bekannt, aber in entwickelter Form erst 1868 durch den königlich bayerischen und kaiserlich russischen Hoffotografen Joseph Albert präsentiert wurde. Den Lichtdruck zeichnet seine rasterlose, auch Halbtöne wiedergebende Abbildungsqualität aus, vgl. HANEBUTT-BENZ/WIEDAU 2005, S. 55-56.

⁷⁶⁶ L[IPMA]NN, F[riedrich]: Literaturbericht (La Vie de la Sainte Vierge Marie en vingt gravures sur bois par Albrecht Durer Nuremberg 1511), in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 1/1-2 (1876), S. 174.

⁷⁶⁷ Ebd.

⁷⁶⁸ Ebd.

⁷⁶⁹ Vgl. ebd.

Die Nachteile, die die Diskussion über die Fotografie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dominieren und durch die zitierte Kritik zum Ausdruck gebracht werden, fasst Matyssek entsprechend als die „Einbuße des künstlerischen Charakters der Objekte durch verzerrte Formen, eine Überfülle von Details, das Fehlen von Materialität, Plastizität, Farbe und vor allem des Kunstwerkerlebnisses“⁷⁷⁰ zusammen. Dabei offenbart sich in der kontinuierlichen Festsetzung der Fotografie in der kunstgeschichtlichen und verlegerischen Praxis und der gleichzeitigen Kritik an ihrer Abbildungsqualität das Dilemma, „[...] von einem Medium abhängig zu sein, das man zugleich als unzulänglich und als unabdingbar ansah [...]“⁷⁷¹. Unabdingbar wurde die Fotografie in der Praxis der Kunstgeschichte aufgrund ihrer Vorzüge, die in der mechanischen, sich vermeintlich ohne menschliches resp. subjektives Zutun auszeichnenden Herstellungsweise zu finden sind. Zu einem weiteren Vorzug der Fotografie avancierte im Verlauf ihrer technischen Weiterentwicklung auch ihre kostengünstigere Herstellungsweise.⁷⁷²

Die positive Einschätzung der Fotografie bewirkte eine stetig sich verbreitende und verfestigende Negativbeurteilung der künstlerischen Reproduktion, wohlgemerkt, sofern sie als Repräsentation eines anderen Kunstwerks und nicht als eigenständige Kunstform besprochen wurde. So führt Matyssek aus, dass die subjektiv ‚verfärbte‘ künstlerische Reproduktion „den zeitgemäßen wissenschaftlichen Ansprüchen nach präziser, überindividueller Wiedergabe aller Formen“⁷⁷³ nicht entsprach. Die Originaltreue und, wie noch anzumerken sein wird, auch die vermeintliche Überlegenheit der künstlerischen Reproduktion gegenüber der fotomechanischen war zwar ein Topos der zeitgenössischen Kunstkritik. Es bestand aber ebenso ein entgegengesetzter Konsens darüber, dass sich die künstlerische Reproduktion eben nicht für originaltreue Kunstwiedergaben eigne. Diese Position gründet sich auf der subjektiven ‚Verfärbung‘ der Bilderfindung durch den Stecher. So urteilte 1892 ein ungenannter Autor in der Zeitschrift *Der Kunstwart*:

Wir sind die letzten, die den Stichen und Radirungen nach bedeutenden Schöpfungen der Malerei eine hohe Berechtigung abstreiten wollen. Das aber darf ihnen gegenüber doch niemals vergessen werden: es sind stets die Persönlichkeiten zweier Künstler, die dann auf uns wirken, die eine uns von ihrer Auffassung der andern erzählend. Nur ein mechanisches Verfahren kann uns allein den alten Meister in seinem Werke sehen lassen.⁷⁷⁴

⁷⁷⁰ MATYSSEK 2009, S. 123.

⁷⁷¹ Ebd., S. 124.

⁷⁷² Hierauf wies beispielsweise Alwin Schultz (1838-unbekannt) in seiner Einführung in das Studium der Kunstgeschichte aus dem Jahr 1884 hin, vgl. SCHULTZ, Alwin: Kunst und Kunstgeschichte. Eine Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte, II. Abteilung, Malerei und vervielfältigende Künste, Leipzig/Prag 1884, S. 215.

⁷⁷³ MATYSSEK 2009, S. 135.

⁷⁷⁴ Anonym: Rundschau (Kunstblätter und Bilderwerke), in: *Der Kunstwart* 6/6 (1892/93), S. 90.

Die ‚Anwesenheit‘ einer zweiten Künstlerpersönlichkeit in der Reproduktion stellt auch für Georg Hirth in seinem bereits zitierten Aufsatz das zentrale Argument dar, für die Überlegenheit der fotomechanischen Verfahren gegenüber den traditionellen für die Kunstreproduktion zu plädieren:

Da, wo die heliographischen Reproduktionsweisen und namentlich die Photozinkographie eine vermittelnde, übersetzende Hand entbehrlich machen, können wir uns mit den Schöpfern der Originale direct verständigen.⁷⁷⁵

Das von dem *Kunstwart*-Autor geäußerte „Sehenlassen[...] des alten Meisters allein“ und die Hirth’sche „direkte Verständigung“ mit den Schöpfern der Originale meint in diesem Kontext dasselbe. Hier wird ein unmittelbarer Kontakt zwischen dem Rezipienten und dem Original behauptet, welcher (allein) durch die Fotografie möglich sei.

Nachfolgend hebt der *Kunstwart*-Autor hervor, dass sich mittels der fotomechanischen Verfahren die „Gefahren“⁷⁷⁶, die mit der manuellen Anfertigung einer Reproduktion verbunden seien, vermeiden ließen, und betont den zentralen und ausschlaggebenden Vorteil der Fotografie, nämlich die „Wahrung des Charakters der Originalzeichnung.“⁷⁷⁷ Die Kritik am ‚Eingriff‘ des reproduzierenden Grafikers in das Original und der daraus abgeleitete Vorzug der Fotografie findet in Wilhelm Lübke einen prominenten Vertreter, der sich wie folgt zu diesem Sachverhalt äußert:

Denn wenn wir beim Kupferstich das Original doch immer erst aus zweiter Hand empfangen, wobei die reproducirende Individualität immer, ob auch mit möglichster Zurückhaltung, zur Geltung kommt, so bietet die Photographie den unmittelbaren Niederschlag des ursprünglichen Werkes, giebt uns den Gedanken des Meisters unverkürzt in voller Beseelung, läßt uns die Art seiner Behandlung bis in die Feinheiten der Pinselführung erkennen und ertheilt außerdem unbestechliche Rechenschaft von dem Zustande des Originale. Kein Wunder daher, daß diese Art der Nachbildung sich immer mehr Bahn bricht und dem Studium wie dem Genuß der Kunstwerke große Förderung bereitet.⁷⁷⁸

Wie Ratzeburg feststellt und auch bei Lübke als zentrale Aussage herauskommt, ist es die spezifische Eigenart der künstlerischen Reproduktion, die sie für die wissenschaftliche Nutzung von Kunstwiedergaben gegenüber der fotomechanischen als unbrauchbar erscheinen ließ.⁷⁷⁹

Diese spezifische Eigenart besteht gerade in ihrer subjektiven Verfremdung des Originals durch den manuellen Übertragungsprozess, die, so gemäß der geläufigen Vorstellung, bei der

⁷⁷⁵ HIRTH 1889, S. 45.

⁷⁷⁶ Ebd.

⁷⁷⁷ Ebd.

⁷⁷⁸ LÜBKE, Wilhelm: *Kunsthistorie und Kunsthandel* (Photographien nach Gemälden des Louvre), in: *Kunstchronik* 5/5 (1870), S. 45.

⁷⁷⁹ Vgl. RATZEBURG, Wiebke: *Mediendiskussion im 19. Jahrhundert. Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand*, in: *Kritische Berichte* 30/1 (2002), S. 35.

mechanischen Reproduktion nicht gegeben ist. Hier tritt kein Zeichner oder Grafiker vermittelnd zwischen den Rezipienten und das Original. Stellenweise wird die Fotografie selbst medial unvermittelt und damit als mit dem Original identisch dargestellt. Ohne die Zwischenschaltung eines subjektiven Reproduzenten glaubte man in der Fotografie ein authentisches Abbild des Originals in den Händen zu halten, welches allein dessen Charakteristik widerspiegelt.⁷⁸⁰

Gleichwohl bedarf es noch einer Ergänzung: Wie Lübke im vorherigen Zitat festhält, sei die Fotografie nicht allein für das Studium, sondern ebenso für den Genuss von Kunst geeignet, was den Kreis der Rezipienten von fotomechanischen Kunstreproduktionen erweitert und neben den Betrachtern vom Fache auch das genießende resp. das Laienpublikum einschließt. Entsprechend fasst Peters zusammen, dass auch breiten Bevölkerungsschichten durch die Fotografie authentisches Bildmaterial zur Verfügung gestellt werden sollte, welches die vorherigen Bedingungen für ästhetische Bildung und Kennerschaft, nämlich Reisen zu den Originalen und Kupferstichsammlungen, verzichtbar machte.⁷⁸¹ Entsprechend wurden fotografische Reproduktionen bereits in den 1860er Jahren als Einzelaufnahmen und in populären Galerie-, Sammel- und Mappenwerken veröffentlicht und damit noch vor ihrer Etablierung als kunsthistorisches Studienmaterial ab den 1890er Jahren.⁷⁸²

3.5.2 Thausing, Thaeter und Springer: eine Ehrenrettung der manuellen Reproduktion gegenüber der Fotografie

Der Vorzug der Fotografie gegenüber der künstlerischen Reproduktion lag nach damaligem Verständnis maßgeblich in ihrer Autorenlosigkeit und ihrer mechanischen Herstellungsweise begründet, die als Garanten einer objektiven und treuen Wiedergabe aufgefasst wurden. Dies hat nicht nur solche bereits zitierten Äußerungen, die die Originaltreue der künstlerischen Reproduktion angezweifelt haben, gezeitigt, sondern auch Apologeten der Reproduktionsgrafik auf den Plan gerufen. Kunstgelehrte und reproduzierende Künstler wie Moritz Thausing, Julius Cäsar Thaeter und Anton Springer argumentierten gegen den bereits in den 1860er Jahren etablierten und weiterhin stetig zunehmenden Gebrauch der Fotografie für die

⁷⁸⁰ Vgl. RATZEBURG 2020, S. 35.

⁷⁸¹ Vgl. PETERS, Dorothea: Zur Etablierung der Fotografie als Instrument der Kunstgeschichte: Der Kunstverlag Gustav Schauer und die Berliner Museen um 1860, in: BAŁUS, Wojciech/WOLAŃSKA, Joanna (Hgg.): Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa (anlässlich des 125-jährigen Gründungsjubiläums des ersten Lehrstuhls für Kunstgeschichte in Polen), Warschau 2010, S. 88.

⁷⁸² Vgl. RATZEBURG 2002, S. 22. Exemplarische Publikationen wurden durch Kunstzeitschriften beworben, siehe in Anonym: Neuigkeiten des Kunsthandels, in: Kunstchronik 2/7 (1867), S. 64 und Anonym: Neuigkeiten des Kunsthandels, in: Kunstchronik 2/13 (1867), S. 116.

Kunstreproduktion. Sie behaupteten die Überlegenheit der manuellen Verfahren und schlossen damit an eine Debatte an, die in Frankreich unter anderem von Burty und anderen Autoren der *Gazette des Beaux-Arts* geführt wurde.⁷⁸³

In der Fotografie sah Thausing ein Reproduktionsmedium, welches den traditionellen Verfahren wie dem Kupferstich und der Radierung den „Todesstoß“⁷⁸⁴ versetzt habe. Zwar erkennt er ihre Nützlichkeit für Wissenschaft, Industrie und als Hilfsmittel in der bildenden Kunst an, betont aber ihre „Unzulänglichkeit“⁷⁸⁵ in der Reproduktion von Gemälden. Dies begründet er unter anderem mit der damals gängigen Praxis, Fotografien nicht nach dem Originalgemälde, sondern nach Kupferstichen, Lithografien oder Zeichnungen aufzunehmen.⁷⁸⁶ Diese Praxis resultierte aus der „Farbenblindheit“⁷⁸⁷ der frühen fotografischen Verfahren, die einzelne Farbtöne nicht in entsprechende Helldunkelwerte übertragen konnten. Bis zur steten Verbesserung der Farbempfindlichkeit der Fotografie war es daher bis in die 1870er Jahre üblich, Aufnahmen nach schwarzweißen Druckgrafiken und Zeichnungen oder nach eigens für die fotografische Reproduktion ausgeführten Grisaille-Kopien anzufertigen.⁷⁸⁸ Für Thausing zeichnet sich die Tätigkeit des Kupferstechers demnach dadurch aus, dass dieser nicht einfach kopiere, was er vor sich sieht, sondern „[...] die relative Bedeutung aller Gegenstände, Formen und Farbentöne beurtheilen und gegeneinander abwägen [...]“⁷⁸⁹ muss. Auf Basis dieser Überlegungen habe der Kupferstecher die entsprechenden Mittel zu wählen, „[...] ohne dem Charakter des Originals untreu zu werden.“⁷⁹⁰ In dem Vermögen, „[b]loß mit Schwarz und Weiß die Verschiedenheit der Farbe, die Abstufung des Lichts, die Tiefe der Perspektive, alle Formen und, was mehr noch ist, die ihnen eingehauchte Seelenstimmung wiederzugeben [...]“⁷⁹¹, sieht Thausing das Alleinstellungsmerkmal des Kupferstechers begründet. Der Abstraktionsleistung des Stechers, die eine adäquate Übertragung der Farb- und Helldunkelwerte überhaupt erst ermögliche, kommt bei Thausing eine Schlüsselrolle zu: „So entsteht das Wunder der Farbe im Schwarz und Weiß des Stiches, so entsteht – mit einem Worte – ein Kunstwerk statt eines Fabrikates.“⁷⁹² Die Opposition Kunst-Fabrikat stellt bei Thausing ein zentrales rhetorisches Mittel dar, um die traditionellen Techniken gegenüber ihrer

⁷⁸³ Vgl. BETZ 2016, S. 123. Siehe beispielsweise BURTY 1861, S. 179.

⁷⁸⁴ THAUSING 1866, S. 288.

⁷⁸⁵ Ebd., S. 292.

⁷⁸⁶ Vgl. ebd.

⁷⁸⁷ HEß 1999, S. 119.

⁷⁸⁸ Dies weist Heß beispielsweise für den Kunstverlag des Lithografen und Fotografen Franz Hanfstaengl (1804-1877) nach, vgl. ebd., S. 118-119 und 125.

⁷⁸⁹ THAUSING 1866, S. 293.

⁷⁹⁰ Ebd.

⁷⁹¹ Ebd.

⁷⁹² Ebd., S. 292.

chemisch-mechanischen Konkurrenz aufzuwerten. Um seine Ausführungen zu veranschaulichen, greift er auf eine Analogie zur Musik zurück, die in den Folgejahren von unterschiedlichen Kunstkritikern herangezogen wurde, um den Kunstwert und den kreativen Anteil der reproduzierenden Grafik zu behaupten:

Das Werk der Phantasie und der Eingebung hat sein originales Gepräge gegen die kalte Aeüßerlichkeit des Fabrikates vertauscht. Zur beispielsweise Versinnlichung dessen denke man sich, daß das schönste Tonstück von einer noch so guten Maschinerie ganz getreu Note für Note wiedergegeben werde. Nichts beseelt dann diese Nichtigkeit, das Gefühl fehlt an Akkorden, und nichts wird sich zeigen von jener sympathischen Erschütterung, welche die Hand und das Talent des Künstlers auf den Hörer verpflanzt.⁷⁹³

Die Überlegenheit des Kupferstiches als Reproduktionsverfahren gegenüber der Fotografie besteht Thausing zufolge darin, dass eine adäquate Wiedergabe des Vorbildes allein durch Menschenhand möglich sei und der druckgrafischen Reproduktion ein eigenständiger Kunstwert zukomme. Die „Gabe, ein Gemälde mit Verständniß und Gefühl zu überliefern“⁷⁹⁴, bezeichnet er daher als den „schönste[n] und beste[n] Theil“⁷⁹⁵ der Kupferstecherei.

Ein Jahr darauf, im Jahr 1867, bezieht sich Thaeter in einem zweiteiligen Artikel zur Reproduktion von Kunstwerken auf Thausings Ausführungen.⁷⁹⁶ Der Künstlerautor bemüht sich hierin, die These von der Originaltreue der fotografischen Verfahren zu widerlegen. Hierfür verweist er auf die Verfremdungseffekte, die durch die Reduktion der Maße entstünden, weil

[...] alle Formen und Nüancen, deren Durchbildung im Original eine durch die Größe bedingte unabweisbare Nothwendigkeit war, in der Verkleinerung mit aufgenommen werden, und also durch Überfüllung ein Mißverhältnis entsteht, das einen richtigen Begriff von dem Originalwerk schlechterdings nicht gewähren kann [...].⁷⁹⁷

Außerdem kritisiert er an den fototechnischen Verfahren die Verfälschung der Tonwerte des Originals, die aus der Maßreduktion resultieren und die Licht- und Schattenwirkungen sowie den Eindruck von Nähe und Ferne verzerren würden.⁷⁹⁸

In den mannigfaltigen Wirkungen, die sich mittels einer bewussten Linienführung erzielen ließen, sieht Thaeter die Überlegenheit der künstlerischen Reproduktion gegenüber der fotomechanischen:

⁷⁹³ THAUSING 1866, S. 291.

⁷⁹⁴ Ebd., S. 293.

⁷⁹⁵ Ebd.

⁷⁹⁶ THAETER, Julius: Ueber Reproduction in der bildenden Kunst, in: Ders.: Julius Thaeter. Das Lebensbild eines deutschen Kupferstechers. Zusammengestellt aus schriftlichem Nachlaß von Anna Thaeter, Frankfurt am Main 1887, S. 171-185.

⁷⁹⁷ Ebd., S. 180.

⁷⁹⁸ Vgl. ebd.

Wenn die Art der Strichlagen des Kupferstiches – ihr perspektivisches Zusammenziehen und Biegen – schon an und für sich den Ausdruck der Form fördert, so wird derselbe noch gehoben durch die verschiedene Beschaffenheit der Striche selbst, je nachdem sie abnehmend oder zunehmend, breit und stark, flach oder tief, fein und zart gehalten werden.⁷⁹⁹

Nicht nur können durch die Variation der Strichformen und ihrer jeweiligen Kombination verschiedene, kalte und warme Töne und dadurch perspektivische Staffellungen suggeriert, sondern auch unter Hinzunahme von Punktierungen unterschiedlichste Stofflichkeiten zur Anschauung gebracht werden.⁸⁰⁰ Entschieden verneint Thaeter daher die Frage, ob „[...] Technik mit Kunst, eine Maschine, ein Apparat mit der fühlenden Hand des denkenden und geistig erregten Künstlers concurriren [könne].“⁸⁰¹

Die These von der Überlegenheit der traditionellen Reproduktionsverfahren fand noch über die 1880er Jahre hinaus ihren Nachhall. So räumt ein anonymer Rezensent der *Kunst für Alle* zwar ein, dass die Fotografie seitens der Maler und Kunsthistoriker bevorzugt werde. Allerdings stellt er fest, dass traditionelle Verfahren wie der Kupferstich in der Übertragung der Farb- und Helldunkelwerte sowie deren Verteilung im Bild den fototechnischen Verfahren überlegen seien.⁸⁰²

Dieses Argumentationsmuster findet sich, trotz der Fortschritte der Abbildungsqualität der fotografischen Verfahren, auch noch in der Kunstphilosophie des frühen 20. Jahrhunderts. So postuliert Broder Christiansen bezüglich des Stil-Begriffs eine „Verrohung des Stilempfindens in den bildenden Künsten“⁸⁰³, die er auf die „Überschwemmung mit mechanischen Reproduktionen“⁸⁰⁴ zurückführt. Zwar registriert er, dass die fotografischen Verfahren die Grafiker aufgrund ihrer höheren Zuverlässigkeit in der Wiedergabe und günstigeren Herstellungsweise verdrängt hätten. Er weist aber darauf hin, dass der Eindruck des Vorbildes durch die Veränderung seiner Maße und Materialität im fotografischen Übertragungsprozess verfälscht werde.⁸⁰⁵ Allein als Erinnerungshilfen, die dem „Wissen vom Kunstwerk“⁸⁰⁶ dienen, seien Fotografien nach Kunstwerken von Nutzen. Christiansen erläutert, dass die Reduktion der Maße eine Veränderung der Wirkung der Gestaltungselemente des Kunstwerks, wie der Linien,

⁷⁹⁹ THAETER 1887, S. 180.

⁸⁰⁰ Vgl. ebd.

⁸⁰¹ Ebd., S. 181.

⁸⁰² „In der vollen Harmonie der Verteilung von Licht und Schatten, die wir von jedem Kunstwerk [...] verlangen, ist dem Kupferstich noch keine der modernen Vervielfältigungsarten ebenbürtig an die Seite getreten.“ Anonym 1885/86a, S. 162.

⁸⁰³ CHRISTIANSEN 1909, S.198.

⁸⁰⁴ Ebd.

⁸⁰⁵ Vgl. ebd.

⁸⁰⁶ Ebd.

Flächen und Farben, verursache.⁸⁰⁷ An dieser Stelle kommt er auf das Potenzial der künstlerischen Reproduktion zu sprechen:

Dem allen vermochten die reproduzierenden Graphiker nachzugeben, und so konnten ihre Arbeiten immer noch Anspruch auf Stil erheben; und wenn sich auch von ihren Händen der genaue Charakter des Originals nicht übertragen ließ, so gaben sie doch Erinnerungen eigenen Kunstwertes.⁸⁰⁸

Da die Fotografie weder einen „Stil“ noch einen „eigenen Kunstwert“ habe, attestiert ihr Christiansen einen destruktiven Effekt auf die ästhetische Bildung.⁸⁰⁹ Und obwohl der Philosoph ihr sowie der künstlerischen Reproduktion das Potenzial der treuen Vorbildwiedergabe abspricht, gesteht er der letzten doch den höheren Wert zu, da der reproduzierende Grafiker die Veränderungen am Vorbild und die daraus resultierenden neuen Wirkungen während des Übertragungsprozesses berücksichtigen könne und gleichzeitig ein eigenständiges Kunstwerk schaffe.

Im Kreis der Kunstwissenschaftler schließt sich Paul Kristeller 1908 der Position an, dass stark verkleinerte Reproduktionen aufgrund der Veränderung der Verhältnisse der Linien zueinander nur von geringem Wert seien.⁸¹⁰ Und noch in den 1910er Jahren befassen sich Kunsthistoriker mit der Überlegenheit der künstlerischen Reproduktionsgrafik gegenüber der Fotografie. So verteidigt Richard Hamann im Jahr 1911 die künstlerische Reproduktion gegen die fotografische. Letztere kritisiert er vornehmlich wegen der Verfälschung und Abschwächung der Farbeindrücke des Vorbildes und wertet sie als „Mittel zur künstlerischen Verweichlichung“⁸¹¹ ab. Daher seien insbesondere impressionistische Gemälde, so Hamann, in Fotografien gar nicht wiederzugeben.⁸¹² Hierin liege dem Autor zufolge das Alleinstellungsmerkmal der traditionellen Kunstreproduktion, denn diese habe „[...] viele Mittel an der Hand, den Eindruck des Originals wettzumachen.“⁸¹³ Ihr Potenzial in der Wiedergabe von Gemälden, die sich durch ihre Farbbehandlung auszeichnen, beschreibt Hamann wie folgt:

Dann kann sie die farbigen Gegensätze durch solche von Licht und Schatten ersetzen, kann die Kontraste verstärken, den farbigen Glanz durch blitzende Lichter und Geschiller wiedergeben, sie kann die Formen klarer herausbringen und so durch Gehalt den Ausfall von Oberflächenreizen gutmachen, und zu alledem hat sie noch die

⁸⁰⁷ Vgl. CHRISTIANSEN 1909, S. 199.

⁸⁰⁸ Ebd.

⁸⁰⁹ Vgl. ebd.

⁸¹⁰ Vgl. KRISTELLER, Paul: Über Reproduktionen von Kunstwerken, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 31/6 (1908), S. 540.

⁸¹¹ HAMANN, Richard: Zeichnende Künste und Photographie, in: Die Rheinlande. Vierteljahrsschrift des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein 21/1 (1911), S. 33.

⁸¹² Vgl. ebd.

⁸¹³ Ebd.

Linie, den Strich zur Verfügung, der Zug und Bewegung in die Töne hineinbringt und durch mehr oder weniger Schwung und Energie das Maß der Erregung temperieren kann.⁸¹⁴

Als zusätzliche Nobilitierung und Rechtfertigung der künstlerischen Reproduktion verweist Hamann, wie bereits Thausing, auf ihren Kunstcharakter, der sie ebenfalls von der fotografischen unterscheidet:

Die Photographie ist ein Schallrohr, aber kein lebendiges Organ. Deshalb ist auch die echte Gemäldereproduktion durch zeichnende Kunst in jeder Hinsicht eine künstlerische Tat, selber ein Kunstwerk.⁸¹⁵

Nur im Dienst einer „wissenschaftliche[n], kunstgeschichtliche[n] Betrachtung“⁸¹⁶ gesteht er der Fotografie einen höheren Wert gegenüber der Grafik zu, sofern sich jene auf die Wiedergabe des Gegenstandes, des Stofflichen sowie Sachlichen, der Komposition, der Pinselführung und der Technik konzentriert.⁸¹⁷ Neben der Verfälschung der Farbeindrücke und dem mangelnden Kunstcharakter der Fotografie verweist Hamann außerdem darauf, dass diese keine Auskunft über den „künstlerisch-ästhetischen Effekt“⁸¹⁸ des Vorbildes geben könne: „Diesen fälscht sie im Guten wie im Schlimmen, und wird dadurch eine Verführerin, die die rechte Stellungnahme zum Original überhaupt verhindert.“⁸¹⁹

Hamann weist, wie zuvor Thausing, Thaeter und Christiansen, auf das kompensierende Potenzial der künstlerischen Reproduktion hin. Daher kritisiert er nicht nur die Domäne der Fotografie im Bereich der Gemäldereproduktion im 19. Jahrhundert, sondern auch, dass die traditionellen Reproduktionstechniken der Fotografie in den Dienst gestellt würden. Dies exemplifiziert er anhand des Holzschnitts in Amerika, der minutiös nach fotografischen Vorlagen gefertigt werde und bei dem es der „höchste Triumph“⁸²⁰ sei, „[...] wenn man überhaupt nicht mehr merkt, daß es ein Holzschnitt ist.“⁸²¹ Hamann kritisiert die Unterdrückung der ästhetischen Eigenheiten der jeweiligen Technik.⁸²² Um diesen Sachverhalt zu präzisieren, greift er auf die Analogie der literarischen Übersetzung zurück:

Es ist aber nichts anderes, als wenn man bei einer Übersetzung aus dem Französischen ins Deutsche ganz wörtlich übersetzen wollte mit der fremden Wortstellung und Satzstellung und ohne Gefühl für die Eigenart der Worte, die sie unabhängig von ihrem Sinn haben. Denn darum handelt es sich ja bei all diesen Reproduktionen, daß

⁸¹⁴ HAMANN 1911, S. 33.

⁸¹⁵ Ebd.

⁸¹⁶ Ebd., S. 32.

⁸¹⁷ Vgl. ebd.

⁸¹⁸ Ebd.

⁸¹⁹ Ebd.

⁸²⁰ Ebd., S. 33.

⁸²¹ Ebd.

⁸²² Vgl. ebd.

sie keine Kopien sind, sondern Übertragungen in eine neue Sprache, aus farbiger in farblose. Wie aber zu jeder Übersetzung die Beherrschung der eigenen und der fremden Sprache gehört, so gehört zu jeder künstlerischen Übertragung farbiger Gemälde in die Schwarz-Weiß-Kunst künstlerisches Empfinden und Beherrschung der Technik der zeichnenden Kunst.⁸²³

Das Potenzial der traditionellen Gemäldereproduktion sieht Hamann in einer Form der Übersetzung, die die spezifischen Ausdrucksmittel und Wirkungen des jeweiligen Mediums berücksichtigt und sie nicht zugunsten der Detailtreue verschleiert.

Dieser Überblick zeigt, dass namhafte Kunsthistoriker, –gelehrte und Künstler darum bemüht waren, die Originaltreue der künstlerischen Reproduktion den mechanischen Verfahren gegenüber zu behaupten. Dies spiegelt sich auch in der Kunstkritik wider. Otto Mündler stellt beispielsweise bezüglich der Unger’schen Radierungen für das Kasseler Galeriewerk fest, dass diese selbst vor den Originalen aufgenommenen Fotografien überlegen seien.⁸²⁴ Diesem Postulat entsprechend hebt Graul in seiner 1893 publizierten Besprechung von Jacobys Kupferstich nach Sodomas bzw. Giovanni Antonio Bazzis (1477-1549) Fresko *Vermählung Alexanders mit Roxane* dessen Streben nach „Treue in der Zeichnung und Treue in der Tonwirkung“⁸²⁵ hervor. Aufgrund dieser Qualitäten komme Jacobys Stich eine „[...] documentarische Wichtigkeit zu, denn er gibt ungleich besser, als es die Photographie vermocht hat, die Tonwerte des Bildes wieder.“⁸²⁶ Anlässlich der Herausgabe der Koepping’schen Radierung nach Rembrandts Gemälde *Der Mennonitenprediger Anslo und seine Frau* stellt ein anonymes Autor noch im Jahr 1900 die höhere Qualität künstlerischer Reproduktion im Vergleich zur fototechnischen fest:

Wo und zu welcher Zeit hat es Meister der Radierung gegeben, die vermocht hätten, so wahr den Charakter des Malers zu erfassen, die Eigentümlichkeit der Vortragsweise der Malerei so treu und intim wiederzugeben, und dabei mit den souverän beherrschten Mitteln der Radierung immer wieder neue und prächtige Effekte zu erreichen? Koepping liefert mit dieser neuen Radierung wiederum den Beweis, dass neben einer so vollendeten Wiedergabe eines Gemäldes auch die modernste und raffinierteste mechanische Reproduktion nicht aufkommen kann. Bei ihm ist absolute photographische Genauigkeit selbstverständliche Voraussetzung, und durch seine ebenso freie wie geistreiche Vortragsweise erhebt er die nachbildende Radierung zur selbständigen und berechtigten Kunstgattung.⁸²⁷

⁸²³ Vgl. HAMANN 1911, S. 33.

⁸²⁴ Vgl. MÜNDLER, Otto: Meisterwerke der Kasseler Galerie, in Radierungen von W. Unger, in: Zeitschrift für bildende Kunst 5 (1870), S. 203.

⁸²⁵ GRAUL, Richard: Des Giovan Antonio de’ Bazi (Sodoma) Vermählung Alexanders mit Roxane, in: Die graphischen Künste 16 (1893), S. 40.

⁸²⁶ Ebd.

⁸²⁷ Anonym 1899/1900a, S. 403.

Auch in Bezug auf die Wiedergabe beschädigter bzw. unvollständig erhaltener Werke wie Wand- und Deckengemälden wurde manuellen Reproduktionsverfahren ein höherer Wert als der Fotografie zugesprochen. So weist Springer auf die Möglichkeit des Kupferstechers hin, Fehlstellen und Beschädigungen zu ergänzen:

Erst der künstlerisch geschulte Kupferstecher, welcher sich in das Werk hineingelebt hat, den Intentionen des Meisters sorgsam nachgeht, in seiner Phantasie das Bild aus dem gegenwärtigen Zustand in den ursprünglichen zurückversetzt, es noch einmal nachschafft, vermag frisches und rechtes Leben in dasselbe zu bringen.⁸²⁸

Mittels „vielseitiger und eingehender Studien“⁸²⁹ sei es dem Kupferstecher im Gegensatz zum Fotografen möglich, eine „Wiederherstellung“⁸³⁰ des Originals, eine Rekonstruktion, vorzunehmen. Springer nennt Leonardo da Vincis *Abendmahls*fresko als Exempel eines solchen Wandgemäldes, von welchem jede fotografische Aufnahme „geradezu abschreckend“⁸³¹ wirke.⁸³²

Mögen die einzelnen Positionen hinsichtlich der konkreten Vor- und Nachteile der fotografischen Verfahren auch unterschiedlich ausfallen, ist den Argumentationen vornehmlich der Verweis auf das kompensierende Potenzial der traditionellen grafischen Techniken gemeinsam. Der Fotografie wurde dabei das Manko angelastet, den Eindruck des Vorbildes hinsichtlich seiner Farb-, Ton- und Linienwirkung zu verfälschen. Diesem Problem könne allein der reproduzierende Grafiker durch die Wahl und Nutzung seiner technischen Mittel entgegenwirken, wobei auch der eigenständige Kunstwert der künstlerischen Reproduktion, der der Fotografie abgehe, wiederholt betont wurde.

3.5.3 Der Nutzen von der Konkurrenz – Die Fotografie im Dienst der Reproduktionsgrafiker

Allgemein galt der Fotograf als ernstzunehmende Konkurrenz des (reproduzierenden) Grafikers, der dessen Arbeitsbereiche zunehmend an sich riss und ihn schließlich vom

⁸²⁸ SPRINGER, Anton: Hans Meyers Stich der Poesie Raphaels, in: Kunstchronik 20/14 (1885), Sp. 246-247.

⁸²⁹ Vgl. ebd., Sp. 247.

⁸³⁰ Vgl. ebd.

⁸³¹ Vgl. ebd.

⁸³² Springers Nennung des *Abendmahls* überrascht an dieser Stelle nicht, da Rudolf Stang von 1874 bis 1888 an einer solchen gestochenen Rekonstruktion des Freskos arbeitete. Für diese hat Stang nicht nur das Fresko vor Ort in Mailand eingehend studiert und Fotografien zu Hilfe genommen, sondern die Fehlstellen anhand von älteren Stichen und Handzeichnungen nach den Figurenköpfen aus den Sammlungen in Mailand und Weimar zu ergänzen versucht, vgl. HÜTTEL, Richard: Spiegelungen einer Ruine. Leonardos Abendmahl im 19. und 20. Jahrhundert (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 11), Diss. Marburg 1989, Marburg 1994, S. 23. Siehe außerdem Kat. Hamburg 2019, S. 56-57.

Kunstmarkt und aus dem Verlagswesen verdrängte.⁸³³ Die (vermeintlich) höhere Abbildungstreue gegenüber dem Original sowie die schnellere, kostengünstigere und zugleich massenhafte Herstellungsweise waren Gründe dafür, dass für die Kunstreproduktion zunehmend fotografische Verfahren wie der Lichtdruck, die Heliogravüre und die Autotypie herangezogen wurden.⁸³⁴ Diesem Verdrängungsprozess wurde allerdings auch eine positive, nämlich ‚reinigende‘ Wirkung auf die zeitgenössische grafische Kunst zugesprochen. Durch die Etablierung der mechanischen fotografischen Verfahren würden, so die Argumentation, durchschnittliche Talente und lediglich handwerks- und routinemäßig arbeitende Grafiker von dem Kunstmarkt verdrängt. Allein solche Reproduktionsgrafiker könnten sich noch neben der mechanischen Konkurrenz behaupten, die ihre Persönlichkeit und Fantasie in ihren Arbeiten zum Ausdruck brächten.⁸³⁵ Diese These vertraten dabei nicht nur Kunstgelehrte, sondern auch Künstler selbst, deren Bekanntheit insbesondere auf ihrem reproduktionsgrafischen Oeuvre basierte. So führt Hans Meyer 1908 aus, die Etablierung der Fotografie als illustratives Mittel habe zwar den mittelmäßigen Kupferstechern den Boden entzogen, aber dafür die „Tüchtigen unter den Stechern“⁸³⁶ zu „erhöhter Kraftentfaltung“⁸³⁷ angespornt, während sie ihnen auch als Hilfsmittel gedient habe, ihrem Streben nach möglicher Vorbildtreue nachzukommen. Unter den am Berliner Galeriewerk beteiligten und im deutschsprachigen Raum verteilten Radierern⁸³⁸ war es durchaus üblich, ihre Arbeiten zunächst auf Grundlage von Fotografien vorzubereiten.⁸³⁹ Daher erbaten sich Künstler wie Heinrich Wolff, Albert Krüger, Wilhelm Krauskopf und der ehemalige Raab-Schüler Ludwig Kühn (1859-1936) von Bode die Zusendung von Aufnahmen der zu reproduzierenden Gemälde.⁸⁴⁰ Wie Bißwurm feststellt, hat auch Peter Halm reproduzierende Radierungen, wie beispielsweise jene für Carl von Lützows Publikation *Die Kunstschatze Italiens*, nach Fotografien angefertigt.⁸⁴¹ Auf diese Weise war es den Künstlern möglich, die Reproduktion ohne reisebedingten Kosten- und Zeitaufwand umzusetzen oder zumindest vorzubereiten.

⁸³³ Siehe exemplarisch Anonym 1888a, S. 191.

⁸³⁴ Exemplarisch lässt sich dieser Sachverhalt anhand der Kunstzeitschriften des 19. Jahrhunderts wie der *Gazette des Beaux-Arts* aufzeigen, in welchen zum Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend fotomechanische Reproduktionen zur Illustration herangezogen wurden, vgl. BETZ 2016, S. 54 und 57-59.

⁸³⁵ Diese These vertreten beispielsweise SPRINGER 1885, Sp. 245-246 und LÜTZOW, Carl von: Zwei neue Galeriewerke, in: *Kunstchronik* 22/22 (1887), Sp. 353.

⁸³⁶ MEYER, Hans: Die graphische Kunst. Rede zur Feier des Allerhöchsten Geburtstages Seiner Majestät des Kaisers und Königs, Berlin 1908., S. 11.

⁸³⁷ Ebd.

⁸³⁸ Kühn und Krauskopf wirkten beispielsweise in München und Wolff in Königsberg, siehe hierzu die biografischen Notizen in Anhang V.

⁸³⁹ Vgl. KRAUSE, Katharina: [Kat.-Nr. 52], in: *Kat. Leipzig* 2005, S. 268 und KÜHNEL 1995, S. 120.

⁸⁴⁰ Vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 5968 [31.12.1907], SMB-ZA, IV/NL Bode 3077 [22.05.1890], SMB-ZA, IV/NL Bode 3054 [05.03.1885] und SMB-ZA, IV/NL Bode 3092 [11.02.1886].

⁸⁴¹ Vgl. BIßWURM 1993, S. 57.

Wie Louis Jacoby noch 1883 anmerkt, war es für die Kupferstecher bis dahin Usus, ihre Platten nicht direkt nach dem Original zu bearbeiten, sondern nach selbst (oder von anderen) angefertigten Zeichnungen.⁸⁴² Für diese mussten Kupferstecher wie Radierer allerdings mitunter zeit- und kostenaufwendige Reisen unternehmen. Für seinen Stich nach Raffaels *Schule von Athen* ging Jacoby beispielsweise, ausgestattet mit einem Stipendium des preußischen Staates, von 1860 bis 1863 nach Rom, wo er Studien und eine Aquarellzeichnung nach dem Fresko anfertigte.⁸⁴³ Stang wiederum reiste im Jahr 1865 nach Mailand, um für seinen Stich nach Raffaels Gemälde *Lo Sposalizio* Studien und eine Farbenskizze anzulegen.⁸⁴⁴ Der Kupferstecher Johann Burger unternahm eine Reise nach Florenz, um seinen Stich nach Raffaels *Madonna della Sedia* vorzubereiten.⁸⁴⁵ Noch um 1890 brachte Ernst Moritz Geyger für seinen Stich nach Botticellis *Der Frühling* anderthalb Jahre in Florenz zu, um nach dem Original zu arbeiten.⁸⁴⁶ Insofern ermöglichte die Arbeit nach fotografischen Vorlagen den Kupferstechern und Radierern eine effizientere Arbeitsweise, die ihnen mühevollere Vorstudien und langfristige Studienreisen weitgehend ersparte.

Trotz der Vorteile, die das Arbeiten nach Fotografien bot, wurde die Arbeit nach dem Original dennoch von verschiedenen Stechern und Radierern als Idealsituation aufgefasst und, sofern möglich, auch angestrebt. Hatte bereits Jacoby angemahnt, der Stich nach einer Zeichnung anstatt nach dem Original führe zu einer Verflachung der Stichtechnik, äußerte sich Krauskopf in einem Brief vom 16. Februar 1885 an Wilhelm von Bode über das Radieren nach Fotografien ähnlich:

Es ist stets zu empfehlen, immer das Original vor sich zu haben, man radirt freier u. frischer, gerade wie wenn ich nach Natur zeichne oder male. Nach Photog. radiren ist immer ein Hemmschuh. – Nur muß man aber, wenn man vor dem Original in der Galerie radiren soll, doch möglichst wenig Störung haben, da das Radiren doch eine Ruhe braucht bei der Arbeit.⁸⁴⁷

Entsprechend bereiteten beispielsweise Kühn, Krauskopf und Wolff ihre Platten für das Berliner Galeriewerk zunächst anhand von Fotografien vor und führten Überarbeitungen und letzte Korrekturen vor den Originalen in Berlin aus.⁸⁴⁸ Karl Koepping, der in Berlin ansässig

⁸⁴² JACOBY 1883, S. XIII.

⁸⁴³ Vgl. KLEMM 2018, S. 149. Siehe außerdem BERGGRUEN 1883, S. 108.

⁸⁴⁴ Vgl. MEYER 1874, Sp. 202.

⁸⁴⁵ Vgl. Anonym: Vermischte Nachrichten (Der Kupferstecher Burger), in: Kunstchronik 11/46 (1876), Sp. 742.

⁸⁴⁶ Vgl. RAPSILBER, Maximilian: Ernst Moritz Geyger. Berlin – Florenz. Sein künstlerisches Schaffen in Studien und ausgeführten Werken: Malerei, Radierung, Plastik, Bronzen, Kleinplastik, in: Deutsche Kunst und Dekoration 14 (1904), S. 366.

⁸⁴⁷ SMB-ZA, IV/NL Bode 3054 [16.02.1886].

⁸⁴⁸ Vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 3092 [03.09.1885], SMB-ZA, IV/NL Bode 3054 [05.03.1885] und SMB-ZA, IV/NL Bode 5968 [14.07.1904].

war, fragte Bode in einem Brief vom 16. März 1902 nach der Erlaubnis, ein Gemälde, nach dem er radieren sollte, in seinem Akademieatelier aufstellen zu lassen, um dort direkt nach dem Original zu arbeiten.⁸⁴⁹ Schließlich bat William Unger den Berliner Museumsdirektor noch am 29. März 1908 darum, seine Radierung nach dem in der Berliner Gemäldegalerie befindlichen Werk *Susanna und die beiden Alten* vor dem Original radieren zu dürfen. Hierfür kündigte er mehrere Arbeitsaufenthalte in Berlin an.⁸⁵⁰

Wie den Künstlern galt es auch der Kunstkritik als Qualitätsmerkmal, wenn eine Reproduktion nicht nur nach einer Fotografie oder einer Zeichnung, sondern direkt vor dem Original gefertigt wurde. So hebt Wilhelm Lübke in seiner Besprechung von Johann Leonhard Raabs Stich nach der *Madonna di Tempi* hervor, dass der Künstler „[...] durch stetes Kontrollieren[sic] seiner Arbeit mit dem Original sich immer wieder in dem langwierigen Prozeß des Grabstichelverfahrens frisch erhielt und an der Quelle schöpfte [...]“⁸⁵¹

Der ausschließliche Gebrauch von Fotografien als Arbeitsgrundlage barg auch gewisse Risiken, wie eine in Radierung und Stich ausgeführte Reproduktion der Marmorgruppe *Findung Mosis* des Bildhauers Fritz Neuber (1837-1889) veranschaulicht (Abb. 64). Das Blatt, welches 1874 in der *Zeitschrift für bildende Kunst* veröffentlicht worden ist, illustriert einen Aufsatz zu Leben und Werk Neubers und ist, wie der ungenannte Verfasser des Textes anmerkt, nicht nach dem Original, sondern nach einer Fotografie gefertigt worden. Die mangelhafte Qualität der Fotografie, die im Brustbereich der Figur einen tiefen Schatten aufgewiesen habe, hätte zur Folge gehabt, dass der Radierer des Blattes, Carl Arnold Gonzenbach (1806-1885), das Gewand der weiblichen Figur nicht korrekt dargestellt habe. Außerdem entspreche der Aufblick der Augen nicht dem Original und die Muskulatur falle nur unzureichend profiliert aus.⁸⁵² Sofern dem Radierer bzw. Stecher allein eine Fotografie des zu reproduzierenden Werkes als Arbeitsgrundlage vorlag, war er also auf ihre möglichst entwickelte Abbildungsqualität angewiesen, um seinerseits eine möglichst originalgetreue Reproduktion anfertigen zu können. Unklarheiten, wie beispielsweise tiefe Schattenbildungen, bedingten spekulativer Ergänzungen durch den Reproduzenten. Solche konnten aufgrund von Fehlinterpretationen wiederum zu Abweichungen der Reproduktion vom Original führen. Aus diesem Grund hat auch Geyger die Glaspause für seinen Stich nach Botticellis *Der Frühling* sowohl nach einer Fotografie als auch

⁸⁴⁹ Vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 2994 [16.03.1902].

⁸⁵⁰ Vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 5575 [29.03.1908].

⁸⁵¹ LÜBKE 1875, Sp. 339.

⁸⁵² Vgl. Anonym: Fritz Neuber, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 9 (1874), S. 287.

vor dem Original angefertigt.⁸⁵³ Wie aus einem Brief des Künstlers an Bode hervorgeht, sei die Fotografie stellenweise zu undeutlich gewesen, sodass er die entsprechenden Partien anhand des Originalgemäldes ergänzen musste.⁸⁵⁴

Die Bedeutung hochqualitativer fotografischer Aufnahmen für die Arbeit der Reproduktionsgrafiker wird ferner in Kühns Brief vom 25. Mai 1886 an Bode deutlich, in welchem er den Museumsdirektor zum wiederholten Male um eine Aufnahme nach einem zu reproduzierenden Werk bittet. Da er durch Jacoby bislang nur eine ältere Aufnahme von mangelhafter Qualität erhalten habe,⁸⁵⁵ sollte die folgende explizit „[...] nach den neuen Verfahren [...]“⁸⁵⁶ aufgenommen sein. Insofern gestaltet sich das Abhängigkeitsverhältnis der Reproduktionsstecher und -radierer als paradox. Waren sie einerseits von qualitativ hochwertigen fotografischen Aufnahmen abhängig, um ihrerseits dem Anspruch der Originaltreue möglichst gerecht zu werden, waren sie damit doch gleichzeitig auf einen technischen Fortschritt angewiesen, der ihnen wiederum ihre Existenzgrundlage entzog.

Zudem eröffnete ihnen die Erfindung und Entwicklung der fotografischen Vervielfältigungsverfahren auch ein neues Tätigkeitsfeld. Bei der Herstellung von Heliogravüren wäre, wie ein anonymes Autor der *Kunstchronik* 1884 anmerkt, beispielsweise die Möglichkeit gegeben, fähige Stecher und Radierer mit der Retusche der Druckplatten zu betrauen. Einen „ideellen Lohn“⁸⁵⁷ sollten die Retuscheure durch ihre namentliche Nennung unter dem Druck erhalten. An anderer Stelle wurde die Retusche gar als eigenständige Kunstform propagiert, bei der die Gravüre als „Untergrund zu künstlerischer Überarbeitung“⁸⁵⁸ verstanden werden sollte. Diese Kunst sollte indessen nur von fähigen Radierern ausgeübt werden, denn

Solange Dilettanten und im Technischen ungeübte Radierer sich mühen, die Heliogravüre mit Hilfe der Radirung zu überarbeiten, können diese Ergebnisse mechanischer und künstlerischer Arbeit nur kläglich ausfallen.⁸⁵⁹

⁸⁵³ Pausen stellten ein wichtiges Arbeitsmittel für die Herstellung von Druckgrafiken dar, siehe hierzu die Beiträge in *Die Kunst der Pause. Transparenz und Wiederholung*, Ausst.-Kat. Graphisches Kabinett des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud, hrsg. v. Iris Brahms und Thomas Ketelsen, Köln 2017.

⁸⁵⁴ Vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 2035. [o. D.]

⁸⁵⁵ Kühn merkt an, Jacoby habe sich wie folgt zu der älteren Aufnahme geäußert: „Sie werden diese wohl gar nicht brauchen können, es fehlt ja alle Form.“ SMB-ZA, IV/NL Bode 3092 [25.05.1886].

⁸⁵⁶ SMB-ZA, IV/NL Bode 3092 [25.05.1886]. Welches konkrete Verfahren Kühn meint, geht aus dem Dokument nicht hervor.

⁸⁵⁷ Anonym 1884b, Sp. 532.

⁸⁵⁸ G[RAUL], R[ichard]: *Neue Kunstblätter* (Der Verleger Jacques Casper), in: *Chronik für vervielfältigende Kunst* 3/7 (1890), S. 53.

⁸⁵⁹ Ebd.

Nur wahre Künstler vermögen es, „[...] das Werk photochemischer Übertragung auf die Höhe künstlerischer Durchbildung zu heben.“⁸⁶⁰ Tatsächlich betätigten sich namhafte Reproduktionsstecher und -radierer auch als Retuscheure. Beispielsweise zeichnet Wilhelm Woernle für die Retusche einer Heliogravüre nach Hans Makarts (1840-1884) *Der Einzug Kaiser Karls V. in Antwerpen* verantwortlich.⁸⁶¹

Es kann also festgehalten werden, dass die Entwicklung der Fotografie nicht nur negative Auswirkungen auf das Berufsfeld des Reproduktionsgrafikers hatte, sondern sich auch positiv auf dieses auswirkte. Die Fotografie stellte nicht nur praktisches Studienmaterial zur Verfügung, das die Arbeitsprozesse vereinfachte, sondern bot in Form der Retusche von Heliogravüren auch neue Tätigkeitsfelder für die Reproduktionsgrafiker.

4. Das Konzept der künstlerischen Individualität im Diskurs um die Reproduktionsgrafik und ihr Ausdruck in der reproduktionsgrafischen Praxis

Trotz der nahezu bis zum Faksimile reichenden Qualitäten, die die reproduzierende Grafik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufweist, war diversen Kunstkritikern und Künstlern doch bewusst, dass eine wirklich objektive bzw. treue Wiedergabe des Originals durch einen Kupferstecher oder Radierer nicht möglich ist. Dieses Potenzial wurde allein den auf der Fotografie beruhenden Reproduktionsverfahren zugesprochen, wengleich gezeigt werden konnte, dass die Meinungen durchaus auseinander gingen, wie treu eine fotografische Wiedergabe eines Originals letztlich sein kann.

Dabei wurde dieses ‚Unvermögen‘ der traditionellen druckgrafischen Techniken nicht nur als Defizit gegenüber der Fotografie wahrgenommen. Man sah hierin auch eine Chance für den Grafiker, seine künstlerische Individualität in die Wiedergabe einzubringen. Hierauf weist unter anderem der Kultur- und Kunstwissenschaftler Alwin Schultz (1838-1909) im Jahr 1884 hin:

Wenn es sich also um eine absolut treue Reproduktion des Originals handelt, so wird der Kupferstich dieser Anforderung in den seltensten Fällen genügen. Ich möchte ihn eher mit einer künstlerischen Übersetzung vergleichen, die wohl in den Hauptsachen exakt, in den Nebendingen mit einiger Freiheit sich bewegt.⁸⁶²

Schultz registriert die nur partielle Übereinstimmung künstlerischer Reproduktionen mit ihren Vorbildern und gesteht dem Grafiker zu, sich in einem gewissen Rahmen von dem Original zu

⁸⁶⁰ GRAUL 1890a, S. 53.

⁸⁶¹ Vgl. Anonym: Kunsthandel (Makarts „Einzug Karls V. in Antwerpen“), in: Kunstchronik 17/7 (1882), Sp. 104.

⁸⁶² SCHULTZ 1884, S. 215.

lösen. Er führt aus, dass sich Kupferstiche, die nach demselben Vorbild gefertigt wurden, stets voneinander unterscheiden und durch die „subjective[...] Beanlagung“⁸⁶³ des jeweiligen Stechers geprägt seien.

Die Metapher der (freien) Übersetzung, mit der Schultz dieses Verhältnis von der Reproduktion zum Original bezeichnet, war im deutschen wie im französischen Kunstdiskurs des 19. Jahrhunderts fest etabliert.⁸⁶⁴ Wie Keuper eingehend ausführt, setzte sich die Übersetzungsmetapher zur Charakterisierung der reproduzierenden Grafik bereits im 18. Jahrhundert durch und wurde um dessen Mitte von Denis Diderot (1713-1784) in seinen Salonrezensionen gebraucht.⁸⁶⁵ Und wie in Frankreich wurde im deutschen Sprachraum zwischen einer „freie[n] Übersetzung“ und einer „wörtlichen Übersetzung“⁸⁶⁶ unterschieden, wobei letztere der Bezeichnung der fotografischen Reproduktion diene.⁸⁶⁷

Hinsichtlich der Überlegenheit der fototechnischen Reproduktion gegenüber der traditionellen stand selbst für Karl Koepping fest, dass die Aufgabe des reproduzierenden Stechers und Radierers nicht in einer möglichst treuen Wiedergabe des Originals bestehen könne:

Der reproducirende Radierer möge also, anstatt nach der mikroskopisch treuen Detailwiedergabe zu streben, hinsichtlich deren er doch immer der Photographie den Vorrang wird lassen müssen, nur den Geist seines Originals in seinem eigenen Geiste wieder spiegeln und dem zum Ausdruck verhelfen, was am Original das Wesentliche ist, beziehungsweise was ihm kraft seiner Organisation als das Wesentliche am Original erscheint. Jedes der Mittel, die seine Technik in unerschöpflichem Masse ihm bietet, möge ihm zur Übersetzung dieses „Geistes des Originals“ in seine, des Radierers Sprache, zur „Interpretation“ des Kunstwerkes, recht sein, und eine neue selbständige Kunstschöpfung wird sich aus seinem Thun entwickeln.⁸⁶⁸

Für Koepping besteht die Aufgabe des reproduzierenden Grafikers vielmehr in der Übersetzung und Interpretation der Vorlage, in der sich der „eigene Geist“ des Reproduzenten widerspiegeln solle. Die Metapher der Interpretation ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ebenso gebräuchlich wie die der Übersetzung.⁸⁶⁹ Zahlreiche Kunstschriftsteller und –historiker bedienten sich der Bezeichnung „Interpretation“ zur Charakterisierung der reproduktionsgrafischen Tätigkeit als nicht bloß mechanisch-handwerkliche, sondern als

⁸⁶³ SCHULTZ 1884, S. 214.

⁸⁶⁴ Siehe exemplarisch HIRTH 1889, S. 45, ROSENBERG 1893, Sp. 35, LÜTZOW, Carl von: Graphische Ausstellung in Wien, in: Kunstchronik N.F. 5/22 (1894), Sp. 350 und Anonym 1905b, Sp. 103.

⁸⁶⁵ Vgl. KEUPER 2018, S. 31-32.

⁸⁶⁶ Anonym: Vermischte Nachrichten (Archäologische Gesellschaft in Berlin), in: Kunstchronik 20/33 (1885), Sp. 556.

⁸⁶⁷ Vgl. KEUPER 2018, S. 137.

⁸⁶⁸ Zitiert nach GRAUL 1894, S. 30-31.

⁸⁶⁹ Auch in aktuellen Reflexionen zur Reproduktionsgrafik wird die Übersetzungsmetapher zur Beschreibung der Beziehung des Nachbildes zum Vorbild herangezogen, vgl. HOPKINS, Robert: Reproductive Prints as Aesthetic Surrogates, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 73/1 (2015), S. 14.

intellektuelle Leistung.⁸⁷⁰ Auch in der französischen Grafikkritik war explizit von der künstlerischen Reproduktion als „un art d’interprétation“⁸⁷¹ die Rede, die den Künstlern gewisse Freiheiten in der Wiedergabe ihres Vorbildes einräumte, wie bei der Übertragung der Farbtöne in Helldunkelwerte.⁸⁷² Neben der Übersetzung und der Interpretation wurde im deutschen Sprachraum auch der Begriff der „Verdolmetschung“⁸⁷³ gebraucht, weshalb in Bezug auf die Künstler auch von „Dolmetschern“⁸⁷⁴ und „Nachdichtern“⁸⁷⁵ die Rede war. Weitere Begrifflichkeiten, die für die Bezeichnung der reproduzierenden Grafik mehr oder weniger häufig herangezogen wurden, sind solche wie die „Umbildung“⁸⁷⁶, „Nachschöpfung“⁸⁷⁷ oder die „Nachempfindung“⁸⁷⁸. Sie alle zielen darauf ab, das Verhältnis der Reproduktion und des Reproduzenten zum Original zu beschreiben, wie Koepping es prägnant definiert:

Dieses Verhältniss nun des Künstlers zum „Gegenstand“ wird nicht geändert, wenn ein fremdes Kunstwerk die Rolle des Gegenstandes spielt; auch in diesem Falle wird der reproducirende Künstler in einem gewissen Sinne er selbst bleiben. Er hebe nur die Schätze, welche in der Tiefe der von ihm gewählten Technik ruhen und verwende sie zu einer künstlerischen Neugestaltung, die das fremde Kunstwerk, „das Original“, zum Vorwande nimmt.⁸⁷⁹

Koepping beschreibt das zu reproduzierende Original, ebenso wie ein Naturvorbild, als „[...] Anlass, Mittel, Vorwand für den Künstler, damit derselbe sich selbst, sein künstlerisches Empfinden darstellen könne.“⁸⁸⁰ Das kreative Moment, das die künstlerische Reproduktion als Übersetzung, Interpretation etc. kennzeichnet, wurden Kunstgelehrte und Künstler bis in das 20. Jahrhundert hinein nicht müde, zu betonen, zu begründen und an ausgewählten Künstlern zu veranschaulichen.

⁸⁷⁰ Siehe exemplarisch Anonym 1882a, Sp. 104, ROSENBERG 1883a, Sp. 267 und 268, LÜTZOW 1889b, Sp. 433, Anonym 1893b, Sp. 390, LIER 1895, S. 235 und ROSENBERG 1898b, Sp. 181.

⁸⁷¹ LOSTALOT, Alfred de: Salon de 1886, in: Gazette des Beaux-Arts 34/1 (1886), S. 32.

⁸⁷² Vgl. BETZ 2016, S. 127. Rümelin spricht in Bezug auf die Stichtheorie des 18. Jahrhunderts von der Forderung, dass Kupferstecher auch korrigierend in die Komposition eingreifen sollten. So sollten sie beispielsweise eine mangelhafte, disharmonische Farbgebung des Originals in ihrer Übertragung ins Schwarzweiß harmonisieren, vgl. RÜMELIN 2001, S. 189.

⁸⁷³ GRAUL 1892b, S. 103.

⁸⁷⁴ Anonym: Vermischte Nachrichten (Eine neue Radirung), in: Kunstchronik N.F. 3/19 (1892), Sp. 333 und Anonym 1905a, Sp. 363.

⁸⁷⁵ LÜTZOW 1889b, Sp. 435.

⁸⁷⁶ Anonym 1905b, Sp. 103.

⁸⁷⁷ GRAUL 1888, S. 99 und Anonym: Personalien (Wilhelm Hecht), in: Kunstchronik N.F. 24 (1913), Sp. 403.

⁸⁷⁸ GRAUL 1888, S. 101, LÜTZOW 1889b, Sp. 433 und HIRTH 1889, S. 45.

⁸⁷⁹ Zitiert nach GRAUL 1894, S. 30.

⁸⁸⁰ Zitiert nach ebd.

4.1 Die Reproduktionsgrafik als individuelle Interpretationskunst

Ausführlich setzte sich Moritz Thausing 1866 mit der reproduzierenden Grafik als einer geistig-erfindenden Tätigkeit auseinander. Die Leistung des Kupferstechers zeichnet sich ihm zufolge dadurch aus, dass dieser „[...] die relative Bedeutung aller Gegenstände, Formen und Farbentöne beurtheilen und gegeneinander abwägen [...]“⁸⁸¹ muss. In diesem „Beurteilen“ und „Abwägen“ bestehe wiederum der maßgebliche Unterschied zur Fotografie:

Das Werk der Phantasie und der Eingebung hat sein originales Gepräge gegen die kalte Aeüßerlichkeit des Fabrikates vertauscht. Zur beispieleweisen Versinnlichung dessen denke man sich, daß das schönste Tonstück von einer noch so guten Maschinerie ganz getreu Note für Note wiedergegeben werde. Nichts beseelt dann diese Nichtigkeit, das Gefühl fehlt an Akkorden, und nichts wird sich zeigen von jener sympathischen Erschütterung, welche die Hand und das Talent des Künstlers auf den Hörer verpflanzt.⁸⁸²

Entscheidend ist für Thausing, den (reproduzierenden) Kupferstich gegenüber der Fotografie aufzuwerten.⁸⁸³ Mit seiner Wertung des reproduzierenden Kupferstichs als Erzeugnis einer geistigen, auf „Phantasie und Eingebung“ beruhenden Tätigkeit schließt Thausing an ein traditionelles Verständnis der Kunstform an, die noch die Grafiktheorie der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestimmte. Bereits Bartsch betont 1821 den erfindenden Charakter der Arbeit des reproduzierenden Kupferstechers, der insbesondere in der Abstraktion des Körperhaften auf die Fläche und in der adäquaten Übertragung der Tonwerte der Vorlage in die Druckgrafik bestehe.⁸⁸⁴ Auf dieser These basiert Bartschs Originalitätsbegriff, der nicht zwischen einem Stich nach der Natur, nach eigener Erfindung und dem nach einer Gemäldevorlage unterscheidet.⁸⁸⁵ Für Adam von Bartsch ist die gestochene Reproduktion ebenso ein Original wie die druckgrafische Umsetzung einer eigenen Bilderfindung. Dies begründet er mit der geistigen Ebene des Reproduzierens:

Die Arbeit des Original-Kupferstechers [...] ist gewissermassen beständige Erfindung, besonders wenn das Werk ein nach dem Gemälde verfertigter Kupferstich ist; dann da in diesem Werke nicht die Sache selbst, die man vor sich hat [...], sondern etwas

⁸⁸¹ THAUSING 1866, S. 293.

⁸⁸² Ebd., S. 291.

⁸⁸³ Wie Gerhard Plumpe nachweist, stellt die Unterscheidung von ‚lebendiger Kunst‘ und ‚toter Mechanik‘ einen zentralen Topos der Ästhetik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Auseinandersetzung mit der Fotografie dar, vgl. PLUMPE, Gerhard: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus, Habil. Bochum 1989, München 1990, S. 25-30 und 43-44.

⁸⁸⁴ Vgl. BARTSCH 1821, S. 101-102.

⁸⁸⁵ „Ein Original-Kupferstich wird derjenige genannt, den der Kupferstecher entweder unmittelbar nach der Natur, oder aus dem Kopfe sogleich auf seine Platte übertragen hat, oder auch derjenige, welcher nach einem Gemälde oder einer Zeichnung gestochen worden ist.“ Ebd., S. 100.

ganz Anderes, nämlich ein blosser Schein derselben darzustellen ist, so gehört zu jedem Strich des Grabstichels oder der Nadel, Erfindung.⁸⁸⁶

Auf einen entscheidenden Unterschied zwischen den Ausführungen Bartschs und Thausings ist hinzuweisen: Für Thausing dient sein Verweis auf den erfindenden Arbeitsprozess des Stechers der Legitimation der künstlerischen Reproduktion gegenüber der (kalten und nicht-beseelten) Fotografie. Bartsch hingegen definiert den Originalstich als Erzeugnis „beständiger Erfindung“, um ihn gegenüber der gestochenen Kopie aufzuwerten. Diese unterscheidet sich nach Bartsch von einem originalen Kupferstich dadurch, dass die Kopie ihr Vorbild in der gleichen Technik wiedergibt. In ihr werden die vorgegebenen Striche und Linien also lediglich nachgezeichnet, weshalb keine erfindende Komponente der Tätigkeit vorliegt.⁸⁸⁷

Deutlicher als Thausing schließt sich Joseph Eduard Wessely an Bartschs Grafiktheorie an. Mit ähnlicher Wortwahl argumentiert auch der Braunschweiger Kunstgelehrte den Originalcharakter des reproduzierenden Kupferstichs:

Der Künstler, der ein Original ausführt, erfindet beständig bei der Arbeit, was ohne geistige Thätigkeit nicht möglich ist, denn er überträgt seine oder eine fremde Composition mit besonderen Mitteln auf ein anderes Gebiet und er muss ununterbrochen darüber nachdenken, wie er mit der Radirnadel oder dem Grabstichel entsprechend darstellen soll, was vor ihm Feder, Tusch oder Pinsel ausgeführt haben.⁸⁸⁸

Doch nicht allein diese geistige Dimension wurde als Unterscheidungsmerkmal zwischen den künstlerischen und den mechanischen Reproduktionsverfahren bewertet. Auch der Verweis auf die Individualität bzw. Subjektivität des Stechers diente der Kunstkritik dazu, Kupferstich, Radierung etc. gegenüber ihrer modernen Konkurrenz aufzuwerten. Für Max Jordan ist der Begriff der Subjektivität von zentraler Bedeutung, weshalb der Berliner Kunsthistoriker auf das künstlerisch-individuelle Potenzial der Reproduktionsradierung verweist:

⁸⁸⁶ BARTSCH 1821, S. 101.

⁸⁸⁷ Vgl. ebd., S. 100.

⁸⁸⁸ WESSELY 1876, S. 154. Wessely übernimmt auch Bartschs Definition des Originalkupferstichs nahezu wortwörtlich: „Ein Kunstblatt wird dann ein Original genannt, wenn es denjenigen Künstler zum Urheber hat, dem es zugeschrieben ist, er mag es nun nach eigener Erfindung oder nach der Zeichnung oder dem Gemälde eines anderen Künstlers angefertigt haben.“ Ebd., S. 153. Einzelne Kunstwissenschaftler griffen noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf Bartschs Grafiktheorie zurück, um den Kunstwert der reproduzierenden Grafik zu begründen. So äußert sich der Berliner Kunstrestaurator Max Schweidler (1885- unbekannt) noch 1941 zur Tätigkeit des reproduzierenden Grafikers: „Eine solche Wiedergabe stellt, da sie in einer anderen Technik erfolgt und mit dem verwendeten Material in keinem Zusammenhang mit dem Original steht, eine künstlerische und keineswegs nur handwerkliche Leistung dar. Die Formensprache des zur Nachbildung gewählten Originals muß vom reproduzierenden Graphiker in diejenige der von ihm ausgeübten Technik übertragen werden. Sein Schaffen ist deshalb insofern frei und durchaus selbständig zu nennen, da seine künstlerische Aufgabe darin besteht, die in Farben gemalten Flächen, Lichter oder Schatten des Originals in Linien, Punkten, in Schab-, Kreide oder Aquarellmanier darzustellen.“ SCHWEIDLER, Max: Sammeln und Sichten. Eine praktische Graphikkunde, Innsbruck 1941, S. 38.

Es leuchtet ein, wie viel hierbei auf die Individualität des Radierers ankommt, in welchem Grade sich die subjective Auffassung mit dem Wesen seines Gegenstandes decken muß, wenn er überzeugen will. Das aber ist gerade der auszeichnende Reiz der Nadelkunst, daß sie dem Ausdruck der Persönlichkeit, dem Geiste des Nachbildners Spielraum gewährt.⁸⁸⁹

Mit seinen Ausführungen führt Jordan den Begriff der Subjektivität explizit in die Diskussion über den Wert der Reproduktionsgrafik ein, während er bei Thausing in den 1860er Jahren implizit mitklingt. Die Subjektivität und ihr verwandte Begriffe sind es, die über die folgenden Jahrzehnte kontinuierlich zur Benennung des Wertes der künstlerischen Reproduktion und ihrer Legitimation gebraucht wurden. Wie Thausing zieht Anton Springer die Musik-Analogie heran, um die Arbeit des Kupferstechers zu kennzeichnen:

Der Kupferstecher verhält sich zum Schöpfer des Originals ähnlich wie in der Musik der ausübende Künstler zum Komponisten. Eine Beethovensche [sic] Sonate wird von Rubinstein anders aufgefaßt als von Bülow oder Clara Schumann. Schwerlich wird jemand behaupten, von dem einen unbedingt schlecht, von dem anderen unbedingt gut. Jeder legt etwas von seiner subjektiven Natur in das Originalwerk hinein, und hebt die eine, ihm zusagendere Seite desselben stärker hervor. Wir müssen es gelten lassen, wenn nur kein ganz fremder oder gar entgegengesetzter Zug jenem beigemischt wird.⁸⁹⁰

Für Kunstgelehrte wie Thausing und Springer stellte die grafische Reproduktion einen der musikalischen Interpretation ähnlichen Schaffensakt dar, der darauf beruht, das Original nicht möglichst objektiv, sondern subjektiv, der Persönlichkeit des Reproduzenten entsprechend, wiederzugeben.⁸⁹¹ Sie erkannten die Unvereinbarkeit von objektiver Treue und künstlerischer Persönlichkeit in der reproduzierenden Kunst an und hießen ein gewisses Maß der Abweichung bzw. Verfremdung des Originals gut. In diesem subjektiv-verfremdenden Charakter sahen Kunstgelehrte wie Springer die einzige Legitimation der traditionellen Reproduktionsgrafik im Zeitalter der fotomechanischen Vervielfältigung von Kunstwerken.⁸⁹² Springer zufolge liegt in dem Subjektiv-Individuellen der künstlerischen Reproduktion, in ihrem „persönliche[n]

⁸⁸⁹ JORDAN 1872, S. 80.

⁸⁹⁰ SPRINGER 1884, Sp. 67.

⁸⁹¹ Die Analogie zwischen der reproduktionsgrafischen und der musikalischen Interpretation findet sich wiederholt in der Kunstkritik des späten 19. Jahrhunderts, wovon eine Rezension im *Kunstwart* des Jahres 1887 zeugt: „[D]ie Persönlichkeit des Radierers muß in der Wiedergabe das Vorbild beeinflussen, wie der Klavierspieler das Tonwerk, und zu dem Gewinne an Lebensfülle wird sich eine leichte Einbuße an Genauigkeit einstellen.“ Anonym 1887/88c, S. 56.

⁸⁹² „In allen Fällen, in welchen die Reproduktion die Mitwirkung eines persönlichen künstlerischen Sinnes gebieterisch erheischt, nur durch die Vermittlung einer künstlerischen Phantasie möglich ist, bewahrt der Kupferstich seine alten Rechte.“ SPRINGER 1885, Sp. 245.

Hauch“⁸⁹³, nicht nur ihr Kunstwert, sondern gar ihre Gleichwertigkeit dem Original gegenüber begründet.⁸⁹⁴

Nach dem Kriterium des Subjektiven und Individuellen wurden schließlich auch einzelne Künstler und deren Oeuvre bewertet. So hebt Richard Graul nicht nur an Koeppings, sondern auch an Ungers Radierungen das „Mitklingen des eigenen lebhaften Künstlertemperamentes“⁸⁹⁵ hervor, welches in direktem Gegensatz zur „willenlosere[n] Hingabe an das Vorbild bei den treueren Radirern unserer Zeit“⁸⁹⁶ stehe.⁸⁹⁷

Graul kritisiert jedoch nicht nur die stärker auf Originaltreue bedachten Radierer, sondern lehnt auch die „[...] morose Grübelei mangelhaftspürender Kritik, die ängstlich wacht über die documentarische Treue nachbildender Kunst und die erst in Entzücken geräth, wenn sie die gewissenhafte Nachahmung auch der Pinselspur entdeckt hat [...]“⁸⁹⁸, entschieden ab. Den „künstlerische[n] Reiz“⁸⁹⁹ der reproduzierenden Kunst sieht er maßgeblich in der „Persönlichkeit des nachschaffenden Künstlers“⁹⁰⁰ begründet. Sofern diese zum Ausdruck komme, seien auch „die kleinen Mängel und Übertreibungen ihrer Leistung“⁹⁰¹ zu übersehen. Für Graul kommt dem Ausdruck künstlerischer Subjektivität demnach eine höhere Bedeutung zu als der Originaltreue.

Indessen muss betont werden, dass Individualität und Vorbildtreue nicht als zwangsläufig gegensätzliche oder sich einander ausschließende Kriterien wahrgenommen wurden. Mitunter bemühte sich die Kunstkritik, beide miteinander zu versöhnen, und sah sie im Werk eines Künstlers, wie beispielsweise bei Koepping oder Unger, gleichermaßen verwirklicht:

In wie feiner Weise sich Unger den verschiedenartigen Stilen und Behandlungsweisen dieser Meister anzuschmiegen und doch auch sich seine Individualität und seiner Interpretationskunst ihren Rechtstitel zu wahren gewußt hat, wird jeder Betrachter der kostbaren Blätter mit lebhafter Freude wahrnehmen.⁹⁰²

⁸⁹³ SPRINGER 1888b, S. 9.

⁸⁹⁴ Diese Position vertritt der Kunstschriftsteller Karl M. Kuzmany (1867-1911) noch im Jahr 1907: „Die reproduzierende Graphik wird ebensolange nicht entrechtet sein, als es Künstler gibt, deren Kongenialität den Abstand von Original und Nachbildung dadurch überbrückt, daß ihr Geist sich die notwendige neue Form schafft.“ KUZMANY, Karl M.: Jüngere österreichische Graphiker, in: Die graphischen Künste 30 (1907), S. 68.

⁸⁹⁵ GRAUL 1892b, S. 104.

⁸⁹⁶ Ebd.

⁸⁹⁷ „Bei Allen die Unger in seinen Reproduktionen zu Worte kommen lässt, spricht er mit, und er spricht die geschmackvolle Sprache eines feinempfindenden, für edlen künstlerischen Schmuck und reizvolle Form begeisterten Mannes.“ Ebd.

⁸⁹⁸ Ebd., S. 107.

⁸⁹⁹ Ebd.

⁹⁰⁰ Ebd.

⁹⁰¹ Ebd.

⁹⁰² Anonym 1882a, Sp. 104.

Die stete Vervollkommnung der fotomechanischen Verfahren nahm Springer nochmals in seinem Aufsatz *Die Aufgaben der graphischen Künste*⁹⁰³ zum Anlass, den Eigenwert der Reproduktionsgrafik herauszustellen:

Der Kupferstecher, welcher blosser Techniker ist, darf in Zukunft auf keine reiche Wirksamkeit hoffen; der Kupferstecher, welcher sich nur mit der äusserlich treuen Wiedergabe des Gegenstandes begnügt, wird schon jetzt durch die Photographie und den photomechanischen Druck ersetzt. Wenn aber der Stecher zugleich als Künstler sich geltend macht, in sein Werk die ganze Persönlichkeit legt, dann braucht er keine Nebenbuhlerschaft zu fürchten. Den persönlichen Hauch kann kein mechanisches Verfahren wiedergeben.⁹⁰⁴

Er postuliert zwar, dass die Grafik wegen der Konkurrenz der Fotografie über Kurz oder Lang auf ihre originalgrafischen Wurzeln, als „[...] Erfindung und Ausführung in einer Hand [...]“⁹⁰⁵ ruhen, zurückgeführt werden müsse. Wie Bartsch und Wessely vor ihm schränkt er allerdings ein, dass die „Einheit der erfindenden und der ausführenden Persönlichkeit“⁹⁰⁶ kein entscheidendes Kriterium für den künstlerischen Wert eines Kupferstiches sei. Er verweist auf die abnehmenden Tätigkeitsmöglichkeiten der Reproduktionsstecher und ihre Abhängigkeit von staatlichen Förderungen und Aufträgen der Kunstvereine, hebt aber hervor, dass sich solche Künstler nach wie vor einer großen Beliebtheit erfreuten, die

[...] die technische Leistung von der künstlerischen Schöpfung nicht trennen, mit ihrer ganzen Persönlichkeit für das Werk einstehen, den Grabstichel, ebenso wie der Maler den Pinsel, als das unmittelbare Werkzeug der Phantasie führen.⁹⁰⁷

Die künstlerische Wirkung der Reproduktion, so Springer weiter, sei maßgeblich von der „Hingabe der Persönlichkeit an die Arbeit“⁹⁰⁸, dem „persönliche[n] Antheil an dem Werke“⁹⁰⁹ und der „Begeisterung für dasselbe“⁹¹⁰ abhängig. Durch eine Maschine könne diese Begeisterung nicht vermittelt werden, worin für Springer der Grundunterschied zwischen der Maschine und der Menschenhand besteht.⁹¹¹ Damit misst er der individuellen Zugangsweise des Grafikers einen höheren ästhetischen Wert bei als seinem möglichsten Anschluss an das Original:

⁹⁰³ SPRINGER, Anton: Die Aufgaben der graphischen Künste, in: NIEPER, Ludwig: Die Königliche Kunstakademie und Kunstgewerbeschule in Leipzig. Festschrift und amtlicher Bericht, Leipzig 1890, S. 3-12. Springers Text fand darüber hinaus durch ihre Veröffentlichung im *Kunstwart* eine weitere Verbreitung, siehe hierzu Anonym: Rundschau (Die Aufgaben der graphischen Künste), in: Der Kunstwart 4/15 (1890/91), S. 228-236.

⁹⁰⁴ SPRINGER 1890, S. 5.

⁹⁰⁵ Ebd.

⁹⁰⁶ Ebd., S. 6.

⁹⁰⁷ Ebd., S. 6-7.

⁹⁰⁸ Ebd., S. 7.

⁹⁰⁹ Ebd.

⁹¹⁰ Ebd.

⁹¹¹ Vgl. ebd.

In allen Fällen, in welchen es nur auf die äussere Wahrheit der Wiedergabe ankommt, bei didaktischen Zwecken, oder wenn es gilt, die Erinnerung an ein Werk der Kunst, der Natur festzuhalten, dürfte das photomechanische Kunstverfahren den Sieg davon tragen. Dagegen erscheint ihre Wirksamkeit noch immer gesichert, wenn der Kupferstecher und Holzschneider von seinen Mitteln einen künstlerischen Gebrauch macht, wenn er Temperament zeigt, seine persönliche Auffassung durchschimmern lässt. Solche auserwählte Naturen werden nicht einfach verdrängt oder vernichtet.⁹¹²

Auf diesem Verständnis vom Kunstwert der Reproduktion basiert Springers Beschreibung der Arbeitsweise des reproduzierenden Künstlers:

Hat er einmal die Umrisse festgestellt, so bleibt er nicht mehr bei dem Einzelnen stehen, sondern hält sich stets das Ganze vor Augen. Aus dem Ganzen arbeitet er, und für das Ganze, d. h. für die Gesamtwirkung, Er gibt mit seinen Mitteln die malerische Erscheinung wieder, dazu gehört aber, dass er selbst als Maler empfindet. Für ihn ist das Gemälde, welches er nachbildet, gerade so ein Naturgegenstand, wie eine Landschaft, eine Architektur. Er muss das Eine wie das Andere als geschlossene Einheit in seine Phantasie aufnehmen, sie aus der bunten Farbenwelt in die einfach schwarzweisse übertragen und doch dahin wirken, dass der farbige Schein, die volle Lebenswahrheit, erhalten bleibe. In jedem guten Radierer ist ein Maler verborgen.⁹¹³

Wie Koepping reflektierte auch Hans Meyer 1908 den künstlerisch-schöpferischen Charakter der reproduzierenden Grafik. Den Nutzen der Fotografie für die Wissenschaft und für Künstler als Studienmaterial erkennt er zwar an, spricht sich aber entschieden gegen ihren Kunstcharakter aus und verurteilt sie als „seelenloses Massenprodukt“⁹¹⁴. Die fotografische Reproduktion sei zwar „objektiv treuer, als die des nachschaffenden Künstlers“⁹¹⁵, doch gerade in der subjektiven Verfremdung des Originals durch den Grafiker liegt für Meyer der Wert der reproduzierenden Grafik begründet:

Und doch wieder – gerade dieser Hauch eigenen Geistes, dieser Blick durch die Brille des Kupferstechers gibt seinem Werke das Persönliche, das Anziehende, das Sellenvolle [sic], ohne das es eben kein Kunstwerk gibt.⁹¹⁶

Wie gezeigt werden konnte, wertete die Kunstkritik die mangelnde Originaltreue der reproduzierenden Grafik nicht nur als Nachteil, sondern auch als Vorteil gegenüber der fotografischen Vervielfältigung. In der Verfremdung des Originals sah man die Möglichkeit für den Stecher oder Radierer, in der Übersetzung resp. Interpretation seine eigene künstlerische Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Hierauf basierten nicht nur die in einem gewissen Rahmen goutierte Entkopplung der Reproduktionsgrafik vom Dogma der unbedingten

⁹¹² SPRINGER 1890, S. 9.

⁹¹³ Ebd., S. 8.

⁹¹⁴ Vgl. MEYER 1908, S. 11.

⁹¹⁵ Ebd., S. 13.

⁹¹⁶ Ebd.

Originaltreue und die (teilweise) Emanzipation des Künstlers von seinem Vorbild, sondern auch der Kunstwert der Reproduktionsgrafik.

4.2 Der Künstlerstatus der Reproduktionsgrafiker in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und ihre gesellschaftliche Stellung

Die Bewertung der grafischen Reproduktion als Kunstform bedingte die Anerkennung der reproduzierenden Grafiker als vollwertige Künstlerpersönlichkeiten. William Unger, Johann Leonhard Raab, Louis Jacoby und Hans Meyer hatten nicht nur akademische Ämter inne. Sie wurden auch mit anderweitigen öffentlichen Positionen betraut, worüber kontinuierlich in den Kunstdenkenberichten berichtet wurde. Auf Jacobys Doppelfunktion als technischer und künstlerischer Beirat an den Königlichen Museen und der Reichsdruckerei in Berlin wurde bereits hingewiesen. Koepping wiederum wurde 1893 und 1895 zum Mitglied der Preußischen Landeskunstkommission gewählt, in der er unter anderem neben Anton von Werner (1843-1915), Eduard von Gebhardt (1838-1925) und Jordan als Berater über die Verwendung des Fonds für Kunstzwecke fungierte.⁹¹⁷ Noch 1901 wurde er neben den Grafikern Albert Krüger und Meyer zum Mitglied der Sachverständigen-Kommission für kunst- und technische Fragen an der Reichsdruckerei ernannt.⁹¹⁸ Raab wiederum wurde 1875 zum ständigen Mitglied der Central-Gemäldegalerie-Kommission München gewählt, während sein Schüler Peter Halm ab 1896/97 als Mitglied der Galerie-Kommission der Kupferstichsammlung München eingesetzt wurde.⁹¹⁹

Auch mit Ehrentiteln und Orden wurden reproduzierende Kupferstecher und Radierer bis in das ausgehende 19. Jahrhundert wiederholt bedacht. Anlässlich der Pariser Weltausstellung des Jahres 1867 wurden Eduard Mandel und Joseph von Keller beispielsweise, wie die *Kunstchronik* berichtet, Adelstitel verliehen.⁹²⁰ Letzterer bekam 1872 als Anerkennung für seinen Stich nach der *Sixtinischen Madonna* zudem den Albrechtsorden, den Kronenorden 1. Klasse, den Kronenorden 3. Klasse, den Franz-Josephs-Orden sowie den Pius-Orden

⁹¹⁷ Vgl. Anonym: Personalnachrichten (Die preußische Landeskunstkommission), in: *Kunstchronik* N.F. 4/22 (1893), Sp. 363 und Anonym: Vermischtes (Die preußische Landeskunstkommission), in: *Kunstchronik* N.F. 6/16 (1895), Sp. 253.

⁹¹⁸ Vgl. Anonym: Vermischtes (Berlin. Die Sachverständigen-Kommission), in: *Kunstchronik* N.F. 12/9 (1901), Sp. 142.

⁹¹⁹ Vgl. Anonym: Personalnachrichten (Ueber die in der Centralgemälde-Direktion in München), in: *Kunstchronik* 11/1 (1876), Sp. 12 und Anonym: Ausstellungen und Sammlungen (München), in: *Die Kunst für Alle* 12/10 (1896/97), S. 155.

⁹²⁰ Vgl. Anonym: Personal-Nachrichten (Bei Gelegenheit der Pariser Weltausstellung), in: *Kunstchronik* 2/17 (1867), S. 145.

verliehen.⁹²¹ Rudolf Stang erhielt den Albrechtsorden für seinen Kupferstich nach Raffaels *Lo Sposalizio*.⁹²² Gustav Eilers wurde mit dem Ritterkreuz erster Klasse des Albrechts-Ordens und dem Orden der Wachsamkeit oder Vom weißen Falken⁹²³ und Carl Ernst Forberg, Jacoby sowie Koepping mit dem Roter Adlerorden 4. Klasse ausgezeichnet.⁹²⁴ Halm wurde der Verdienstorden vom h. Michael 4. Klasse zuteil.⁹²⁵ Anlässlich seines Eintritts in den Ruhestand wurde Raab 1894/95 der Titel eines Königl. Geheimen Hofrats verliehen.⁹²⁶

Zudem waren die Künstler bis in das 20. Jahrhundert hinein als Organisatoren in zahlreiche Ausstellungsprojekte involviert. So war Raab beispielsweise Jurymitglied auf den Großen Internationalen Kunstausstellungen der Jahre 1879 und 1883 in München sowie Mitglied des Central-Komitees der VI. Internationalen Kunstausstellung München 1892.⁹²⁷ Auf der Columbischen Weltausstellung in Chicago 1893 war er als Kommissionsmitglied vertreten.⁹²⁸ Koepping wiederum fungierte 1889, neben den Malern Max Liebermann und Gotthardt Kühn (1850-1915), als Mitinitiator der deutschen Beteiligung auf der Pariser Weltausstellung sowie als auswärtiges Mitglied des Ausschusses einer Aquarellausstellung der Dresdener Kunstgenossenschaft.⁹²⁹ Außerdem wurde er 1892, neben Meyer, zum Mitglied der Ausstellungskommission der Berliner Kunstausstellung desselben Jahres ernannt.⁹³⁰ 1898 war er als Mitglied der Anordnungskommission an der Organisation der Großen Berliner Kunstausstellung beteiligt, während Meyer Mitglied der Aufnahmekommission war.⁹³¹ Für die Große Berliner Kunstausstellung 1899 wurde wiederum Jacoby als Mitglied der Jury und der Hängekommission eingesetzt.⁹³² Schließlich war Koepping auch Mitglied der Jury der

⁹²¹ Vgl. Anonym: Personalmeldungen (Professor Josef Keller), in: Kunstchronik 7/11 (1872), Sp. 205 und Anonym: Personalmeldungen (Professor Joseph Keller), in: Kunstchronik 7/14 (1872), Sp. 258.

⁹²² Vgl. Anonym: Vermischte Nachrichten (Professor Rudolf Stang), in: Kunstchronik 9/23 (1874), Sp. 375.

⁹²³ Vgl. Anonym: Personal- und Ateliernachrichten (Dresden), in: Die Kunst für Alle 5/21 (1889/90), S. 332 und Anonym: Personalmeldungen (Der Kupferstecher und Radierer Gustav Eilers), in: Kunstchronik N.F. 1/22 (1889/90), Sp. 356.

⁹²⁴ Vgl. Anonym: Personalmeldungen (Bei dem diesjährigen preussischen Ordensfeste), in: Kunstchronik N.F. 1/21 (1889/90), Sp. 339, Anonym: Personal- und Atelier-Nachrichten (Berlin), in: Die Kunst für Alle 8/10 (1892/93), S. 154 und Anonym: Sammlungen und Ausstellungen (Die Festlichkeiten aus Anlass des 200jährigen Bestehens der königlichen Akademie der Künste in Berlin), in: Kunstchronik N.F. 7/25 (1896), Sp. 406.

⁹²⁵ Vgl. Anonym: Personal- und Atelier-Nachrichten (München), in: Die Kunst für Alle 16/9 (1900/01), S. 218.

⁹²⁶ Vgl. Anonym: Personal- und Ateliernachrichten (München), in: Die Kunst für Alle 10/23 (1894/95), S. 362.

⁹²⁷ Vgl. Anonym: Vermischte Nachrichten (Die Vorarbeiten für die große internationale Kunstausstellung in München), in: Kunstchronik 14/29 (1879), Sp. 467, Anonym 1883c und Anonym: Ausstellungen und Sammlungen (München), in: Die Kunst für Alle 7/7 (1891/92), S. 109.

⁹²⁸ Vgl. Anonym: Ausstellungen und Sammlungen (München), in: Die Kunst für Alle 7/23 (1891/92), S. 364.

⁹²⁹ Vgl. Anonym: Sammlungen und Ausstellungen (Beteiligung deutscher Künstler an der Pariser Weltausstellung), in: Kunstchronik 24/31 (1889), Sp. 491 und Anonym: Ausstellungen, Sammlungen etc. (Dresden), in: Die Kunst für Alle 5/16 (1889/90), S. 255.

⁹³⁰ Vgl. Anonym: Ausstellungen und Sammlungen (Berlin), in: Die Kunst für Alle 7/9 (1891/92), S. 141.

⁹³¹ Vgl. Anonym: Sammlungen und Ausstellungen (Aufnahme- und Anordnungskommission der grossen Berliner Kunstausstellung), in: Kunstchronik N.F. 9/20 (1898), Sp. 331.

⁹³² Vgl. Anonym: Personalmeldungen (Grosse Berliner Kunstausstellung), in: Kunstchronik N.F. 10/16 (1899), Sp. 248.

Sächsischen Kunstausstellung Dresden 1903 und der Kommissionsleitung der Akademischen Kunstausstellung Berlin 1907.⁹³³

Die Anerkennung der reproduzierenden Kupferstecher und Radierer durch die Kunstöffentlichkeit findet aber nicht nur durch die öffentlichen Ämter und die mannigfaltigen Auszeichnungen, mit denen sie bedacht wurden, Ausdruck. Auch das Ausstellungswesen war ein öffentlichkeitswirksames Mittel, sie als Künstlerpersönlichkeiten zu würdigen.

Die Reproduktionsgrafik war bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein ein wichtiger Bestandteil von Kunstausstellungen, auf denen sie als Surrogate nicht verfügbarer oder transportabler Originalwerke fungierten. Waren die Blätter auf solchen Ausstellungsformaten hauptsächlich wegen ihres reproduzierten Gegenstandes relevant, dienten andere Expositionen dazu, die Reproduktionsgrafiker als Künstlerpersönlichkeiten zu würdigen und ihre Werke um ihrer selbst willen zu präsentieren. Zunächst waren Reproduktionsgrafiker wiederholt mit größeren, repräsentativen Werkkonvoluten auf Kunstausstellungen vertreten. Koepping, Unger, Hecht und Sonnenleiter waren auf der Graphischen Ausstellung des Jahres 1894 in Wien mit „allen ihren Hauptschöpfungen“⁹³⁴ vertreten. Von Koepping waren unterschiedliche reproduzierende und originale Radierungen ausgestellt, die Lützow in seinem Ausstellungsbericht als ein „staunenswertes Ensemble virtuos gehandhabter technischer Eigenschaften“⁹³⁵ rühmt. Von Unger waren Arbeiten aus diversen Schaffensphasen präsentiert, sodass die Ausstellung „[...] den ganzen weit gespannten Umkreis seiner unübertroffenen künstlerischen Übersetzungskunst [...]“⁹³⁶ umfasste.⁹³⁷

Krügers Arbeiten wurden im Rahmen der Großen Berliner Kunstausstellung des Jahres 1898 umfassend gewürdigt. Mit 16 Radierungen, Kupferstichen und Schabkunstblättern nach Alten und modernen Meistern lag der Schwerpunkt der Abteilung für grafische Kunst auf dem Berliner Grafiker.⁹³⁸ In ähnlicher Weise wurde Eilers auf der Großen Berliner Kunstausstellung des Jahres 1906 mit seinem reproduktionsgrafischen Oeuvre gewürdigt. Zwar waren hier auch die in Berlin tätigen Radierer Fritz Krostewitz (1861-1913), Max Horte (1865-unbekannt) und

⁹³³ Vgl. Anonym: Sammlungen und Ausstellungen (Die Sächsische Kunstausstellung 1903), in: Kunstchronik N.F. 14/22 (1903), Sp. 353 und Anonym: Ausstellungen (Berliner Akademie der Künste), in: Kunstchronik N.F. 18/4 (1907), Sp. 58.

⁹³⁴ Vgl. LÜTZOW 1894a, Sp. 349.

⁹³⁵ Ebd., Sp. 350.

⁹³⁶ Ebd.

⁹³⁷ Neben diesen mit einem repräsentativen Querschnitt ihres grafischen Schaffens vertretenen Künstlern waren an bekannten Reproduktionsgrafikern des deutschsprachigen Raums ferner Krüger, Krostewitz, Doris Raab, Krauskopf, Klaus und Woernle mit einzelnen Arbeiten vertreten, vgl. ebd.

⁹³⁸ Zur Ausstellung kamen Hauptblätter des Künstlers wie seine Stiche nach den singenden und musizierenden Engeln Jan van Eycks, nach dem Gemälde *Der Prediger Anslou* Rembrandts aus der Berliner Gemäldegalerie, nach zwei Gemälden Max Liebermanns sowie der *Pietà* Max Klingers in der Dresdener Galerie, vgl. Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1898, Berlin ⁶1898, S. 67-68.

Erich Wolfsfeld (1884-1956) mit reproduzierenden Arbeiten vertreten.⁹³⁹ Das Hauptaugenmerk galt jedoch Eilers, der mit 12 Reproduktionsgrafiken und mehreren Originalstichen und –radierungen vertreten war.⁹⁴⁰ Auch berichtet die *Kunst für Alle*, dass Koepping auf der Großen Dresdener Kunstausstellung des Jahres 1904 eine 27 Radierungen und sechs kunstgewerbliche Objekte umfassende Sonderausstellung ausgerichtet wurde.⁹⁴¹ Wie Hans Wolfgang Singer in seiner Besprechung der Ausstellung schildert, waren Koeppings Arbeiten auf zwei Räume verteilt. Im ersten waren seine grafischen Arbeiten und im zweiten seine Ziergläser und weitere Kunstgegenstände zu sehen.⁹⁴² Als Auszeichnung dieser Ausstellung wurden die Arbeiten des Künstlers außer Wettbewerb gestellt und sein Name auf die Ehrenliste gesetzt. Damit war Koepping in guter Gesellschaft, denn neben ihm waren auch Adolph Menzel (1815-1905), Oskar Zwintscher (1870-1916), Sascha Schneider (1870-1927) und die Künstlergruppe *Die Elbier* mit separaten Ausstellungen vertreten.

Neben solchen Präsentationen von (repräsentativen) Konvoluten einzelner Künstler im Rahmen von Gruppenausstellungen bilden Einzelausstellungen eine weitere Präsentationsplattform, auf welcher Reproduktionsgrafiker als Künstlerpersönlichkeiten gewürdigt wurden. Das Dresdener Kupferstich-Kabinett richtete im Jahr 1887 beispielsweise Hugo Bürkners Holzschnitten und Radierungen eine Ausstellung aus, auf welcher Reproduktionen nach unterschiedlichen Künstlern wie Ludwig Richter (1803-1884) und Alfred Rethel (1816-1859) gezeigt wurden.⁹⁴³ Eine umfassende Einzelausstellung wurde Unger im Jahr 1897 im Mährischen Gewerbe-Museum in Brünn gewidmet.⁹⁴⁴ Mit insgesamt 121 Exponaten umfasste die Retrospektive sowohl Einzelblätter als auch Arbeiten seiner Galeriewerkpublikationen und erfuhr in der Kunstberichterstattung ein reges Echo.⁹⁴⁵ Hecht wiederum wurde anlässlich seiner Übersiedlung nach Graz im Jahr 1907 im dortigen Kupferstichkabinett mit einer „Gesamtvorführung“⁹⁴⁶ seines graphischen Werks gewürdigt.

⁹³⁹ Vgl. Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1906, Berlin/Stuttgart/Leipzig 1906, S. 143.

⁹⁴⁰ Darunter zählen seine Blätter nach Correggios *Heiliger Nacht*, nach Rubens' *Heiliger Cäcilie*, Tizians *Zinsgroschen*, der *Lächelnden Dame* nach van Dyck sowie das *Bildnis Georg Gyzes* und das *Porträt des Goldschmiedes Morret*, beide nach Hans Holbein sowie zwei Blättern nach Adolph Menzel, vgl. Kat. Berlin/Stuttgart/Leipzig 1906, S. 137-138.

⁹⁴¹ Vgl. Anonym: Von Ausstellungen und Sammlungen (Dresden), in: *Die Kunst für Alle* 19/17 (1903/04), S. 409.

⁹⁴² Vgl. SINGER, Hans Wolfgang: Die Grosse Kunstausstellung in Dresden, in: *Kunst und Künstler* 2/10 (1904), S. 414.

⁹⁴³ Vgl. L[IER], H[ermann] A[rthur]: Sammlungen und Ausstellungen (Das königl. Kupferstichkabinett zu Dresden), in: *Kunstchronik* 22/18 (1887), Sp. 299.

⁹⁴⁴ Neben Einzelblättern waren auch Arbeiten aus seinen zahlreichen Galeriepublikationen vertreten, vgl. Katalog der William Unger-Ausstellung. Mähr. Gewerbe-Mus. in Brünn, Brünn 1897, S. 7-8.

⁹⁴⁵ Anonym: Sammlungen und Ausstellungen (Brünn), in: *Kunstchronik* N.F. 9/1 (1898), Sp. 13 und BRAUN, [o. A.]: Die Unger-Ausstellung in Brünn, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* [o. A.]/1 (1898), S. 6-8.

⁹⁴⁶ Anonym: Von Ausstellungen und Sammlungen (Graz), in: *Die Kunst für Alle* 22/22 (1906/07), S. 535-536.

Das Interesse solcher Einzelausstellungen galt allerdings nicht allein der Präsentation des Gesamtwerks bzw. eines repräsentativen Konvoluts des jeweiligen Künstlers, sondern auch konkreter Werkgruppen. Der Verlag von Peter Kaeser präsentierte 1889 in München beispielsweise eine Auswahl der Radierungen Johann Leonhard Raabs aus dem Galeriewerk der Münchener Pinakothek.⁹⁴⁷ Es ist anzunehmen, dass es sich bei der Schau um eine Werbestrategie des Verlegers handelte, da die Galeriepublikation von Kaeser selbst verlegt und in diesem Jahr mit der Herausgabe der letzten drei Lieferungen abgeschlossen wurde.⁹⁴⁸ In demselben Jahr widmete der Sächsische Kunstverein wiederum Ludwig Kühn eine Einzelausstellung.⁹⁴⁹ Auf dieser waren insbesondere Radierungen ausgestellt, die auf Privataufträge zurückgehen und nur in wenigen Abzügen veröffentlicht wurden.⁹⁵⁰ Das Interesse galt demnach ausgewählten und nur schwer rezipierbaren Raritäten aus dem Oeuvre des Künstlers.

Auch das Ableben anerkannter Reproduktionsgrafiker war wiederholt Anlass für ihre öffentlichkeitswirksame Würdigung durch retrospektive Einzelausstellungen. So richtete die Nationalgalerie Berlin 1883 dem ein Jahr zuvor verstorbenen Eduard Mandel eine solche Gedächtnisausstellung aus. Wie Rosenberg in der *Kunstchronik* desselben Jahres berichtet, trug die Direktion der Nationalgalerie hierfür das laut dem Rezensenten 45 Nummern umfassende Gesamtoeuvre des „Altmeister[s] der Kupferstecherkunst“⁹⁵¹ zusammen. Laut Ausstellungsbericht spannte die Ausstellung dabei den Bogen von den frühen Druckgrafiken der 1820er Jahre bis zu Mandels letztem Werk, seinem Stich nach der *Sixtinischen Madonna*, welchen Rosenberg als des Kupferstechers „Meisterwerke“⁹⁵² rühmt. Mandels *Sixtina* ergänzend wurden auch Fotografien und weitere Stiche nach dem Gemälde präsentiert, sodass das interessierte Publikum den Mandel'schen Stich in der Spezifik seiner Ausführung betrachten und mit anderen Reproduktionen vergleichen konnte.⁹⁵³ Über die Ausstellung hinaus erfuhr der Kupferstecher noch durch eine nekrologische Notiz⁹⁵⁴ und einen ausführlichen Nachruf in der *Kunstchronik* Ehrung.⁹⁵⁵ Im Rahmen einer Spezialausstellung des Jahres 1894

⁹⁴⁷ Vgl. Anonym: Korrespondenz (München), in: *Kunstchronik* 24/16 (1889), Sp. 251.

⁹⁴⁸ Vgl. Anonym 1888/89b, S. 378 und Anonym 1888/89a, S. 45.

⁹⁴⁹ Vgl. LIER, Hermann Arthur: Korrespondenz (Dresden), in: *Kunstchronik* 24/26 (1889), Sp. 410.

⁹⁵⁰ Von einer Radierung nach Wilhelm von Kaulbachs *Bildnis der Freifrau von Hegl zu Worms* soll es dem Bericht zufolge lediglich 14 Abzüge gegeben haben, vgl. ebd.

⁹⁵¹ ROSENBERG, Adolf: Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie, in: *Kunstchronik* 18/15 (1883), Sp. 265.

⁹⁵² Ebd.

⁹⁵³ Rosenberg nutzt die Gegenüberstellung des Stiches mit weiteren grafischen Reproduktionen und Fotografien, um Partei für Mandel als Raffael-Interpret zu ergreifen und zu konstatieren, dass „[...] Mandel nicht nur alle früheren Stecher bei weitem übertroffen hat, sondern auch dem Originale am nächsten gekommen [...]“ sei, ebd., Sp. 266.

⁹⁵⁴ Vgl. Anonym: Todesfälle (Der Kupferstecher Eduard Mandel), in: *Kunstchronik* 18/2 (1883), Sp. 25.

⁹⁵⁵ Vgl. ROSENBERG, Adolf: Nekrologe (Eduard Mandel), in: *Kunstchronik* 18/4 (1883), Sp. 55-57.

in Wien wurde das Lebenswerk des in demselben Jahr verstorbenen Johannes Klaus gezeigt.⁹⁵⁶ Zudem wurden ihm, in dem Ausstellungsbericht als „einer der geschicktesten Interpreten der Malerei mit Hilfe der Radirnadel“⁹⁵⁷ gewürdigt, in verschiedenen Zeitschriften rühmende Nachreden gewidmet.⁹⁵⁸ Eilers zu Ehren fand nach seinem Ableben im Jahr 1912 ebenfalls eine von der Königlichen Akademie zu Berlin ausgerichtete Ausstellung seiner Kupferstiche und Radierungen statt.⁹⁵⁹ Dem 1913 verstorbenen Krostewitz wurde wiederum auf der Großen Berliner Kunstausstellung des Jahres 1914 durch die Präsentation einer 20 Nummern umfassenden Auswahl seiner Reproduktionsradierungen ein Denkmal gesetzt, während die *Kunstchronik* in demselben Jahr einen Nachruf auf den Künstler brachte.⁹⁶⁰ Auch Koepping, 1914 verstorben, richtete die Königliche Akademie zu Berlin im Jahre 1915 eine retrospektive Gedächtnisausstellung ein.⁹⁶¹ Auf zwei Säle verteilt waren neben seinen Aktzeichnungen insgesamt 25 originale und reproduzierende Radierungen, unter anderem die nach dem Dresdener *Bildnis eines bärtigen Alten im schwarzen Barett*, ausgestellt.⁹⁶² Die Beurteilung der Ausstellung in der Kunstkritik verdient an dieser Stelle gesonderte Beachtung, da sie die hohe Wertschätzung seiner Reproduktionsgrafik noch im frühen 20. Jahrhundert veranschaulicht:

Jede seiner eigenen Kompositionen verrät die Problematik seines Talents. Und daneben stehen die einzigartigen Schwarz-Weiß-Umsetzungen Rembrandtscher Gemälde, die nicht nur wundervolle Radierungen sind, sondern zugleich von einem verstehenden Eindringen in das Werk eines anderen Zeugnis ablegen, das ein kritisches Vermögen ahnen läßt, dem keine der eigenen Leistungen standhielt.⁹⁶³

Schließlich richtete das Künstlerhaus in Wien dem einstmaligen Unger-Schüler Wilhelm Woernle anlässlich seines Todes im Jahre 1916 eine Gedächtnisausstellung aus, auf der seine Radierungen und Kupferstiche zu sehen waren.⁹⁶⁴

Aus diesem Überblick wird ersichtlich, dass die Reproduktionsgrafiker kontinuierlich auf unterschiedlichen Ausstellungsformaten vertreten waren. Durch Präsentationen größerer Werkkonvolute, Einzel- und Gedächtnisausstellungen sowie in verschiedenen

⁹⁵⁶ Vgl. Anonym: Kunstblätter (Wien), in: *Kunstchronik* N.F. 5/15 (1894), Sp. 244.

⁹⁵⁷ Ebd.

⁹⁵⁸ Siehe Anonym: Nekrologe (Der Kupferstecher und Radierer Johann Klaus), in: *Kunstchronik* N.F. 4/33 (1893), Sp. 553 und SCHAEFFER 1893, S. 119-124.

⁹⁵⁹ Vgl. Anonym: Berliner Ausstellungen. Sezession und Akademie, in: *Kunstchronik* N.F. 23/7 (1912), Sp. 105.

⁹⁶⁰ Vgl. Anonym: Nekrologe (Fritz Krostewitz), in: *Kunstchronik* N.F. 25/12 (1914), Sp. 181.

⁹⁶¹ Vgl. Anonym: Berliner Ausstellungen, in: *Kunstchronik* N.F. 26/29 (1915), Sp. 363.

⁹⁶² Vgl. Ausstellung von Werken der Mitglieder und Gäste der Akademie. Gedächtnisausstellungen: Josef Scheurenberg, Karl Köpping: Kriegsbilder aus dem Westen und Osten: März bis Mai 1915, Berlin ²1915, S. 16-18.

⁹⁶³ Anonym 1915, Sp. 363.

⁹⁶⁴ Vgl. TIETZE, Hans: Wiener Brief, in: *Kunstchronik* N.F. 27/5 (1916), insbesondere Sp. 33-34.

Kunstzeitschriften veröffentlichte Nachrufe erfuhren sie individuelle Ehrungen als Künstlerpersönlichkeiten.

Weiterhin inszenierten sich die Reproduktionsgrafiker in ihren Werken auch selbst als solche, indem sie in ihren Werken wiederholt auf die Signatur als „Ausdruck der Künstlerpersönlichkeit“⁹⁶⁵ zurückgriffen. Obwohl es seit dem 17. Jahrhundert üblich war, dass Kupferstecher, Radierer, Lithografen etc. unterhalb des Bildfeldes mit dem Zusatz „sculpsit“ bzw. entsprechender Kurzformen wie „sculp.“ oder „sc.“ als Urheber der grafischen Übertragung genannt wurden,⁹⁶⁶ kam es dennoch mitunter vor, dass Künstler ihre Signatur (mehr oder weniger auffällig) in den Bildraum einfügten.

Dabei gingen die Grafiker hinsichtlich der Gestaltung und der Sichtbarkeit ihrer bildinneren Signatur unterschiedlich vor: Krüger behält in seinem Farbdruck nach Holbeins *Erasmus-Porträt* (Abb. 29) beispielsweise das für die Druckgrafik gängige Verfahren der namentlichen Nennung des Grafikers mit dem „sculpsit“-Zusatz bei, verlagert sie aber vom unteren Rand des Bildrahmens in die obere rechte Ecke der Darstellung. Dort findet sich die Angabe „ALB. KRUEGER SC“, während die untere linke Ecke die Nennung des Malers, „H. HOLBEIN PX“, aufweist. Ebenfalls deutlich sichtbar setzt Koepping in seiner Radierung nach dem Gemälde *Froufrou* (Abb. 65) des französischen Malers Georges Clairin (1843-1920) seine Signatur in Form eines Monogramms „CK“ (Abb. 65, Detail 1) in die untere linke Ecke des Bildfeldes. Koeppings Monogramm steht damit gleichberechtigt neben der durch den Radierer faksimilierten Signatur Clairins, die sich gegenüber in der unteren rechten Ecke der Komposition befindet. Anders als bei Krügers Blatt ersetzt Koeppings bildinnere Signatur die außerbildliche jedoch nicht. Der Radierer wird der Konvention gemäß rechts unterhalb der Darstellung mit der Angabe „CH. KOEPPING SCULP“ nochmals als Urheber der Reproduktion benannt.

Andere Künstler fügten ihre bildinnere Signatur weniger selbstbewusst in die Komposition der Vorlage ein und ‚versteckten‘ sie quasi im Bild. In seiner Radierung nach dem Rubens zugeschriebenen *Bildnis eines Herrn* (Abb. 66), die Unger für das Braunschweiger Galeriewerk fertigte, findet sich die Signatur „W. Unger“ unauffällig in das Liniengeflecht des Hintergrundes in der unteren rechten Ecke des Bildfeldes hineinradiert (Abb. 66, Detail 1). Ebenso verborgen nimmt sich Hechts Signatur „W. Hecht“ in seiner Radierung nach Jacob van Ruisdaels (628/1629-1682) *Großem Wald* (Abb. 67) aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien aus, die sich knapp unterhalb der faksimilierten Ruisdael-Signatur am rechten Bildrand

⁹⁶⁵ KOSCHATZKY 1999, S. 19-20.

⁹⁶⁶ Vgl. ebd., S. 18-20.

befindet. Ähnlich wie in Ungers Arbeit ist Hechts Signatur in das radierte Liniengeflecht eingefügt, welches den aufgehellten Waldboden darstellt (Abb. 67, Detail 1). Ebenso subtil nimmt Geyger in seiner Arbeit nach Botticellis *Frühling* (Abb. 18) eine Änderung vor, indem er die Namen des Malers und des Stechers in die Darstellung einfügt. Als Raum für die Bezeichnung der beteiligten Personen nutzt Geyger die Handgelenksbündchen der Gewänder der Venus im Bildzentrum und der Flora auf der rechten Seite des Bildes. Am rechten Handgelenk der Flora findet sich der Schriftzug „E. M. GEYGER“ (Abb. 18, Detail 3), während das linke die Inschrift „SCULPSIT“ ziert (Abb. 18, Detail 4).⁹⁶⁷

Dabei ging es bei der bildinneren Signatur der reproduzierenden Radierer und Stecher nicht nur um die mehr oder weniger deutliche Betonung ihrer Urheberschaft, sondern auch um eine humorvolle Selbstinszenierung. Diese besteht darin, dass sie sich für ihre Signatur eines Schriftbildes bedienen, das sie ihren Vorbildern entlehnen. In der Radierung nach Potters *Vier Kühe auf einer Weide* aus dem Kasseler Galeriewerk (Abb. 5) beispielsweise passt Unger seine Signatur der des niederländischen Malers an. Anstatt die Potter-Reproduktion wie die des Braunschweiger Bildes mit „W. Unger“ zu signieren, wählt der Radierer die Bezeichnung „W. Unger. f. @. 1869“, die Potters Signatur „Paulus Potter f. @ 1644“ entspricht. Ähnliches kann bei Hechts Arbeit nach Lenbachs *Bildnis Lorenz Gedons* (Abb. 62) festgestellt werden. Lenbachs Signatur „F. Lenbach“, die Hecht in seiner Radierung faksimiliert, zeichnet sich durch ihren markanten Unterstrich aus, der vom abschließenden Konsonanten „h“ ausgeht und den gesamten Namenszug unterstreicht. Der Radierer setzt seine Signatur „W. Hecht sc“ in verkleinertem Maßstab unter Lenbachs Namen und versieht sie ebenfalls mit einem vom Schlusskonsonanten „t“ ausgehenden Unterstrich (Abb. 62, Detail 3). In der Entlehnung der Signatur des Vorbildes spiegelt sich die Ambivalenz von Eigenständigkeit und Nachahmung wider, die die reproduzierende Grafik an sich kennzeichnet.

Wie anhand dieser Werkauswahl gezeigt werden konnte, stellt sich das Phänomen der Künstlersignatur in der reproduzierenden Grafik als äußerst vielseitig dar. Der Signaturtypus reicht von der konventionellen „sculpsit“-Angabe bis zum Künstlermonogramm. Die bildinnere Signatur des Reproduktionsgrafikers ist indessen als Eingriff in die originale Komposition zu werten. Die Signatur des Malers, die sich in der Regel als Bildgegenstand faksimiliert in der Reproduktion wiederfindet, wird um die des Grafikers ergänzt, die das Original selbstverständlich nicht aufweist. Insofern sind Ungers, Koeppings, Hechts, Geygers und

⁹⁶⁷ Das linke Handgelenk der Venus trägt wiederum den Namen des Malers „BOTTICELLI“ und das rechte die Angabe „PINXIT“.

Krügers Signaturen nicht nur als Belege ihrer Urheberschaft zu verstehen. Vielmehr stellen sie bewusste Eingriffe in die originale Komposition zwecks künstlerischer Selbstinszenierung dar.

4.3 Individuelle Interpretationsweisen in der reproduktionsgrafischen Praxis und ihre Loslösung vom Objektivitätsdogma

4.3.1 Die individuelle Handschrift in der Zeichnung

Der Individualstil ist als grundlegender Ausdruck der von der Kunstkritik geforderten Individualität des Reproduktionstechers und –radierers zu bewerten. Der Begriff bezeichnet, nach Heinrich Wölfflin, die Eigenheiten des Künstlers in seiner Anwendung der künstlerischen Gestaltungsmittel wie Linie, Farbe und Helldunkel und seiner Übertragung des Vorbildes.⁹⁶⁸ Für die Reproduktionsgrafik bedeutet dies die Handschrift des Grafikers, die, wie Betz treffend formuliert, als stilistischer „Kern“⁹⁶⁹ seinen Werken eigen ist, selbst wenn er seinen Modus wechselt.⁹⁷⁰

Der Stellenwert, den die individuelle Handschrift des reproduzierenden Grafikers für die Kunstkritik hatte, ist nicht zu unterschätzen. Der Vergleich der Werke unterschiedlicher Reproduktionsgrafiker und die Definition ihrer jeweiligen Spezifika gehörten zu einem wiederkehrenden Motiv von Werk- und Ausstellungsrezensionen sowie biografischen Überblicken. Die stilanalytische Gegenüberstellung von Koepping und Unger, die die Kunstkritik wiederholt vornahm, gibt ein sprechendes Beispiel dieses Phänomens. So nimmt der Kunsthistoriker Robert Stiassny (1862-1917) die Internationale Kunstausstellung zu Wien des Jahres 1888 zum Anlass, anhand von Koeppings Radierung nach Rembrandts *Staalmeesters* hervorzuheben, dass der Grafiker „jeden Borstenstrich“⁹⁷¹ des Originals wiedergebe. Dagegen hätte selbst Ungers Kunst „keinen leichten Stand“⁹⁷². Präziser beschreibt Graul die Unterschiede zwischen Koepping und Unger: Während sich der erste unter anderem durch eine selbstständige Technik und die Wiedergabe der spezifischen Malweise des Vorbildes

⁹⁶⁸ Vgl. WÖLFFLIN 1915, S. 1-2.

⁹⁶⁹ BETZ 2016, S. 146.

⁹⁷⁰ Für die Reproduktionsradierung erläutert Betz dieses Phänomen unter anderem anhand der in der *Gazette des Beaus-Arts* publizierten Radierungen William Ungers, Albert Adrails (1865-1914) und Daniel Mordants (1853-1914) nach Rembrandts *Familienbildnis* aus dem Herzog Anton Ulrich-Museum zu Braunschweig, vgl. ebd., S. 146-147.

⁹⁷¹ STIASSNY, Robert: Die internationale Kunstausstellung in Wien (Schluß), in: Zeitschrift für bildende Kunst 23 (1888), S. 260.

⁹⁷² Ebd., S. 261.

auszeichne, bringe der zweite insbesondere die Farbwerte seiner Vorlage zur Anschauung.⁹⁷³ Noch 1894 stellt Carl von Lützow beide Reproduktionsgrafiker als künstlerische Individuen einander gegenüber. Er hält fest, dass sich der Berliner Kupferstichprofessor durch ein „staunenswertes Ensemble virtuos gehandhabter technischer Eigenschaften“⁹⁷⁴ auszeichne, während an Unger wiederum eine „erstaunliche Fruchtbarkeit“⁹⁷⁵ sowie „die nicht minder bewundernswerte Feinheit und Tiefe der künstlerischen Empfindung“⁹⁷⁶ fesselten. Hinsichtlich der stilistischen Differenzierung beider Künstler führt Graul wiederum aus, Ungers Handschrift zeichne sich durch den „Reiz[...] eleganter Bewegung“⁹⁷⁷ aus, während Koepping durch seine „Bravour“⁹⁷⁸ hervorsteche.⁹⁷⁹ An anderer Stelle stellt Graul fest, dass Ungers Eigenart in dem „freien, geist- und schwungvollen Zuge seiner offenen Zeichnung“⁹⁸⁰ liege und für Koepping dessen spezifische, unkonventionelle Linienführung charakteristisch sei:

Hier, wo seine Nadel enge Stichlagen auf das sorgfältigste gebildet hatte, fährt er mit kühnen Linien rücksichtslos darüber, dort wo seine Zeichnung die denkbar treueste Weiterbildung der Pause ist, zerstört er ihre Bestimmtheit mit eigensinnigen, willkürlich scheinenden Ätzwirkungen.⁹⁸¹

Noch im Jahr 1904 definiert Graul Koeppings Handschrift wie folgt:

Die Originalität in der Werkzeugführung, die nervöse Lebendigkeit des „Striches“, der immer das rechte Mittel am rechten Fleck erfindet, diese Arbeit, die unbekümmert um die Routine anderer und um die stecherische Formenlehre älterer Kunst nur darauf bedacht ist, den künstlerischen Gehalt der Originale so lebendig und deutlich sprechen zu lassen, daß die Wiedergabe selbst als ein bis in das letzte Detail persönlich durchgeführtes Original erscheint, das ist Köppings Meisterschaft.⁹⁸²

Insofern stellt die individuelle Zugangsweise eines Reproduktionsgrafikers zu dem Original einen wichtigen Gegenstand des Diskurses dar, die entweder in Einzel- oder vergleichenden Darstellungen definiert wurde. Dabei ging die Berichterstattung auch über die Einzelleistung hinaus und leitete aus der vergleichenden Betrachtung einen Individualstil des jeweiligen Grafikers ab.

⁹⁷³ Vgl. GRAUL 1888, S. 99-100.

⁹⁷⁴ LÜTZOW 1894a, Sp. 350.

⁹⁷⁵ Ebd.

⁹⁷⁶ Ebd.

⁹⁷⁷ GRAUL 1894, S. 27.

⁹⁷⁸ Ebd., S. 28.

⁹⁷⁹ Als Vergleichsobjekt diente Koeppings Werk auch für die Charakterisierung anderer reproduzierender Künstler, wie beispielsweise Walter Ziegler (1859-1932) und Rudolf Stang, siehe Anonym: Kunstliteratur und vervielfältigende Kunst (Walter Ziegler), in: Die Kunst für Alle 4/24 (1888/89), S. 378 und Anonym: Aus der Bücherei (Rudolf Stang), in: Der Kunstwart 3/22 (1889/90), S. 348.

⁹⁸⁰ GRAUL 1892b, S. 103.

⁹⁸¹ Ebd., S. 120.

⁹⁸² GRAUL 1904, S. 12.

Die Werke selbst zeugen ebenfalls von dem Phänomen der Künstlerhandschrift in der Reproduktionsgrafik, wie exemplarisch anhand von Koeppings und Ungers Werken veranschaulicht werden kann. Dabei lohnt ein vergleichender Blick auf die Radierungen beider Künstler nach dem Gemälde *Susanna und die beiden Alten* (Abb. 68 und 69) aus der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin.⁹⁸³

Wenngleich sich beide Arbeiten motivisch präzise an das Original halten und auf den ersten Blick auch in der Ausprägung und der Verteilung des Helldunkels ähneln, weisen sie doch bei näherer Betrachtung signifikante Unterschiede auf.⁹⁸⁴ Diese zeugen nicht nur von unterschiedlichen Zeichen-, sondern von gänzlich anderen Zugangs- und Arbeitsweisen. Ungers Radierung zeichnet sich vornehmlich durch die weitgehende Beschränkung auf die Linienätzung und die Bildung feiner Tonnancen und –übergänge aus. Die Linienführung ist weich, die Linien greifen ineinander und erzeugen durch ihre stufenweise und nuancierte Ätzung nahezu samtene Übergänge zwischen den Tonwerten. Wenngleich Unger auch tief geätzte, gestisch geführte Linien anwendet, reduziert er ihre Wirkkraft innerhalb des Liniensystems durch einen intensiven Gebrauch des Plattentons (Abb. 69, Detail 1), durch feinere, einen Grundton bildende Lineaturen und den flächigen Einsatz der Roulette (Abb. 69, Detail 2). Seine Platte ist selbst in den lichten Partien wie der Himmelszone zeichnerisch bearbeitet. Innerhalb dieser tonal durchgestalteten Komposition bilden das Inkarnat und das weiße Tuch der Susanna eine Ausnahme, da die zeichnerische Durchgestaltung hier stark reduziert ist und das Papierweiß als Lichtwert dominiert. Durch die konsequente Abtönung des gesamten Blattes und die reduzierte Bearbeitung der Susanna-Figur entfaltet diese eine starke Kontrastwirkung zum dunkleren Umfeld.

Deutlich anders erweist sich Koepping in seiner Radierung nach derselben Vorlage. Bei dem Berliner Künstler ist die Tonbildung relativ gesehen zurückgenommen, während die Prägnanz der Linien auffällt. Diese beruht zunächst auf Koeppings sparsamerem Einsatz des Plattentons, wodurch das Papierweiß zwischen den Einzellinien nicht abgetönt wird und eine starke Kontrastwirkung entfaltet. Koepping arbeitet nicht nur mit unterschiedlich tiefen Linienätzungen, sondern bezieht auch den Grabstichel und die Kaltnadel erkennbar in sein

⁹⁸³ Während das Gemälde zum Zeitpunkt seiner Erwerbung durch die Gemäldegalerie als authentisches Werk Rembrandts angesehen wurde, haben neuere Forschungen ergeben, dass es im 18. Jahrhundert zu einem beträchtlichen Teil von fremder Hand über- und neugemalt wurde. Dieser Eingriff in das Original wird dem englischen Maler Joshua Reynolds (1723-1792) zugeschrieben, in dessen Besitz sich das Werk zeitweise befand, siehe hierzu KLEINERT, Katja/LAURENZE-LANDSBERG, Claudia: Der korrigierte Rembrandt, in: Rembrandts Berliner *Susanna und die beiden Alten*. Die Schaffung eines Meisterwerks, Ausst.-Kat. Kupferstichkabinett und Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, hrsg. v. Holm Bevers [u. a.], Leipzig 2015, S. 61-73.

⁹⁸⁴ Für das Vergleichswerk zu Abb. 68/69 siehe Anhang III.

technisches Repertoire ein. Insbesondere die letzte weist eine nahezu rabiate Handhabung auf, da sie, wie Graul hervorhebt, in groben, mitunter tief eingeritzten und unregelmäßigen Zügen die bestehenden Liniensysteme durchfährt (Abb. 68, Detail 1). Ohnehin fällt bei Koepping die Überlagerung unterschiedlich ausgerichteter Schraffur- und Liniensysteme auf. Unger bedient sich solcher zwar auch. Er schwächt ihre Wirkkraft aber durch den Gebrauch des Plattentons und der Roulette und die mehr auf Nuancierung bedachte Stufenätzung ab. Unger arbeitet mit nuancierten Tonwerten, während Koeppings tief eingearbeitete Linien wegen des reduzierten Plattentons stark zur Geltung kommen. Zudem arbeitet Koepping auch mit punktuellen Verletzungen der Plattenoberfläche und Schrammen, die, tief in das Metall hineingetrieben, auf dem hellen Grund deutlich hervortreten. Im Detail wirkt sich dies auf die tonale Anlage der Koepping-Radierung aus. Hier fällt beispielsweise die Umgebung der Badenden heller aus, wodurch ihr Inkarnat einen schwächeren Kontrast zu ihrem Umfeld ausbildet als bei dem Wiener Radierer. Gleichzeitig kennzeichnet Koeppings Radierung auch ein mehrfacher Gebrauch von schwarzen Fleckenwirkungen, die sich durch das unsaubere Auswischen tiefer Ätzungen und ihr Zusammenwirken mit dem Kaltnadelgrat bilden (Abb. 68, Detail 2). Diese Flecken kommen wegen des Kontrasts mit dem Papierweiß deutlich zur Geltung und bilden ein eigenständiges grafisches Gestaltungselement. Insofern kann zusammengefasst werden, dass Ungers Arbeit vornehmlich dem tonalen Charakter der Darstellung Rechnung trägt und insbesondere den Helldunkelkontrast des hellen weiblichen Körpers zum dunklen Umfeld betont. Koeppings Arbeit indessen zeichnet sich durch ein freies, mitunter ungezügelteres Spiel der Linien und grafischen Gestaltungselemente sowie die (tendenzielle) Reduzierung der Tonbildung aus.

Unger selbst äußerte sich über die Verschiedenheit seines und Koeppings künstlerischen Anspruchs in einem Brief an Bode aus dem Jahr 1889. Hierin teilt der Wiener Radierer dem Kunsthistoriker über eine nicht näher bezeichnete Radierung⁹⁸⁵ von Koepping mit, er fände diese von technischer Seite aus zwar unübertroffen.⁹⁸⁶ Auf der anderen Seite kritisiert er aber Koeppings „Prinzip“⁹⁸⁷, sich der Wirkung einer Fotografie anzunähern. Er erläutert Bode, worauf er selbst bei der Wiedergabe der Vorlage geachtet hätte: „Ich würde an seiner Stelle mir zur Aufgabe machen den Eindruck des Bildes d. h. die total [sic] Erscheinung auch bezüglich

⁹⁸⁵ Möglicherweise meint Unger das *Bildnis eines bärtigen Alten im schwarzen Barett* aus der Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Wie anfangs erläutert, wurde das Blatt im Jahr 1888/89 herausgegeben und von da an rege in der Kunstkritik besprochen.

⁹⁸⁶ Vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 5575 [13.03.1889].

⁹⁸⁷ Vgl. ebd.

des leuchtenden Colorits wieder zu geben.“⁹⁸⁸ Insofern distanziert sich Unger von Koeppings Manier und stellt seine eigene Herangehensweise als Alternative vor.

Auch andere Reproduktionsgrafiker weisen in ihren Korrespondenzen auf ihre künstlerischen Eigenheiten hin, um sich von ihren Berufskollegen zu distanzieren und sich als Individuen zu inszenieren. Johann Leonhard Raab beispielsweise äußert sich in einem Brief vom 6. März 1883 an Hugo Bürkner erfreut darüber, dass dieser anerkenne, dass „[...] ich [Raab, Anm. d. Verf.] weniger auf genanntes wildes Behandeln sehe, dagegen mehr auf solide Wiedergabe des Originals.“⁹⁸⁹ Wilhelm Krauskopf wiederum distanziert sich von seinem Lehrer Raab in einem Brief vom 16. Dezember 1884 an Bürkner, in dem er bezüglich seiner Arbeitsweise anmerkt: „Sofort fange ich an zu ätzen und radire fortwährend neu hinein bis auf das höchste Licht. Raab z.B. macht es anders. Der radirt sein [sic] ganze Arbeit gleich durch u. deckt alles ab.“⁹⁹⁰ Der Individualstil als der von Modus-Wechseln unabhängige, stilistische „Kern“ der Reproduktionsgrafiken eines Künstlers ist insofern nicht ein den Werken allein inhärentes Phänomen. Er ist auch Gegenstand der Selbstreflexion der Künstler.

4.3.2 Motivische Variationen

Prüft man auf diesen Gesichtspunkt hin [die Originaltreue, Anm. d. Verf.] die Kupferstiche der älteren Perioden, so stösst man auf merkwürdige Resultate. Die Schönheit der Stiche, ihr Werth an sich und ihre Bedeutung für den Sammler werden durch diese Prüfung nicht im Geringsten berührt, man staunt aber über die vielen Freiheiten, welche sie sich mit den reproducirten Gemälden und Statuen genommen haben.⁹⁹¹

Einer solchen Prüfung unterzieht Springer den Kupferstich des italienischen Kupferstechers Raphael Morghen nach Leonardo da Vincis *Abendmahl* und weist auf zahlreiche Abweichungen der Reproduktion vom Original hin.⁹⁹² Da es den Kupferstechern früherer Epochen vermehrt darum gegangen sei, „[...] den selbständigen Werth ihrer Kunst in vollstem Lichte zu zeigen [...]“⁹⁹³, hätten sie hierfür auch Variationen des Bildmotivs nicht gescheut. Wenngleich, so Springer, zeitgenössische Kupferstecher wiederum stärker um den „Facsimile-Charakter“⁹⁹⁴ ihrer Stiche bemüht seien, finden sich doch auch in der zweiten Hälfte des 19.

⁹⁸⁸ SMB-ZA, IV/NL Bode 5575 [13.03.1889].

⁹⁸⁹ Mscr. Dresd.s 407 [16.03.1883].

⁹⁹⁰ Mscr. Dresd. App. 521, 36b [16.12.1884].

⁹⁹¹ SPRINGER 1876, S. 210.

⁹⁹² Vgl. ebd., S. 211-213.

⁹⁹³ Ebd., S. 209.

⁹⁹⁴ Ebd.

Jahrhunderts vereinzelt Arbeiten, in denen Stecher und Radierer Veränderungen am Motiv vorgenommen haben.

Ein auffälliges Beispiel hierfür ist Geygers als der „beste moderne Kupferstich“⁹⁹⁵ gerühmte Arbeit nach Botticellis *Der Frühling* (Abb. 18). So heißt es zu dem Blatt, es sei „[...] in der Sorgfalt und Feinheit der Durchbildung ein wahres Wunderwerk zu nennen.“⁹⁹⁶ Diese „Durchbildung“ wird an der Präzision deutlich, mit der Geyger die einzelnen Blätter, Früchte, Blumen und Ornamente in den Gewandungen der Figuren wiedergibt. Wie aus einem undatierten Brief des Künstlers an Bode hervorgeht, scheute der Künstler hierfür keine Mühen:

Ungefähr für jedes Blatt und Blüte etc. besteige ich ein lebensgefährliches Gerüst und gehe dann mit dem [sic] mit den Augen gestohlenen Früchten auf die Zeichnung. Ein Stehlen kann man es nur nennen. Ganz langsam geh ich zu Werk und finde unten im Rasen die entzückendsten Blumen die sonst dem Auge entgehen beim flüchtigen Besuch.⁹⁹⁷

Bei dieser Detailtreue, die Geyger mit seinem aufwendigen Arbeitsprozess anstrebte, ist es bemerkenswert, dass er in einem Detail entschieden in die Komposition des Originals eingreift. Er spart nämlich die Blumen aus, die dem Mund der Nymphe in der rechten Bildhälfte entströmen (Abb. 18, Detail 2).⁹⁹⁸ Wenngleich die Kunstkritik über diese Tatsache weitgehend schweigt,⁹⁹⁹ weist Hans Wolfgang Singer zurecht auf die Diskrepanz zwischen dieser Änderung des Bildmotivs und der bis in das kleinste Detail verfolgten Treue gegenüber dem Original hin:

Nun ist es ja nicht gerade erquicklich, wenn sich jemand übergibt, aber wenn dabei nur Blumen herauskommen, und die ganze Idee so unauffällig und unanstößig durchgeführt wird wie hier, so kann man getrost sagen, was Botticelli aushalten konnte, das vertragen wir auch. Geyger hat aber das Motiv in pröder Weise abgeändert und somit selbst seine Hauptabsicht, eine gewissenhafte Wiedergabe zu schaffen, in leichtfertiger Weise durchkreuzt.¹⁰⁰⁰

Dass die Blumen aufgrund des Zustandes des Gemäldes, über den sich der Künstler gegenüber Bode äußerst kritisch äußerte,¹⁰⁰¹ unkenntlich gewesen sein könnten, ist als Grund für die Änderung nicht zulässig. Selbst auf der stark verkleinerten Autotypie, die die bereits 1893 publizierte Studie des Hamburger Kunst- und Kulturhistorikers Aby Warburg (1866-1929) über Botticellis Gemälde *Geburt der Venus* und *Der Frühling* illustriert, waren die Blumen der

⁹⁹⁵ RELLING 1893/94, S. 314.

⁹⁹⁶ Anonym 1894/95a, S. 159.

⁹⁹⁷ SMB-ZA, IV/NL Bode 2035 [14.07.1890].

⁹⁹⁸ Für das Vergleichswerk zu Abb. 18 siehe Anhang III.

⁹⁹⁹ Selbst Wilhelm von Bode, mit dem Geyger über den gesamten Arbeitsprozess hinweg in Kontakt stand, geht in seiner Kritik an dem Stich nicht auf diesen Aspekt ein, vgl. BODE 1997, S. 240.

¹⁰⁰⁰ Vgl. SINGER 1914, S. 79.

¹⁰⁰¹ SMB-ZA, IV/NL Bode 2035 [o. D.].

Nymphe durchaus erkennbar.¹⁰⁰² Zudem verweist auch Warburg auf dieses Detail als Bestandteil der Bilderzählung.¹⁰⁰³ Es ist daher anzunehmen, dass es sich um eine bewusste Änderung der Komposition handelt, wenngleich offenbleiben muss, ob sie tatsächlich auf die Prüderie des Künstlers, andere ästhetische Erwägungen oder gegebenenfalls auch auf eine Vorgabe des Verlegers zurückgeht.

Es muss berücksichtigt werden, dass Geygers Eingriff in Botticellis Bilderfindung nicht nur formaler Art ist, sondern auch Auswirkungen auf die Ikonografie des Gemäldes hat. Die in einem Strahl entweichenden Blumen lassen eine Deutung der weiblichen Figur als Flora zu, die Warburg in seiner Analyse des Gemäldes entsprechend als „Blumenspenderin“¹⁰⁰⁴ interpretiert. Geyger aber ignoriert dieses zentrale Attribut der Göttin. Er gibt zwar die Blumen wieder, die sich auf Höhe ihres Nackens und ihrer Brust befinden, versetzt den Rosenstiehl aber hinter ihren Hals. Dadurch verunklart er den Ursprung der in der Luft schwebenden Blumen und wandelt die Bilderzählung ab.

Bei Max Klinger erfährt die Umwandlung der originalen Bilderfindung, die sich bei Geyger in der Variation einzelner Details ausdrückt, eine Steigerung zur „freie[n] Adaption“¹⁰⁰⁵ des Vorbildes. Eine entsprechende druckgrafische Adaption nimmt Klinger in seiner *Die Quelle* (Abb. 70) betitelten Stichradierung vor, die der fünf Arbeiten umfassenden Gruppe von Radierungen nach Böcklin'schen Gemälden zugerechnet wird.¹⁰⁰⁶ Motivisch beruht sie auf Böcklins im Museum der bildenden Künste in Leipzig befindlichem Gemälde *Flora*, worauf der Leipziger durch den Schriftzug „DIE QUELLE, MIT BENUTZUNG EINES BILDES VON ARN. BOECKLIN“ am linken Darstellungsrand explizit hinweist.¹⁰⁰⁷ Das Vorbild (Abb. 70B) wird aber in einem Maße verfremdet, dass Max Lehrs gar von einer „selbstschöpferische[n] Umdichtung“¹⁰⁰⁸ spricht. Er weist auf zentrale Variationen in der Druckgrafik hin, wie

¹⁰⁰² WARBURG, Aby: Sandro Botticelli's „Geburt der Venus“ und „Frühling“. Eine Untersuchung über die Vorstellung von der Antike in der italienischen Renaissance, Hamburg/Leipzig 1893, nach S. 22.

¹⁰⁰³ Vgl. ebd., S. 27.

¹⁰⁰⁴ Ebd., S. 39.

¹⁰⁰⁵ Die „freie Adaption“ entspricht dem Begriff der Paraphrase aus der Literaturwissenschaft, AUGUSTYN, Wolfgang/SÖDING, Ulrich: Original – Kopie – Zitat. Versuch einer begrifflichen Annäherung, in: Dies. (Hgg.): Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 26), Passau 2010, S. 7.

¹⁰⁰⁶ Vgl. Max Klinger. Die Graphische Sammlung Uwe Freuer Delmenhorst, Ausst.-Kat. Haus Coburg/Städtische Galerie Delmenhorst, hrsg. v. Wiebke Steinmetz, Delmenhorst 2004, S. 47. Als freie Adaption bzw. Paraphrase ist fraglich, ob Klingers Quelle der Gruppe der Böcklin-Radierungen, die sich durch einen motivisch deutlich engeren Anschluss an das Original auszeichnen, zuzurechnen ist.

¹⁰⁰⁷ Während erste Drucke des Blattes auf das Jahr 1889 datieren, hat Klinger die Platte im Nachhinein überarbeitet. Im ersten Plattenzustand hat die Figur beide Hände über der Brust gekreuzt und die Landschaft ist in einem helleren Ton gehalten, vgl. LEHRS, Max: Kleine Mitteilungen (Max Klinger's Radirung „Die Quelle“), in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 7 (1896), S. 48.

¹⁰⁰⁸ Ebd.

beispielsweise die Weglassung der Gewandung und des Blumenkranzes, womit Klinger die Figur ikonografisch zu einem „Symbol“¹⁰⁰⁹ bzw. zu einer Allegorie einer Quelle umdeutet. Die Kopfneigung der Figur, ihre Blickrichtung und die Vegetation im Hintergrund erscheinen im Druck zudem spiegelverkehrt, während Klinger die Positionierung der Hand dem Original gemäß beibehält. Von besonderer Prägnanz sind außerdem die Änderungen an der Physiognomie der Frauengestalt. Nicht nur fallen bei Klinger die Stirn höher, die Wangenknochen und das Kinn profiliertes und der Umriss der Augen sowie die Augenbrauen markanter aus. Auch erfährt der nackte Frauenkörper eine deutlich plastischere Ausgestaltung, wie insbesondere an anatomischen Details wie dem Schlüsselbein und den Halssehnen beobachtet werden kann. Die Nackenmuskulatur erscheint bei Klinger ebenfalls ausgeprägter als bei Böcklin. Der gesteigerten Körpermodellierung trägt Klingers technische Umsetzung des Blattes als Kombination von Radierung und Stich Rechnung.¹⁰¹⁰ Während die Baumkronen im Hintergrund weitgehend radiert sind, basiert die Zeichnung des Inkarnats hauptsächlich auf der Kaltnadel- bzw. Grabstichelarbeit. Mit aus freier Hand geführten, horizontalen Linien und kurzen Strichen erzeugt Klinger einen hellen, silbrigen Grundton des Inkarnats, in den er mittels tieferer Einritzungen und diagonal angelegter Schraffuren Abtönungen und tiefe Dunkelwerte setzt (Abb. 70, Detail 1). Dadurch entstehen zarte Tönungen, die den Körper profilieren. Die Tonwirkung wird stellenweise durch den Grat der kalten Verfahren gesteigert, wie beispielsweise anhand des Blattwerks im Hintergrund oder in der Schattenzone am unteren linken Bildrand erkennbar ist (Abb. 72, Detail 2). Auf Anregung seines Schweizer Künstlerfreundes Karl Stauffer-Bern hatte Klinger die Verbindung von Radierung und Grabstichel bereits in seiner 1879 begonnenen, aber erst 1887 veröffentlichten Radierfolge *Eine Liebe. Opus X* erprobt und einige Platten daraufhin überarbeitet.¹⁰¹¹ Als freie Adaption nimmt Klinger sein Vorbild lediglich zum Vorwand für eine sowohl motivisch als auch kompositorisch eigene Bilderfindung. Unter Wahrung maßgeblicher Gestaltungselemente, die den Wiedererkennungswert der Vorlage gewährleisten, und der schriftlichen Nennung des Referenzwerks modifiziert Klinger Böcklins mythologische Gestalt zu einer neuen Allegorie und überträgt das Original in seine eigene technische Formensprache. Letzteres prägt auch Klingers andere Radierungen nach Böcklin und kann als Phänomen der Reproduktionsgrafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts beschrieben werden.

¹⁰⁰⁹ SCHMID, Max: Max Klinger (Künstler-Monographien, Bd. 41), Bielefeld [u.a.] ²1901, S. 72.

¹⁰¹⁰ Vgl. Max Klinger. Die druckgraphischen Folgen, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, red. v. Holger Jacob-Friesen, Heidelberg 2007, S. 175.

¹⁰¹¹ Vgl. PETRI, Susanne: [Eine Liebe, Opus X], in: Max Klinger. Zeichnungen. Zustandsdrucke. Zyklen, Ausst.-Kat. Museum Villa Stuck München/Staatliche Graphische Sammlung München, hrsg. v. Jo-Anne Birnie Danzker und Tilman Falk, München/New York 1996, S. 127.

4.3.3 Die Reproduktion als Fortführung des originalgrafischen Oeuvres

Freilich, auch diese Radierungen waren keine Kopien Böcklinscher Werke, sondern Nachdichtungen in Schwarz und Weiß. Was dem Farbendichter Böcklin kaum anders als farbig auszusprechen möglich war, das konnte der Griffelkünstler Klinger wundervoll in dieser einfacheren Form ausdrücken.¹⁰¹²

Mit diesen Worten äußert sich der Kunsthistoriker Max Schmid (1860-unbekannt) über Max Klingers 1890 publizierte Aquatintaradierungen nach Arnold Böcklins Gemälden *Frühlingstag (Drei Lebensalter)* und *Die Toteninsel* (Abb. 71 und 72). Diese wurden, so Hans Wolfgang Singer, von Fritz Gurlitt „zu Propagandazwecken“¹⁰¹³ in Auftrag gegeben und erregten ein reges und anhaltendes mediales Echo. Bereits im Jahr ihres Erscheinens meldete die *Chronik für vervielfältigende Kunst* Klingers Vollendung der beiden Arbeiten,¹⁰¹⁴ während Friedrich Pecht sie in seinem Bericht zur zweiten Münchener Jahresausstellung desselben Jahres thematisiert.¹⁰¹⁵ Gurlitt dürfte sein Ziel, die Böcklin'schen Kompositionen mit der Herausgabe der Blätter einem größeren Publikum bekannt zu machen, erreicht haben. Wie der Kunsthistoriker Hans Mackowsky (1871-1938) anlässlich der Erwerbung des *Frühlingstages* durch die Berliner Nationalgalerie im Jahr 1897 ausführt, sei das Gemälde vornehmlich durch Klingers Reproduktion bekannt geworden, da es zuvor in einem Magdeburger Privatbesitz „ein vorborgenes Dasein“¹⁰¹⁶ geführt hätte. Wie aus Singers Werkverzeichnis der Klinger-Grafik hervorgeht, befand sich auch das Original der *Toteninsel* während der Entstehung der Radierung in Wormser Privatbesitz.¹⁰¹⁷ Noch 1897 ist Klingers Radierung nach der *Toteninsel* zu einem Preis von 30 Mk durch die Kunstpublizistik beworben worden.¹⁰¹⁸

Inwieweit es sich bei Klingers Böcklin-Blättern nicht um auf Originaltreue bedachte „Kopien“, wie Schmid es ausdrückt, sondern um individuelle „Nachdichtungen“ handelt, wird beobachtbar, wenn sie mit der Originalgrafik des Leipzigers vergleichend betrachtet

¹⁰¹² SCHMID 1901, S. 72.

¹⁰¹³ SINGER, Hans Wolfgang: Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke. Wissenschaftliches Verzeichnis, Berlin 1909, S. 134. Hierzu auch ZELGER, Franz: Arnold Böcklin. Die Toteninsel. Selbstheroisierung und Abgesang der abendländischen Kultur, Frankfurt am Main 1991, S. 8.

¹⁰¹⁴ Vgl. Anonym: Vermischte Mittheilungen (Max Klinger), in: *Chronik für vervielfältigende Kunst* 3/5 (1890), S. 38.

¹⁰¹⁵ Pecht bezeichnet die Blätter als „[...] vollkommen genügend, doch nicht mit der ihm [Klinger, Anm. d. Verf.] sonst eigenen Genialität gegeben [...]“ PECHT 1889/90b, S. 373. Neben den Radierungen nach der *Toteninsel* und dem *Frühlingstag* wurden auch Klingers anderen Böcklin-Reproduktionen von der Kunstkritik wiederholt thematisiert, siehe Anonym 1884a, Sp. 203, Anonym: Sprechsaal. Billige Kunstwerke fürs Heim, in: *Kunstwart* 6/7 (1892/93), S. 107-108, GURLITT, Cornelius: Max Klinger (I), in: *Die Kunst für Alle* 10/5 (1894/95), S. 65-73 und LEHRS 1896, S. 48.

¹⁰¹⁶ MACKOWSKY, Hans: Die neuen Erwerbungen und die Neugestaltung der Nationalgalerie in Berlin, in: *Kunstchronik* N.F. 9/13 (1898), Sp. 194.

¹⁰¹⁷ Vgl. SINGER 1909, S. 134.

¹⁰¹⁸ Vgl. Anonym 1897/98b, S. 145.

werden.¹⁰¹⁹ Beiden Blättern ist zunächst gemeinsam, dass Klinger die Strichätzung mit der Aquatinta verbindet, was auf zahlreiche seiner Arbeiten zutrifft und bereits in seiner ersten Radierfolge aus dem Jahr 1879 begegnet.¹⁰²⁰ In seinen Radierungen nach Böcklin fungiert die Aquatinta als tonbildende ‚Grundierung‘¹⁰²¹, während die Strichätzung für die Konturierung und Binnenzeichnung der Bildmotive, die Suggestion ihrer Oberflächenstrukturen und die tiefere Abtönung der Aquatintapartien herangezogen wird. Prägnant tritt in beiden Arbeiten das auf horizontalen, dicht und parallel gesetzten Linien basierende Schraffursystem hervor, welches Klinger wiederholt nutzt, um tiefere Tonflächen zu suggerieren (Abb. 71/72, Detail 1). Dieses Gestaltungselement, bei der *Toteninsel* maßgeblich für die Darstellung des Wassers genutzt, findet im *Frühlingstag* in kleineren Flächensegmenten in der Himmelzone Anwendung. In der Originalgrafik findet es sich unter anderem im Hintergrund seiner Arbeit *Verlassen*, dem sechsten Blatt seiner Grafikfolge *Ein Leben. Opus VIII*, die 1884 veröffentlicht worden ist (Abb. 73 und 73, Detail 1).

Indessen unterscheiden sich beide Blätter in einzelnen Gestaltungselementen voneinander, wie beispielsweise im Verhältnis von Aquatinta und Strichätzung. In der Arbeit nach Böcklins *Toteninsel* ist die Liniengestaltung, die die Aquatinta ergänzt, bildfüllend angewandt. Der Flächenton tritt nur ausnahmsweise ohne Strichätzungen in Erscheinung und wird dadurch partiell ‚verschleiert‘ (Abb. 72, Detail 2-3). Dies erscheint bereits in Klingers Arbeit *Ins Nichts zurück*, dem 15. Blatt der 1884 publizierten Radierfolge *Ein Leben. Opus VIII* (Abb. 74 und 74, Detail 1). Klingers *Frühlingstag* weist indessen einen deutlich reduzierten Gebrauch der Strichätzung auf. Wie beispielsweise anhand der Wiese beobachtbar ist, sind die Schatten im Gras und die Blumen allein durch eine stufenweise Ätzung des Flächentons wiedergegeben. An einzelnen Stellen sind auch die Pinselspuren, die durch den Auftrag des Abdecklacks auf der jeweiligen Partie entstehen, deutlich erkennbar (Abb. 71, Detail 2). Das Wolkengebilde ist in seiner Helldunkelnuancierung ebenfalls maßgeblich durch die stufenweise Flächenätzung dargestellt, während Schraffuren nur vereinzelt Anwendung finden. Dem ist der Gebrauch der

¹⁰¹⁹ Bislang stand für die Forschung zu Klingers Blättern dessen Böcklin-Begeisterung und die Einordnung der Böcklin'schen Bildthemen im Fokus, siehe DRUDE, Christian: Die Bildwelt Max Klingers, in: Kat. Delmenhorst 2004, S. 6 und TÜRCKE, Christoph: Das Unheimliche. Böcklins Toteninsel, in: HÜTTEL, Richard/SCHMIDT, Hans-Werner (Hgg): Max Klinger. „...der moderne Künstler schlechthin.“ (Schriften des Freundeskreises Max Klinger e. V., Bd. 2), Berlin [u.a.] 2010, S. 150-157. Als ‚Nachdichtungen‘ stellen sie indessen auch Schlüsselwerke der Reproduktionsgrafik des späten 19. Jahrhunderts und der stilistischen Emanzipation des (reproduzierenden) Künstlers von seiner Vorlage dar.

¹⁰²⁰ Bereits das Titelblatt seiner ersten Radierfolge, die *Radierten Skizzen. Opus I* des Jahres 1879 stellt eine Kombination der Strichätzung mit der Aquatinta dar.

¹⁰²¹ Der Begriff Grundierung verweist nicht auf den Herstellungsprozess der Platte, sondern auf den visuellen Effekt des Drucks. Da Strichätzung tiefere Tonwerte aufweist als die Aquatinta, scheint es, als unterlege letztere die erstere. Indessen hat Klinger, wie Singer anhand der Probedrucke zur *Toteninsel* anmerkt, zuerst die Zeichnung geätzt, und daraufhin die Flächenätzung vorgenommen, vgl. SINGER 1909, S. 134.

Aquatinta in Klingers Grafik *Tod*, dem zehnten Blatt der Radierfolge *Eine Liebe. Opus X* von 1887 verwandt (Abb. 75 und 75, Detail 1). In der Wolkenzone des *Frühlingstags* kombiniert Klinger zudem die konventionelle Aquatinta mit der Weingeistaquatinta, die sich durch ihren spezifischen *Craquelé*-Effekt auszeichnet (Abb. 71, Detail 3).¹⁰²² Die Kombination verschiedener Aquatintaverfahren kennzeichnet auch die Blätter, die Klinger für seine 1889 veröffentlichte Mappe *Vom Tode. Erster Teil. Opus XI* gefertigt hat. Wie exemplarisch anhand der Arbeit *Kind*, dem fünften Blatt der Folge, veranschaulicht werden kann, kennzeichnet die Darstellung zunächst eine feine Kornaquatinta (Abb. 76 und 76, Detail 1). Der figurativ gestaltete Rahmen weist indessen eine Kombination aus feiner Kornaquatinta mit einem größeren, der Weingeistaquatinta ähnlichen Verfahren auf. Der feine Flächenton dient hier als tonale ‚Grundierung‘ der größeren Struktur der Weingeistaquatinta. Insofern knüpft Klinger auch hierin an sein originalgrafisches Oeuvre an.¹⁰²³

Die Gestaltung der im Gras sitzenden, weiblichen Figur des *Frühlingstages* findet ebenfalls ein Vorbild in Klingers Originalgrafik. Das helle Gewand ist maßgeblich durch die stufenweise Ätzung der Aquatinta modelliert und wird nur für die Angabe des Faltenwurfs und einzelner Details um eine geätzte Binnenzeichnung ergänzt (Abb. 71, Detail 4). Dementsprechend stellt Klinger auch das helle Gewand der Frau in dem Blatt *In die Gosse!* aus dem Zyklus *Ein Leben. Opus VIII* dar. Wie im *Frühlingstag* ist die Figur hauptsächlich durch die Aquatintaätzung in tonalen Nuancen gestaltet, während die Zeichnung die Kleiderdetails und den Faltenwurf angibt (Abb. 77 und 77, Detail 1). Die Himmelzone der *Toteninsel* weist ein weiteres Merkmal der Klinger’schen Radierkunst auf, nämlich die auf verdichteten, kurzen Strichkürzeln basierende Linienstruktur (Abb. 72, Detail 4). Diese nutzt der Künstler beispielsweise für die Tönung der Himmelzone des Widmungsblattes der Radierfolge *Eine Liebe. Opus X* (Abb. 78 und 78, Detail 1).

Wie der Vergleich der beiden Böcklin-Blätter mit Klingers Originalradierungen veranschaulicht, greift der Künstler in beiden sowohl technische Verfahren sowie spezifische zeichnerische Gestaltungsformeln auf, die er zuvor auch in seiner originalen Druckgrafik angewandt hat. Insofern prägt seine Wahl und Anwendung der grafischen Verfahren weniger ein um Objektivität bemühter, dem Postulat der Assimilierung verpflichteter Zugang zu seinen

¹⁰²² Koschatzky beschreibt das Verfahren wie folgt: „Harz wird in Weingeist gelöst und auf die Metallplatte aufgegossen; beim Verflüchtigen des Alkohols entsteht ein lebhaftes Netz von Sprüngen, durch die das Säurebad [...] angreifen kann.“ KOSCHATZKY 1999, S. 134.

¹⁰²³ Durch die Kombination verschiedener Aquatintaarten und die Sichtbarbelassung der Lackaufträge und Ätzprozesse erfährt das Verfahren der Aquatinta in dem Blatt nach Böcklins *Frühlingstag* eine technisch differenzierte und eigenständigere Anwendung als im Blatt nach der *Toteninsel*, in welcher die Aquatinta unter dem Liniensystem nahezu unkenntlich wird.

Vorbildern, sondern ein technisches Repertoire, das er von seinem originalgrafischen Oeuvre auf seine Reproduktionen überträgt.

Wie Klinger hatte sich auch Heinrich Wolff als Originalgrafiker einen Namen gemacht, ehe er sich für das Berliner Galeriewerk der Reproduktionsgrafik widmete. Der Künstler wurde bereits im Jahr 1900 „zu den hervorragenden Originalradireern“¹⁰²⁴ gezählt und unter anderem für sein Verständnis im Umgang mit unterschiedlichen druckgrafischen Verfahren, die er mitunter auf derselben Platte kombinierte, gerühmt. Schabkunst, Stich, Ätzung, Aquatinta und die Roulette gehörten zu seinem technischen Repertoire.¹⁰²⁵ Auch Wolffs Reproduktionen zeigen sich hinsichtlich der Wahl der druckgrafischen Verfahren und Instrumente durch seine Originalgrafik geprägt. Dies kann zunächst anhand seiner Reproduktion von Tiziano Vecellios (1476/77-1576) *Selbstbildnis* veranschaulicht werden (Abb. 79). Wolffs Blatt zeichnet sich durch eine freie, unregelmäßige Strichführung aus, die sich in einzelnen, dunklen Partien, wie beispielsweise der Kappe und dem Mantel, zu dichten Dunkelfeldern verdichtet. Verschieden und widerläufig ausgerichtete Linien und Schraffuren prägen die Binnenzeichnung der Figur, während ebenso unregelmäßige und auch in Zick-Zack-Bahnen geführte Strichgefüge den Hintergrund gestalten. Dabei ist nahezu das gesamte Linien- und Schraffursystem des Blattes mittels der Roulette angelegt, die in linearen Bahnen geführt worden ist. Bei näherer Betrachtung der Einzellinien ist ihre Zusammensetzung aus einzelnen, dicht und in regelmäßigen Abständen aneinander liegenden Punkten erkennbar (Abb. 79, Detail 1). Dabei variiert Wolff die Dichte der Roulette-Lineatur und ergänzt sie mit geschabten Partien, wodurch er samtene Tonübergänge und insbesondere in den tiefen Werten der Kleidung eine geschlossene Tonwirkung erzielt. Gratbildungen der Kaltnadel ergänzen das Punkteraster um einen tiefen Plattenton. Einzelne Bereiche wie die Front des Tischtuchs, der Mantelsaum und die Abschattung der auf dem Tisch ruhenden Hand, die einen tiefen Schwarzton aufweisen, scheint Wolff auch mit dem Wiegeeisen bearbeitet zu haben. Die Schabkunst nutzte der Grafiker ebenso als künstlerisches Medium und kombinierte sie wiederholt mit der Roulette.¹⁰²⁶ Wolffs Anwendung der Roulette unterscheidet sich von anderen Formen, in denen das Punkteraster entweder nur partiell zur Abtönung von Flächen oder zur Imitation eines Kreide- oder Pastellstrichs genutzt wird. Als nicht nur Ton suggerierendes, sondern auch als linear genutztes Zeicheninstrument trägt die Technik bei Wolff einen quasi ‚autonomen‘ Charakter.

¹⁰²⁴ MAYR, Karl: Heinrich Wolff, in: Die graphischen Künste 23 (1900), S. 84.

¹⁰²⁵ Vgl. ebd.

¹⁰²⁶ Vgl. TIMM, Werner: Der Graphiker Heinrich Wolff, in: Heinrich Wolff 1875-1940. Druckgraphik, Ausst.-Kat. Ostdeutsche Galerie Regensburg, bearb. v. Werner Timm, Regensburg 1984, S. 12.

Dieser Gebrauch der Roulette, auf die er sich ab etwa 1896 spezialisierte¹⁰²⁷, weist beispielsweise sein *Mädchenkopf* (Abb. 80) aus dem Jahr 1897 auf. Das Bildnis ist vollständig in Roulette gearbeitet, die einerseits als lineares Zeicheninstrument geführt und andererseits für geschlossene, samtene Tonflächen genutzt wird (Abb. 80, Detail 1).

Selbiges lässt sich anhand seiner Aquatintaradierung nach Frans Hals' *Männlichem Bildnis* (Abb. 81) aus der Berliner Gemäldegalerie feststellen.¹⁰²⁸ Das stufenweise Abdecken und Ätzen des Aquatintatons lässt den ‚Pinselduktus‘ der Abdeckvorgänge, der durch das wiederholte Auftragen des Abdecklacks mittels eines Pinsels entsteht, und damit den Arbeitsprozess des Künstlers sichtbar werden (Abb. 81, Detail 1). Diese Anwendung der Aquatinta, wie sie auch bei Klinger beobachtet werden konnte, findet sich bereits in Wolffs originalgrafischem Blatt *Lesende Dame* (Abb. 82) aus der *Zeitschrift für bildende Kunst* von 1902. Es ist hauptsächlich in Aquatinta gearbeitet und motivisch sowie tonal allein durch Abdeck- und Ätzprozesse des Flächentons gestaltet (Abb. 82, Detail 1). Dieses Verfahren überträgt Wolff auf seine Reproduktion nach Hals, wenngleich er die Aquatinta mit weiteren Verfahren und Instrumenten wie der Kaltnadel, dem Polierstahl und der Roulette bzw. dem Wiegeeisen kombiniert (Abb. 81, Detail 2), auch dies eine Mischtechnik, die Wolffs Originalgrafik auszeichnet.¹⁰²⁹ Anders als sein Kollege Albert Krüger, der seine Strichführung in dem Blatt nach Hals' *Malle Babbe* (Abb. 43) auf die möglichste Nachahmung der Pinselführung ausrichtet, bricht Wolffs Blatt entschieden mit den visuellen Eigenschaften des Vorbildes. Seine Anwendung der Aquatinta und ihre Kombination mit einem lockeren, skizzenhaften Liniensystem imitieren nicht die spezifischen Eigenschaften des Vorbildes, sondern sind als Fortführung seines originalgrafischen Technikrepertoires zu werten.¹⁰³⁰

Auch Emil Orlik, der seit 1905 als Lehrer an der Berliner Kunst- und Gewerbeschule tätig war, fertigte (unter anderem) für das Berliner Galeriewerk Reproduktionen an. Dabei scheint es wiederum Wolff gewesen zu sein, auf dessen Anregung Orlik in das Projekt involviert

¹⁰²⁷ Vgl. TIMM 1984, S. 11 und 37.

¹⁰²⁸ Neben Wolffs zweiter Aquatintaradierung nach Botticellis Tondo *Maria mit dem Kind und segnenden Engeln* ist das Blatt nach Hals in der 25./26. Lieferung des Berliner Galeriewerks erschienen.

¹⁰²⁹ Vgl. TIMM 1984, S. 12.

¹⁰³⁰ An anderer Stelle wird dem Blatt die Qualität zugesprochen, durch die Abdeckspuren der Aquatinta den pastosen Farbauftrag des Originals wiederzugeben, vgl. KRAUSE, Katharina: [Kat.-Nr. 52], in: Kat. Leipzig 2005, S. 268. Hinsichtlich des Bildmotivs ist Wolffs Übertragung tatsächlich präzise. Der Vergleich des Originals mit der Aquatintaradierung zeigt aus technischer Perspektive allerdings, wie eigenständig Wolff seine Reproduktion anlegt. Er steigert nicht nur die Fleckenwirkung des Originals durch grobe Aufträge des Abdecklacks. Auch hebt er sie durch die Kontrastierung von tief und zart geätzten Partien hervor. Tendenziell erscheint Wolffs Aquatinta eher wie eine lavierte Tuschzeichnung und gibt die Qualitäten eines pastos gemalten Ölgemäldes nur bedingt wieder. Zudem dient ihm das Gestaltungsmittel der Linie nicht der Angabe der Pinselstriche wie beispielsweise bei Krüger, sondern der freien Binnenzeichnung und Ergänzung des Flächentons. Hinsichtlich der Wahl und Anwendung der technischen Mittel ist also weniger das Original Wolffs wesentlicher Bezugspunkt, als vielmehr seine frühere Originalgrafik, in der sich jene bereits ausgebildet finden.

wurde.¹⁰³¹ Bei Orliks Blatt nach Rogier van der Weydens (1399-1464) *Bildnis einer jungen Frau* (Abb. 83) aus dem Berliner Galeriewerk handelt es sich wie bei Wolffs und Klingers Reproduktionen um stilistische Fortführungen seines originalgrafischen Schaffens. Die Zeichnung der Figur ist mittels einer einheitlich tiefen, gestrichelten Linienführung angelegt. Während unruhig geführte, aber durchgehende Konturlinien die einzelnen Formen umreißen, geben sparsam und locker gesetzte Binnenschraffuren einzelne Abschattungen an. Die Linientechniken ergänzt Orlik um Flächentechniken. Während die in tiefen, geschlossenen Schwärzen gestalteten Bildpartien wie der Saum des Gewandes und der Hintergrund in Schabkunst ausgeführt sind, weisen das Inkarnat und das Gewand eine unregelmäßig dichte und tiefe Kornstruktur auf (Abb. 83, Detail 1).¹⁰³² Diese Verfahren hat Orlik auch in seinem Blatt nach Andrea Mantegnas (1431-1506) Andachtsbild *Maria mit dem schlafenden Kind* (Abb. 84) angewandt. Wie im Blatt nach van der Weyden sind die Figuren mit markanten Kontur- und Binnenlinien sowie reduziert angewandten Schraffuren gestaltet. Eine unruhige Flächenkörnung ergänzt die Gestaltung der Gesichter und der Hintergrund sowie der Mantel der Maria sind in Schabkunst ausgeführt (Abb. 84, Detail 1). Trotz der Verschiedenartigkeit beider Vorbilder hinsichtlich ihrer Urheber und ihrer stilistischen Eigenschaften greift Orlik auf die gleichen Verfahren zurück, was belegt, dass er seine Technik nicht dem jeweiligen Vorbild anpasst. Stattdessen greift er, wie Klinger und Wolff, auf ein Repertoire an grafischen Techniken und Instrumenten zurück, welches er seinem originalgrafischen Oeuvre entlehnt. Auch in seinem Porträt des Komponisten und Dirigenten Gustav Mahler (1860-1911) (Abb. 85) von 1903 kombiniert Orlik die Schabkunst mit der gleichen flächendeckenden Kornstruktur wie in seinen reproduktionsgrafischen Blättern.¹⁰³³

¹⁰³¹ Dies legt Wolffs Brief an Bode aus dem Jahr 1905 nahe, in welchem er, auf eine Nachfrage des Museumsdirektors reagierend, verschiedene Künstler nennt, die ggfs. für das Anfertigen von Reproduktionen zu gewinnen wären. Neben Orlik schlägt Wolff die Originalgrafiker Käthe Kollwitz (1867-1945) und Heinrich Reifferscheid (1872-1945) vor, wobei er infrage stellt, ob diese überhaupt „Lust und Geschick“ hätten, Reproduktionen anzufertigen, SMB-ZA, IV/NL Bode 5968 [05.(unleserlich) 1905].

¹⁰³² Auf welches Verfahren die Korn- bzw. Punktstruktur zurückzuführen ist und welcher Instrumente sich Orlik genau bediente, scheint ein Rätsel der Forschungsliteratur zu sein. Katharina Krause bezeichnet Orliks Arbeit als „Kombination von zartem Strich und Crayonmanier“, was allerdings nicht auf das Instrumentarium schließen lässt, KRAUSE, Katharina: [Kat.-Nr. 52], in: Kat. Leipzig 2005, S. 269. An anderer Stelle wird das Blatt lediglich als Radierung und Schabkunst geführt, SCHÜTTE, Margret: Emil Orlik. Graphik im Berliner Kupferstichkabinett (Bilderhefte der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Bd. 43/44), Berlin 1983, S. 30. Weiterhin ist nur von „Farbradierungen“ die Rede, vgl. PAULI, Friedrich W.: Emil Orlik. Wege eines Zeichners und Graphikers. Notizen zu den „Kleine Aufsätzen“ Emil Orliks, Darmstadt 1972, S. 194. Auch aus Orliks publizierten Korrespondenzen mit Max Lehrs und Marie von Gomperz (1870-1940) geht lediglich hervor, dass es sich bei den Reproduktionen um eine Kombination aus Radierung und Schabkunst handelt, vgl. ADALBERT STIFTER VEREIN (Hg.): Emil Orlik. Lieber Herr Geheimrat! Malergrüße an Max Lehrs 1898-1930, München 1981, S. 129 und RYCHLIK, Otmar (Hg.): Emil Orlik an Marie v. Gomperz. Briefe 1902-1932, Wien 1997, S. 28.

¹⁰³³ In Bezug auf das Mahler-Blatt gibt die Literatur die Kaltnadel, Schabkunst und Roulette als angewandte Techniken an. Möglicherweise ist auch für die Kornstruktur der Reproduktionen die Roulette zur Anwendung gekommen, vgl. SCHÜTTE 1983, S. 28.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass sich Klinger, Wolffs und Orliks Reproduktionen vom Dogma der Originaltreue, das die Wiedergabe der Materialität und der spezifischen Ausführung des Vorbildes in der Reproduktion forderte, emanzipieren. Die Künstler lösen die Wahl und Anwendung der technischen Mittel von ihrer mimetischen Aufgabe und schaffen freie, sich ihrem originalgrafischen Oeuvre eingliedernde Grafiken. In diesem autonomen Charakter der künstlerischen Reproduktion liegt schließlich auch Singers Würdigung der Orlik'schen und Wolff'schen Reproduktionen begründet: „Es sind wunderbare Arbeiten, die zunächst den Gedanken an Reproduktionen gar nicht aufkommen lassen.“¹⁰³⁴

4.3.4 Die Emanzipierung der Technik vom Original

Wie Moritz Thausing bereits 1866 festhält, handelt es sich bei einer künstlerischen Reproduktion um die Übertragung eines Vorbildes in eine „ärmere Sprache“¹⁰³⁵. Der künstlerische Anteil der reproduzierenden Grafik lag demnach darin, für das Problem der „difference in medium“¹⁰³⁶ eine Lösung zu finden, die die Eigenschaften des Originals im Stich oder der Radierung möglichst erfahrbar machte. Eine dieser Lösungen war beispielsweise der Gebrauch der Radierung für die Kunstreproduktion, die als ein dem malerischen Stil der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und der Gegenwart äquivalentes Verfahren reflektiert wurde. Auf der einen Seite wurden druckgrafische Verfahren also daraufhin bewertet und angewandt, inwieweit sie eine optische oder stilistische Annäherung an die jeweilige Vorlage zulassen.

Auf der anderen Seite emanzipierten sich Künstler um die Jahrhundertwende wiederum von diesem ‚imitierenden‘ Gebrauch der druckgrafischen Techniken. Sie suchten und fanden Bezugspunkte für die Wahl ihres druckgrafischen Instrumentariums außerhalb des zu reproduzierenden Vorbildes und maßen den eigengesetzlichen Wirkungsweisen der grafischen Techniken eine höhere Bedeutung bei. Exemplarisch sei auf Albert Krügers Arbeit nach Max Liebermanns Gemälde *Sitzender Bauer in Dünen* (Abb. 86) aus der Zeitschrift *Pan* von 1896 hingewiesen, die Richard Grauls Bericht über eine Ausstellung der Künstlergruppe *XI* illustriert, der unter anderem Liebermann und Klinger angehörten.¹⁰³⁷ In seinem Bericht bezeichnet Graul Krügers Reproduktion als „[...] eine gute Umdeutung des koloristischen

¹⁰³⁴ SINGER 1914, S. 216.

¹⁰³⁵ THAUSING 1866, S. 293.

¹⁰³⁶ HOPKINS 2015, S. 11.

¹⁰³⁷ GRAUL, Richard: Die XI, in: PAN 2/1 (1896/97), S. 49-53.

Reizes, der in diesem ersten Werke waltet.“¹⁰³⁸ Derweil ist für Graul maßgeblich das Sujet von Interesse. Über den zitierten Passus hinaus äußert er sich nicht weiter zur Übertragung des Vorbildes, die aber von entscheidender Bedeutung ist. Lediglich als „Radierung“ bezeichnet, weist sie nämlich eine Kombination von Radierung, Kaltnadel, Roulette und einem Verfahren auf, bei dem es sich wegen seiner unruhigen, körnigen Flächenstruktur wahrscheinlich um die Vernis Mou handelt (Abb. 86, Detail 1). Krügers Wahl der konkreten Verfahren und Instrumente, insbesondere die der Weichgrundätzung, verweist auf Liebermanns eigenes grafisches Schaffen der Zeit.

Liebermann nutzte die Weichgrundätzung ausschließlich in den Jahren 1890 bis 1896 und insbesondere in den druckgrafischen Arbeiten, die an die stimmungsvollen Landschaftszeichnungen der Jahre 1887 bis 1890 anknüpfen.¹⁰³⁹ Diese druckgrafische Phase Liebermanns entspricht der naturalistischen Phase in seiner Malerei, in welcher er seine sogenannten „Großen Bilder“ schuf.¹⁰⁴⁰ Das Vernis Mou-Verfahren kommt bei ihm vornehmlich bei solchen Sujets zum Einsatz, die weite Dünenlandschaften mit vereinzelt Figuren oder Tieren und bäuerliche Motive wiedergeben.¹⁰⁴¹ Ein Beispiel dieser grafischen Schaffensphase ist die Radierung *Ziegenhirtin* aus dem Jahr 1891, welche in Kombination von Weichgrundätzung und Kaltnadel gearbeitet ist.¹⁰⁴² Während die Figur in einer freien, mit tiefen Schwärzen arbeitenden Strichführung wiedergegeben ist, gestaltet Liebermann die Weidlandschaft mit der körnigen Struktur des Weichgrunds unter Zuhilfenahme eines unregelmäßig gewischten Plattentons. In der Wolkenzone kombiniert der Künstler wiederum Kaltnadellinien mit Weichgrundstrukturen.

Bei Krüger kommt die Weichgrundätzung ebenfalls nahezu flächendeckend in unterschiedlichen Ätztiefen zur Anwendung. Eine helle resp. leicht geätzte Körnung dient als Grundton der Landschaft. In diese sind wiederum dunkle, tiefer geätzte Weichgrundpartien hineingearbeitet, die die Gräser der Dünenlandschaft markieren. Diese sind in körnigen Strichen, Flecken und Flächen gehalten, lassen den helleren Grund aber stellenweise hervorscheinen, sodass eine die gesamte Platte überziehende Fleckenwirkung entsteht. Strichätzungen und Kaltnadellinien, die sich in ihrer tiefen Schwärze über die Weichgrundkörnung legen, ergänzen die tonale Grundierung. Teils sind sie mit ihren für die Kaltnadel typischen Gratbildungen zu tiefschwarzen Flecken verdichtet, was sich in

¹⁰³⁸ GRAUL 1896/97, S. 51.

¹⁰³⁹ Vgl. ACHENBACH, Sigrid: Die Druckgraphik Max Liebermanns, in: Kat. München 1979, S. 51.

¹⁰⁴⁰ Vgl. ACHENBACH, Sigrid: Die Druckgraphik Max Liebermanns, Diss. Heidelberg 1975, [o. A.] 1974, S. 37.

¹⁰⁴¹ Vgl. ebd., S. 38.

¹⁰⁴² Für das Vergleichswerk zu Abb. 86 siehe Anhang III.

Liebermanns grafischem Schaffen der Zeit ebenfalls wiederholt beobachten lässt.¹⁰⁴³ Die Figur und die Himmelszone sind ebenfalls wie bei Liebermann in einer Kombination aus Liniensystem und körnigen Weichgrundstrukturen gestaltet. Krüger hat sich damit eng an Liebermanns Auswahl und Handhabung der tiefdrucktechnischen Instrumente und Verfahren angelehnt. Die Emanzipierung der Reproduktion vom Vorbild wird besonders in Krügers Gestaltung der Landschaft deutlich. Das Gemälde weist hier einen pastosen, mit breiten Pinselstrichen arbeitenden Farbauftrag auf, der in der Radierung aber keine Faktor- oder Material-mimetische Wiedergabe erfährt wie beispielsweise in der Radierung nach Liebermanns *Petersen*-Bildnis (Abb. 51). Statt den Spezifika des Gemäldes zu folgen, orientiert sich Krügers Blatt an denen der aktuellen Liebermann'schen Radierungen, womit er seinen Referenzpunkt außerhalb des Vorbildes findet.¹⁰⁴⁴

Auch William Unger hat für die *Zeitschrift für bildende Kunst* des Jahres 1893 eine Radierung nach einer *In den Dünen* (Abb. 87) betitelten Arbeit Liebermanns gefertigt, das den Grafiken des Malers stilistisch nahesteht. Zunächst fällt bei Ungers Blatt die Fleckenwirkung auf, die auch Liebermanns Druckgrafik der 1890er Jahre auszeichnet und die der Wiener Radierer mittels dichter, tief geätzter und mit der kalten Nadel eingeritzten Schraffuren erzeugt (Abb. 87, Detail 1). Unsaubere Auswischungen der Druckfarbe, die Gratbildung der Kaltnadel, der Einsatz der Roulette und leichte, einen zarten Grundton bildende Schraffuren steigern die Fleckenwirkung des Blattes zusätzlich (Abb. 87, Detail 3). Die Kornstruktur der Vernis Mou in Liebermanns Radierungen imitiert Unger mit einem ausgiebigen, flächendeckenden Gebrauch der Roulette. In mehreren Bahnen geführt, werden mit ihr die Rasenfläche sowie die Himmelszone abgetönt (Abb. 87, Detail 2). Die Rasterstruktur der Roulette kommt, trotz ihrer regelmäßigen Ordnung, der Wirkung der Weichgrundätzung nahe. Insofern ist festzustellen, dass sich auch Unger den Radierungen Liebermanns annähert, wenngleich er sie nicht durch die Übernahme des Vernis Mou-Verfahrens imitiert. Also findet auch Unger in der Liebermann'schen Grafik ein Bezugssystem außerhalb des wiederzugebenden Originals, behält aber sein favorisiertes Repertoire an druckgrafischen Techniken bei.

Eduard Einschlag ist ein weiterer Künstler, der sich in der Wahl und Anwendung der technischen Mittel von der Erscheinung seines Vorbildes löste. Diesbezüglich ist auf seine 1902

¹⁰⁴³ Vgl. ACHENBACH 1974, S. 49.

¹⁰⁴⁴ Gleichwohl muss betont werden, dass Krüger die beschriebene Stilimitation nicht bis zur letzten Konsequenz treibt. Krügers Zeichnung fällt im Bereich des Figürlichen detaillierter und präziser aus als in den Radierungen Liebermanns. Insbesondere das Gesicht des Bauern ist in einer Schärfe gezeichnet, wie sie in Liebermanns Radierungen der Zeit nicht gegeben ist. In seiner skizzenhaften Nadelführung ist Liebermann freier und andeutender als sein Interpret. Damit behauptet Krüger nicht nur seine Unabhängigkeit von der Machart des Vorbildes, sondern bewahrt sich auch im Rahmen der Stilimitation eine gewisse, stilistische Eigenständigkeit.

in der *Zeitschrift für bildende Kunst* veröffentlichte Reproduktion nach Edgar Degas Pastellzeichnung *Femmes à la terrasse d'un café le soir* (Abb. 88) hinzuweisen. Einschlags Blatt hat, wie auch Wilhelm Hechts und Krügers Arbeiten nach Franz von Lenbach und Degas, ein Pastell zum Vorbild, gibt dessen spezifische Materialität aber nicht wieder. Die dominierenden Verfahren sind bei Einschlag die Strichätzung und ggfs. die Kaltnadel als Linien- sowie die Aquatinta als Flächentechnik (Abb. 88, Detail 1). Die einzelnen Aquatintasegmente weisen durch den partiellen Auftrag des Abdecklackes verschiedene Ätz- und Tonstufen auf. Diese in Form von Pinselstrichen und Tupfern erscheinenden Tonsegmente lassen den Arbeitsprozess und damit die verfahrenstypischen Effekte der Kornätzung sichtbar werden. Die Aquatinta wird darüber hinaus mit verschiedenen weiteren Techniken kombiniert, wie zunächst der Reservage (Abb. 88, Detail 2).¹⁰⁴⁵ Zudem hat Einschlag wiederholt helle Schraffuren und nahezu zu Flächen verdichtete Aufhellungen in die Aquatinta hineinpoliert (Abb. 88, Detail 3). Zuletzt scheint partiell auch die Roulette oder das Wiegeisen zum Einsatz gekommen zu sein. Das linear angelegte Punkteraster ist in vertikal ausgerichteten Bahnen geführt und durch einzelne, diagonal kreuzende Lagen ergänzt (Abb. 88, Detail 4). Insofern findet das Raster bei Einschlag, wie auch bei Heinrich Wolff, nicht als flächentönendes, sondern als zeichnendes Mittel Anwendung.

Das Blatt führt in Gegenüberstellung zu Hechts und Krügers Faksimile-nahen Drucken (Abb. 62 und 63) eindrücklich vor Augen, inwieweit sich Einschlag von der materiellen Beschaffenheit seines Vorbildes emanzipiert.¹⁰⁴⁶ Er wählt technische Mittel, denen kein Pastellkreide faksimilierendes Potenzial eigen ist und löst sie aus der Material imitierenden Funktion. Durch die Modulation der verschiedenen Verfahren durch stufenweise Ätzungen, sichtbar belassene Abdeckspuren und Polituren in den Flächentönen macht Einschlag den komplexen Arbeitsprozess sichtbar. Damit belässt er die spezifischen Effekte des jeweiligen Verfahrens bzw. Instruments sichtbar, wodurch diesen eine Eigenwertigkeit zukommt.¹⁰⁴⁷

¹⁰⁴⁵ Bei der Reservage wird eine schwarz gefärbte Zucker- und Gummiarabikumlösung mit dem Pinsel stellenweise auf die Platte aufgetragen. Diese wird anschließend mit dem Ätzgrund überzogen und dieser wiederum in ein heißes Wasserbad gelassen. Durch die Einwirkung des Wassers werden die mit der Lösung unterlegten Partien des Ätzgrundes ‚ausgesprengt‘, was bedeutet, dass sie sich von der Platte lösen und diese freilegen. Alternativ kann die Platte anstatt mit einer Zucker- und Gummiarabikumlösung auch mit deckender Wasserfarbe bearbeitet werden. Nach deren Trocknung wird die Platte mit dem Ätzgrund versehen und in ein Wasserbad gelegt. An den mit der Wasserfarbe bearbeiteten Partien löst sich der Grund von der Platte und legt diese frei. Die Reservage bzw. das Aussprengverfahren findet sich oft in Kombination mit der Aquatinta, vgl. KOSCHATZKY 1999, S. 134.

¹⁰⁴⁶ Für das Vergleichswerk zu Abb. 88 siehe Anhang III.

¹⁰⁴⁷ Einschlags Blatt hat in Künstlerkreisen nachhaltigen Eindruck hinterlassen, wie aus einem Brief des Grafikers Heinrich Wolff an Wilhelm Bode aus dem Jahr 1905 hervorgeht. Immerhin ist es dieses Blatt, auf welches Wolff hinweist, um Einschlag als Mitarbeiter für das Berliner Galeriewerk zu empfehlen, vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 5968 [05.[o.A.] 1905].

Einschlags vom Faksimileanspruch gelöster Gebrauch der grafischen Techniken wird besonders augenfällig, wenn sein Blatt nach einer *Russischer Bauer* (Abb. 89) betitelten Arbeit des Künstlers R. Koch (Lebensdaten unbekannt) vergleichend betrachtet wird. Ebenfalls in Strichätzung, Kaltnadel, Aquatinta, Reservage und Roulette/Schabkunst ausgeführt (Abb. 89, Detail 1-3), gibt sie aber kein Pastell, sondern eine Aquarellstudie wieder. Dies verdeutlicht, dass Einschlag die Verfahren unabhängig von der materiellen Beschaffenheit der Vorbilder wählte.¹⁰⁴⁸

4.3.5 Die Reproduktion als Strichzeichnung

Der saubere Kontur hat dem nervösen Strich Platz gemacht und ein Schattieren in Strichlagen wagt schon niemand mehr, außer etwa der Radierer.¹⁰⁴⁹

So fasst Hans Rosenhagen im Jahr 1905 die aktuellen Entwicklungen in der zeichnenden Kunst zusammen. Ferner merkt er an, es seien auch „[e]norme Fortschritte [...] nach der Seite der Vereinfachung gemacht worden. Man wünscht vor allem, suggestiv zu sein.“¹⁰⁵⁰ Die lockere, gestischere Zeichenweise, der Verzicht auf Helldunkel modellierende Schraffuren und die Vereinfachung der Ausdrucksweisen in der Zeichnung spiegeln sich auch in der Reproduktionsgrafik des frühen 20. Jahrhunderts wider.

Der Radierer Hermann Struck (1876-1944), der von 1896/97 bis 1900 bei Hans Meyer an der Berliner Akademie studierte,¹⁰⁵¹ hat 1906 eine Radierung nach Max Liebermanns *Bildnis Alfred von Berger* (Abb. 90) veröffentlicht, die auf eine flächendeckende Tongestaltung verzichtet und allein auf einer freien, strichelnden Linienführung basiert. Während die Plastizität des Gesichts mit kurzen, geschwungenen Schraffuren und tiefen Ätzungen in den Schattenpartien angedeutet ist, fällt die Linienführung am Körper der Figur weitaus gröber und gestischer aus. Locker gestrichelte Umrisslinien von tiefem Tonwert reißen die Figur aus der papierweißen Fläche heraus. Die Binnenzeichnung des Jacketts ist als lichte Schraffur angelegt, die vereinzelte Schattenpartien andeutet. Die Anzugweste ist bis auf einzelne zarte Striche

¹⁰⁴⁸ Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass Einschlag in seiner Koch-Reproduktion zusätzlich mit dem Wiegeeisen arbeitet, mit dem er einzelne Flächensegmente abtönt und den Tonwert mittlerer Aquatintapartien vertieft. Die grobe Punktstruktur, in der Einschlag unterschiedliche Zahnungen und Punkttiefen kombiniert, steht mit der spezifischen Wirkung des Aquarells in keinem Zusammenhang. Damit kommt ihr ein ganz eigener, grafischer Eigenwert zu.

¹⁰⁴⁹ ROSENHAGEN, Hans: Die Schwarz-Weiss-Kunst auf der Berliner und Münchener Ausstellung, in: Die Kunst für Alle 21/3 (1905/06), S. 52.

¹⁰⁵⁰ Ebd.

¹⁰⁵¹ RUSEL, Jane: Hermann Struck (1876-1944). Das Leben und das graphische Werk eines jüdischen Künstlers (Judentum und Umwelt. Realms of Judaism, Bd. 66), Diss. Mainz 1995, Frankfurt am Main [u. a.] 1997, S. 26-27.

unbearbeitet und zum unteren Bildrand wird die Strichführung zunehmend offener und andeutender. Struck reduziert das Vorbild auf eine im locker-offenen Umriss und auf einfache Schraffuren konzentrierte Strichzeichnung.¹⁰⁵² Die „glückliche Leichtigkeit“¹⁰⁵³ und „Sorglosigkeit“¹⁰⁵⁴ der Arbeit, resp. ihren skizzenhaften Charakter¹⁰⁵⁵, hebt ein ungenannter Rezensent des Blattes als Qualitäten hervor. Wie der Autor von Struck selbst erfahren habe, sei die Radierung spontan während eines persönlichen Gesprächs zwischen dem Radierer und dem Maler entstanden.¹⁰⁵⁶

Zuvor hatte bereits Peter Halm eine reproduzierende Radierung gefertigt, die auf Tonbildung und Modellierung weitgehend verzichtet und das Bildmotiv in einfachen, wenngleich gleichmäßigeren Umrissen darstellt. Das Blatt gibt Jan van Eycks *Madonna des Kanonikus Paele* (Abb. 91) wieder und ist im Jahr 1904 in der *Zeitschrift für bildende Kunst* veröffentlicht worden. Dabei gibt Halm nicht das gesamte Gemälde, sondern nur den Oberkörper der mit Bibel und Sichtgläsern ausgestatteten Stifterfigur als isolierte Einzelfigur wieder. Dabei weist die Darstellung eine zweifache Behandlungsweise auf: Während das Gesicht, die Hände und die Attribute tonal und modellierend angelegt sind, zeichnet sich der Körper durch eine auf Einzellinien beruhenden Gestaltung aus.¹⁰⁵⁷ Die erstgenannten Partien sind mittels dicht gesetzter, ein- sowie mehrlagiger und unterschiedlich tiefer Schraffuren behandelt. Abgesehen von den hellsten Partien ist das Papierweiß konsequent durch das Liniensystem bedeckt, sodass eine flächendeckende Tonwirkung entsteht. Sich kreuzende und tiefere Schraffuren erzeugen Nuancierungen des Tons, die die Wölbungen und Schattenbildungen modellieren. Die sich im Gesicht und an den Händen abzeichnenden Falten gibt Halms Radierung maßgeblich durch eng aneinandergesetzte Strichkürzel wieder. Unregelmäßige Punktierungen geben die unruhige Oberflächenstruktur des Gesichts an. Diese auf eine geschlossene, nuancierte Tonwirkung hin angelegte Strichführung konnte bereits anhand William Ungers, Johann Leonhard Raabs, Albert Krügers und Claude-Ferdinand Gaillards Reproduktionen nach frühneuzeitlichen Vorbildern des nordalpinen Raums festgestellt werden. Entsprechend fügt sich Halms Arbeit in eine seit den 1870er und 1880er Jahren bestehende Konvention der Reproduktionsgrafik. Mit

¹⁰⁵² Für das Vergleichswerk zu Abb. 90 siehe Anhang III.

¹⁰⁵³ Anonym: Zu der Radierung von Hermann Struck nach Max Liebermann, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* N.F. 17 (1906), S. 314.

¹⁰⁵⁴ Ebd., S. 314.

¹⁰⁵⁵ „Für die Skizze ist Raschheit erste Bedingung, und eben das nicht mühsam Erarbeitete, sondern das ‚Hingeworfene‘ macht ihren unvergleichbaren Reiz aus.“ KOSCHATZKY, Walter: *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, Salzburg 1977, S. 404.

¹⁰⁵⁶ Vgl. Anonym 1906, S. 314.

¹⁰⁵⁷ Eine weitere Radierung, die diesen ‚Stilbruch‘ aufweist, ist Halms Radierung eines Stifters aus dem Genter Altar, siehe in *Zeitschrift für bildende Kunst* N.F. 20 (1909), vor S. 1.

dieser bricht er aber gleichzeitig in der Ausführung des Gewandes. Dieses ist auf zarte, den Faltenwurf andeutende Konturlinien reduziert. Halm verzichtet zudem auf eine lineare Rahmung der Darstellung, sodass der papierweiße Hintergrund der Darstellung und der Bildträger ineinander übergehen.

Eine weitere auf die Form der Strichzeichnung reduzierte Reproduktion, die in diesem Fall das *Männliche Porträt* (Abb. 92) des altniederländischen Malers Dirk Bouts (zwischen 1410/1420-1475) zum Gegenstand hat, fertigte Struck im Jahr 1913/14 an. Die Kontur ist in geschlossenen, unruhigen Umrisslinien und die Binnenzeichnung in maßgeblich lichten, harten Schraffuren angelegt (Abb. 92, Detail 1). Durch ihre Ausrichtung und Biegung geben sie die wesentlichen Wölbungen und Schatten des Körpers an. Tonale Variationen weist das Liniensystem nicht auf. Stattdessen sind die Linien einheitlich tief in die Platte gearbeitet. Das Papierweiß kommt durch die lichte Anlage des Liniensystems deutlich zur Geltung und ist nur vereinzelt durch ein dichtes Schraffursystem bedeckt. Eine besondere Freiheit der Strichführung weisen einzelne Partien wie die Wölbung des Hutes und des Stirnrandes auf, die mit gestisch gesetzten, wellenförmigen Linien angegeben sind. In seiner Umsetzung der Bouts-Reproduktion löst sich Struck entschieden von der Malweise und Erscheinung des Vorbildes.¹⁰⁵⁸ Die zarten Tonnuancen, die das Gemälde auszeichnen und das helle Inkarnat vor dunklem Grund plastisch ausmodellieren, setzt Strucks Radierung in offen gesetzte und hart geführte Schraffuren um. Die Tonwirkung des Vorbildes ersetzt der Radierer durch eine konsequente Linienwirkung. Zudem ersetzt er den dunklen Grund des Originals durch das Papierweiß als Bildhintergrund. Dadurch steigert er die Bedeutung der Konturlinie als grafisches Gestaltungsmittel und die Linienwirkung der Darstellung.

Halms Radierung nach demselben Vorbild wurde im Jahr 1922 in der Zeitschrift *Die graphischen Künste* (Abb. 93) veröffentlicht. Wie Strucks Radierung ist Halms Arbeit auf die Strichzeichnung reduziert. Der Kunsthistoriker Ludwig Baldass (1887-1963) spricht in seinen Anmerkungen zu der Radierung von einem „Linearstil“¹⁰⁵⁹, worunter er die Reduktion auf die „rein zeichnerischen Mittel“¹⁰⁶⁰ unter Vermeidung des ‚malerischen‘ Helldunkels des Originals fasst.¹⁰⁶¹ Auf papierweißer Fläche ist die Figur in einer durchgehenden Konturlinie und ein- sowie mehrlagigen Schraffuren, die die Körperwölbungen und Schatten angeben, angelegt. Der

¹⁰⁵⁸ Für das Vergleichswerk zu Abb. 92/93 siehe Anhang III.

¹⁰⁵⁹ BALDASS, Ludwig: Dirk Bouts' Bildnis eines betenden Mannes. Radierung von Peter Halm, in: *Die graphischen Künste* 45 (1922), S. 108.

¹⁰⁶⁰ Ebd.

¹⁰⁶¹ Interessant ist, dass dem Text auch eine fotomechanische Reproduktion des Gemäldes beigelegt ist, die Aufschluss über dessen Helldunkelanlage gibt. Halms Radierung konnte somit direkt mit einer Fotografie nach demselben Werk verglichen und damit auch beurteilt werden, siehe ebd., S. 107.

wesentliche Unterschied zwischen Halms und Strucks Arbeiten besteht darin, dass das Schraffursystem des ersten dichter und differenzierter in der Tonbildung ausfällt (Abb. 93, Detail 1). Der linken Gesichtshälfte verleiht Halm mittels einer dichten, horizontal angelegten Parallelschraffur einen hell-grauen Grundton, in welchem er mittels kreuzender, diagonal gesetzter Schraffuren die Modellierung des Körpers vornimmt. An anderen Stellen, wie beispielsweise unterhalb des linken Auges, modelliert Halm allein mittels zarter, dicht gesetzter und sich kreuzender Horizontal- und Vertikalschraffuren. Diese geben in ihren geraden Verläufen nicht die Verlaufsrichtung der schattenwerfenden Wölbung an, sondern dienen allein der Tonsuggestion. Anders verhält es sich in den tieferen Schattenpartien, die sich auf die rechte Seite der Figur konzentrieren. Hier geben tiefer geätzte und geschwungene Schraffursysteme auch die Verlaufsrichtung des Körpers an. Die tonsuggerierende Strichführung konzentriert Halms Blatt auf das Gesicht, die Kopfbedeckung und die Hände der Figur, während ihr Körper mit einem sparsameren Liniensystem gestaltet ist.

Anzumerken ist, dass Halms Arbeit trotz der entschiedenen Abweichungen vom Original für ihren hohen Grad an Originaltreue gelobt wurde. Diesbezüglich führt Baldass die Authentizität der „Strenge der Stilauffassung“¹⁰⁶² und die originaltreue Stofflichkeitsdarstellung im Bereich der Kappe an. Dies zeugt von der nachhaltigen, bis in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts reichende Bedeutung dieses Kriteriums für die Beurteilung eines reproduzierenden Kunstblattes in der deutschsprachigen Kunstkritik.

Dass die auf eine Strichzeichnung reduzierte Reproduktion im Kreis der Kunstöffentlichkeit Anerkennung fand, verdeutlichen auch Emil Orliks Arbeit nach Rogier van der Weydens *Kreuzabnahme* (Abb. 94) und ihre zeitgenössische Kommentierung. Das Blatt wurde als fotografische Reproduktion 1918 in *Die graphischen Künste* veröffentlicht und illustriert einen Aufsatz des österreichischen Schriftstellers Otto Zoff (1890-1963) über Orliks künstlerisches Schaffen.¹⁰⁶³ Orlik reduziert die Reproduktion auf die Einzelfigur der weinenden Maria und legt diese als bloße Umrisszeichnung an.¹⁰⁶⁴ Lediglich in den Gewandfalten und den wesentlichen Schattenpartien deuten grobe Schraffuren Tonwerte an. Stattdessen dominiert das Papierweiß bzw. ein dezenter, homogener Plattenton die Darstellung. Auch verzichtet Orlik auf eine Umrahmung der Bildfläche, wodurch die Figur in den ungestalteten, papierweißen Trägergrund übergeht.

¹⁰⁶² BALDASS 1922, S. 108.

¹⁰⁶³ ZOFF, Otto: Neue Radierungen von Emil Orlik, in: *Die graphischen Künste* 41/1 (1918), S. 26.

¹⁰⁶⁴ Für das Vergleichswerk zu Abb. 94 siehe Anhang III.

Die Konzentration auf eine Einzelfigur und ihren Umriss, die Andeutung einzelner Schatten sowie die Entgrenzung des Bildraums hat Orliks Blatt mit Halms Arbeit nach van Eycks *Kanonikus Paele* gemeinsam. Im Unterschied zu diesem handelt es sich bei Orliks *Kreuzabnahme* jedoch nicht um eine vollendete Reproduktion, sondern um einen Zustandsdruck.¹⁰⁶⁵ Das ist deshalb entscheidend, weil sie von der Kunstkritik dennoch als vollwertiges Kunstwerk bewertet wurde: „Schon ist dieser Entwurf nicht mehr Fragment. Ginge er in die Welt, so hätte er schon seine Berechtigung als Werk.“¹⁰⁶⁶ Den Kunstwert des Orlik'schen Blattes erläutert Zoff wie folgt:

Diese so höchst persönlich gearbeitete Kopie trifft das Original ins Herz. Weil sie keine kleinliche Abzeichnung war, wird sie zur großzügigen Erkennung. Im modernen Meister findet sich der alte wieder, während ihn unrettbar und ewig vergeblich der Kopist der Museen suchen wird.¹⁰⁶⁷

Er schließt seine Ausführungen zu Orliks Blatt mit einer strengen Kritik am Beruf des Reproduktionsgrafikers, indem er postuliert, dass

[...] der Handwerker niemals dem Schöpfer begegnen könnte und wendete er auch den Fleiß seines Lebens an, und als ob es nur zwischen den Schaffenden selbst eine tief brüderliche Begegnung gäbe.¹⁰⁶⁸

Anders als der berufliche Reproduktionsgrafiker, dem Zoff allenfalls den Rang eines „Handwerkers“ zuspricht, habe sich Orlik als originaler Künstler erwiesen, indem er sich von seinem Vorbild gelöst und dieses allenfalls als „stofflichen Vorwand“¹⁰⁶⁹ für ein genuines, eigenes Kunstwerk gebraucht habe. Im Unvollendeten sieht der Rezensent also die Qualität der Reproduktion und die Kongenialität zwischen Orlik und van der Weyden begründet.

Die vorgestellten Reproduktionen veranschaulichen die Loslösung der Künstler vom Primat des Malerischen, der den Diskurs über die (reproduzierende) Grafik bis um 1900 prägte. Dies bedeutet nichts weniger als eine Wiederaufnahme linearer Ausdrucksformen, die in Gestalt der Umriss-, Carton- und der Linienmanier, wie gezeigt, insbesondere in den 1890er Jahren zu Feindbildern moderner Kunstweisen erklärt wurden. Die Kommentierung von Strucks, Halms und Orliks Arbeiten belegen außerdem, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein kaum zu unterschätzender Paradigmenwechsel in der Bewertung reproduzierender Kunst stattfand. Als Bezugssystem der Reproduktionsgrafiken wurde nicht mehr primär das ihnen zugrunde

¹⁰⁶⁵ Das Exemplar im Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Inv.-Nr. A 1918-214) ist mit dem handschriftlichen Vermerk „2. Zustand“ versehen und datiert auf das Jahr 1918. Auch die fotografische Reproduktion des Drucks in *Die graphischen Künste* ist mit dem Vermerk „II. Zustand“ versehen, vgl. ZOFF 1918, S. 27.

¹⁰⁶⁶ Ebd., S. 26.

¹⁰⁶⁷ Ebd.

¹⁰⁶⁸ Ebd.

¹⁰⁶⁹ Ebd.

liegende Original aufgefasst, sondern moderne Entwicklungen der zeichnenden Künste. Kategorien wie das Lineare, Skizzenhafte und das Unvollendete wurden zu positiv konnotierten Qualitätsmerkmalen einer Kunstreproduktion erklärt.

5. Ein neuer Gegner tritt auf den Plan – Zur Verdrängung und Abwertung der reproduzierenden Grafik im Kontext der Etablierung der Originalgrafik

Im Jahre 1895 fand in Wien eine von der *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* ausgerichtete Ausstellung graphischer Original-Arbeiten der Gegenwart statt. Wie der Kunsthistoriker Karl Masner (1858-1936) in seiner Rezension der Schau berichtet, handelte es sich bei dieser um drei parallele Einzelausstellungen, von denen die erste grafischen Originalarbeiten, die zweite der Geschichte des Holzschnitts seit 1886 und die dritte den Publikationen der *Gesellschaft* gewidmet waren.¹⁰⁷⁰ Mit der Trennung grafischer Originalarbeiten von reproduzierenden beschriftet die *Gesellschaft* neue Wege in den von ihr ausgerichteten Präsentationen. Wie Masner anmerkt, erfolgte die Ordnung der Exponate in der zuletzt veranstalteten Ausstellung grafischer Kunst im Jahre 1886 nach den künstlerischen Techniken, weshalb Original- und Reproduktionsgrafiken vermischt ausgestellt worden waren.¹⁰⁷¹ Die in der aktuellen Schau separate Präsentation der Originalgrafik sei dem Rezensenten zufolge nicht ohne Effekt geblieben, denn

Nun erst sprang jedermann das Wesen und die Bedeutung der graphischen Original-Arbeit in die Augen, drängte sich die Frage nach dem Verhältnisse der beiden Kunstgattungen, die so eng verschwistert erscheinen, von selbst auf, die Versuchung, Klarheit darüber zu gewinnen, ob die original schaffende oder die reproducirende Thätigkeit dem Kunstempfinden der Gegenwart sympathischer, ihren Bedürfnissen angemessener sei.¹⁰⁷²

Nicht nur die räumliche Trennung von reproduzierender und originaler Grafik, sondern auch die Frage des Rezensenten, welcher der beiden dem Zeitgeist mehr entspricht, kann als symptomatisch für die 1890er Jahre bezeichnet werden. Zwar finden sich bereits vor diesem Zeitraum Bestrebungen, die Originalgrafik zu höherem Ansehen zu bringen. Dazu gehören in erster Linie die zahlreichen Gründungen von Radiervereinen, die, von Ausnahmen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts abgesehen, ab den 1870er Jahren zunächst in Weimar und

¹⁰⁷⁰ Auf der letztgenannten wurden auch von der Gesellschaft herausgegebene Reproduktionsgrafiken ausgestellt, vgl. MASNER, Karl: Die Ausstellung graphischer Original-Arbeiten der Gegenwart im Jahre 1895, in: Die graphischen Künste 20 (1897), S. 2-3.

¹⁰⁷¹ Vgl. ebd., S. 3.

¹⁰⁷² Ebd.

Düsseldorf und später an weiteren Standorten erfolgten.¹⁰⁷³ Carl von Lützow wiederum rief die Künstler schon 1873 zur Ausführung von Original- resp. Malerradierungen auf, in denen er ein Mittel sah, dem Herabsinken der reproduzierenden Radierung in eine bravourhafte, manierierte Technik vorzubeugen.¹⁰⁷⁴ Das *Album der Gesellschaft für vielfältigende Kunst* sollte den Originalradierern als Publikationsplattform dienen.¹⁰⁷⁵ Im Jahr 1881 wurde in der Berliner Nationalgalerie außerdem eine Ausstellung englischer und französischer Originalradierungen veranstaltet, mit der das doppelte Ziel verfolgt wurde, einerseits dem Publikum die herausragende, ausländische Kunst vorzustellen, und andererseits „[...] den heimischen Künstlern bei ihren in neuester Zeit wieder aufgenommenen gleichartigen Bestrebungen Anregung zu geben.“¹⁰⁷⁶ Alfred Lichtwark beklagte bereits 1886, dass die Radierung lediglich die Tradition des Kupferstichs fortführe und nur für den Wandschmuck und die Ausstattung von Prachtwerken genutzt würde.¹⁰⁷⁷

Ab den frühen 1890er Jahren wurde die Originalgrafik resp. -radierung von führenden Kunstgelehrten und -wissenschaftlern aber nicht mehr nur beworben und gefördert, sondern der Kunstwert der künstlerischen Reproduktion zugleich zunehmend in Frage gestellt.¹⁰⁷⁸ Mit dem Ziel, die Originalgrafik aufzuwerten, argumentierte man gegen den Kunstwert der Reproduktion und definierte den Begriff der Originalität in den grafischen Künsten neu. Welche Argumente herangezogen wurden, um mit bestehenden Originalitätskonzepten zu brechen, welche Akteure im deutschsprachigen Raum daran beteiligt waren und welche Auswirkungen dieser Paradigmenwechsel für Publikationsorgane reproduzierender Grafik hatte, soll im Folgenden näher beleuchtet werden.

5.1 ‚Fantasie‘ und ‚Erfindung‘ als Originalitätskriterien

Der Fantasie-Begriff stellt einen der am meisten herangezogenen Termini der Grafiktheorie des späten 19. Jahrhunderts dar, die zum Ziel hatten, die Original- gegenüber der reproduzierenden

¹⁰⁷³ Mit der Geschichte der deutschen Radiervereine befasst sich eingehend JUNGE 1989 und nochmals JUNGE-GENT, Henrike: Über Wandaktien und andere (bunte) Blätter. Die Entwicklung der deutschen Künstlergraphik im späten 19. Jahrhundert und ihre Folgen, in: Kat. Petersberg 2018, S. 128-143.

¹⁰⁷⁴ Vgl. LÜTZOW 1872/73a, S. 35.

¹⁰⁷⁵ Vgl. ebd.

¹⁰⁷⁶ LIPPMANN, Friedrich/JORDAN, Max: Vorwort zur dreizehnten Ausstellung der National-Galerie, in: Ausstellung von Maler-Radierungen französischer und englischer Künstler der Neuzeit, Berlin 1881, S. V. Weiterführend zur Ausstellung und ihrer Rezeption in der Kunstkritik siehe CLARKE 1999, S. 29-30.

¹⁰⁷⁷ „Das ist ein zu unwürdiger Zustand, als daß er sich auf die Dauer halten ließe.“ LICHTWARK 1886, S. 31. Siehe hierzu auch CLARKE 2000, S. 33.

¹⁰⁷⁸ Zwar äußerten sich bereits in den 1880er Jahren verschiedene Kunstgelehrte wie Lichtwark kritisch gegenüber der reproduzierenden Radierkunst. Deren gezielte, auf kunsttheoretischen Reflexionen beruhende Abwertung kennzeichnet aber insbesondere die 1890er Jahre.

Grafik aufzuwerten.¹⁰⁷⁹ In seinem Aufsatz *Berliner Malerradierer* ergreift Wilhelm von Bode explizit Partei für die Originalgrafik und klagt über ihr ausbleibendes gesellschaftliches Ansehen:

Wir sind heute, wenigstens in Deutschland, fast allgemein gewöhnt, unter Stich nur eine reproducierende Kunstthätigkeit zu verstehen, während derselbe doch ganz besonders dazu angethan ist, eigene Erfindungen des Künstlers unmittelbar zum Ausdruck zu bringen.¹⁰⁸⁰

Unter ‚Stich‘ begreift Bode derweil sämtliche Formen des Zeichnens auf einer Kupfer- resp. Metallplatte, wie den Kupferstich, die Radierung und die Schabkunst.¹⁰⁸¹ Um die Gegensätzlichkeit von Reproduktions- und Originalgrafik näher zu erläutern, führt Bode den Begriff der Fantasie an:

Dadurch, dass hier [gemeint ist die Malerradierung, Anm. d. Verf.] die Hand den Eingebungen der Phantasie unmittelbar folgen kann, werden die Malerradierungen oder Malerstiche vor den Stichen, welche bloss Nachbildungen von Gemälden anderer Künstler sind, den Vorzug grösserer Frische und künstlerischer Freiheit voraus haben.¹⁰⁸²

„Frische“ und „künstlerische Freiheit“ sind dem Autor zufolge vornehmlich den Werken der Malerradierer eigen, weil

[d]er Maler [...] aber als solcher seinen Stichen in der Regel auch die malerischen Vorzüge, Helldunkel und farbige Wirkung, besser und stärker zu verleihen wissen [wird] als der ausschliesslich reproducierende Künstler. In der Handhabung der Radirnadel und des Stichels ist der Maler dadurch weit mehr wie jener vor handwerksmässiger Ausübung und Manier bewahrt und findet für seine Gedanken und malerischen Absichten leichter das richtige Ausdrucksmittel.¹⁰⁸³

Überhaupt verdanke die Kupferstichkunst Malern wie Martin Schongauer (um 1450-wahrscheinlich 1491), Dürer und Rembrandt „ihr Bestes: ihre Erfindung, ihre Fortschritte, ihre Meisterwerke [...]“.¹⁰⁸⁴

Einsprüche gegen Bodes vehement gegen die reproduzierende Grafik eingestellten Ausführungen blieben dabei keineswegs aus. So nimmt ein in der *Kunstchronik* unter dem Pseudonym Nautilus schreibender Kritiker Bodes Aufsatz zum Anlass, die Bedeutung der reproduzierenden Grafik zu erläutern und eine „kleine Rettung eines mit Unrecht gering geschätzten Berufs“¹⁰⁸⁵ vorzunehmen. Hierfür verweist er auf ihre didaktische Breitenwirkung.

¹⁰⁷⁹ Vgl. CLARKE 1999, S. 50.

¹⁰⁸⁰ BODE 1890b, S. 48.

¹⁰⁸¹ Vgl. ebd.

¹⁰⁸² Ebd.

¹⁰⁸³ Ebd.

¹⁰⁸⁴ Ebd., S. 45.

¹⁰⁸⁵ NAUTILUS: Neue Radierungen, in: *Kunstchronik* N.F. 2/7 (1890/91), Sp. 99.

Während das Werk der Malerei an einen Standort gebunden ist, fände die Grafik aufgrund ihrer Reproduzierbarkeit Eingang in zahlreiche Haushalte.¹⁰⁸⁶ Entsprechend hält Nautilus fest, dass die „[...] Erziehung zum Kunstgenusse [...] nun in grossem Massstabe nur durch die reproducirenden Künste geschehen [kann].“¹⁰⁸⁷ Gute Reproduktionen in Holzschnitt und anderen Verfahren würden den Kunstgeschmack heben und dies in weiten Teilen der Gesellschaft leisten.¹⁰⁸⁸ Auf dieser These gründet der Autor seine Kritik an den Berliner Grafikern Karl Stauffer-Bern, Max Klinger und Ernst Moritz Geyger. Ihm zufolge widersprechen die Arbeiten der drei Künstler dem Wesen der Druckgrafik. Während, so Nautilus, Stauffer-Berns Platten aufgrund ihrer zarten Bearbeitung und Empfindlichkeit nur wenige gute Drucke zuließen und erst in Vervielfältigung durch die Heliogravüre weite Verbreitung erführen, würden von Klingers Platten überhaupt nur wenige Drucke genommen.¹⁰⁸⁹

Fürsprache erfuhr die Originalgrafik im Jahr 1890 auch durch Richard Graul, der die zeitgenössischen Künstler zur Pflege der Malerradierung aufforderte.¹⁰⁹⁰ Für ihn stellt die Radierung vornehmlich ein Medium dar, mit dem „Einfälle der Phantasie, Stimmungen des Augenblicks“¹⁰⁹¹ zum Ausdruck gebracht werden können. Als besonderen Vorzug der Originalradierung hebt Graul die Individualität hervor, die in ihr wie in der Handzeichnung zum Ausdruck komme und die sie durch „persönliche Empfindung“¹⁰⁹², „Unmittelbarkeit des künstlerischen Ausdrucks“¹⁰⁹³, „Intimität“¹⁰⁹⁴ und „anregende[...] Mittheilsamkeit“¹⁰⁹⁵ von der radierten Reproduktion unterscheide. Sie kenne nicht „[...] den Zwang, welcher der Übersetzung von eines Dritten Werke anhaftet [...]“.¹⁰⁹⁶

Gustav Pauli schließt sich der auf dem Fantasie-Begriff gründenden Abwertung der künstlerischen Reproduktion ebenfalls an. Er wirft Kupferstechern vor, in ihren Werken korrigierend in das Vorbild einzugreifen und durch die „zunftmässige Bravour ihrer Technik [...] eine freie Entfaltung originaler graphischer Kunst“¹⁰⁹⁷ unterbunden zu haben. Erst durch die fototechnischen Verfahren seien die grafischen Künste „von dem langweiligen Frohndienst

¹⁰⁸⁶ Vgl. NAUTILUS 1890/91, S. 99.

¹⁰⁸⁷ Ebd., Sp. 101.

¹⁰⁸⁸ Ebd.

¹⁰⁸⁹ Vgl. ebd.

¹⁰⁹⁰ Vgl. GRAUL 1890b, S. 105.

¹⁰⁹¹ Ebd., S. 106.

¹⁰⁹² Ebd., S. 105.

¹⁰⁹³ Ebd., S. 105-106.

¹⁰⁹⁴ Ebd., S. 106.

¹⁰⁹⁵ Ebd.

¹⁰⁹⁶ Ebd., S. 105.

¹⁰⁹⁷ PAULI, Gustav: Photographie und Kunst, in: Kunst und Künstler 1/5 (1902/03), S. 165.

der Kopistenarbeit“¹⁰⁹⁸ befreit worden und könnten nun wieder dafür gebraucht werden, „[...] die originalen Schöpfungen der Künstlerphantasie zu vermitteln.“¹⁰⁹⁹ Die künstlerische Reproduktion habe allenfalls als Sammler- bzw. Liebhaberobjekt und als Vervielfältigungsmedium von technischen und Konstruktionszeichnungen Vorrang gegenüber der Fotografie.¹¹⁰⁰ Den Wirkungskreis der traditionellen Reproduktionsgrafik reduziert der Autor auf einen exklusiven Kreis von „Liebhabern“. Entsprechend spricht er dezidiert nicht von Kunstwerken oder, wie bezüglich der Originalgrafik, von „Schöpfungen“, sondern von „Objekten“. Hatte Moritz Thausing 1866 gerade in Bezug auf den reproduzierenden Kupferstich noch von einem „Werk der Phantasie“ gesprochen, um ihn gegenüber der fotografischen Reproduktion aufzuwerten, findet in der Grafikdiskussion der 1890er Jahre eine Umwertung des Fantasie-Begriffs statt. Die künstlerische Fantasie äußert sich Bode, Graul und Pauli zufolge nicht in der individuellen Übertragung eines Vorbildes in das druckgrafische Medium, sondern in der eigenen Bilderfindung. Diese wird zu einem entscheidenden Faktor des künstlerischen Schaffensprozesses erklärt, was wiederum die Abwertung der Reproduktionsgrafik als Kunstform bedingt.

5.2 Die ‚stilgerechte‘ Anwendung der grafischen Verfahren als Originalitätskriterium

Zum Geschmack und Verständnis aber gehören Intuition, und diese fühlt es heraus, daß der reine Umstand, daß ein Künstler sein Blatt selbst erfunden und nicht der Erfindung eines anderen nachgeschaffen, noch nicht einmal den Wert, das Spezifische der Originalgraphik erschöpft.¹¹⁰¹

Mit diesen Worten erteilt Hans Wolfgang Singer 1914 der allein auf der Urheberschaft der Komposition beruhenden Definition der originalen Grafik eine deutliche Zurückweisung. Dabei bezieht er sich auf die Debatte über den stilbildenden Charakter der einzelnen künstlerischen Techniken.

Von besonderer Bedeutung ist diesbezüglich Max Klingers im Jahr 1891 publizierte Schrift *Malerei und Zeichnung*¹¹⁰², die auch in Kunstzeitschriften auszugsweise veröffentlicht

¹⁰⁹⁸ PAULI 1902/03, S. 165.

¹⁰⁹⁹ Ebd.

¹¹⁰⁰ „Eine verfeinerte auserlesene Reproduktion eines Gemäldes durch Kupferstich oder Holzschnitt wird ja auch fernerhin noch ihre Liebhaber finden und eine gewisse Kategorie von Objekten, solche, bei denen die Konstruktion und technische Beschaffenheit die Hauptsache ist, wird ohnedies immer der Abbildung durch Menschenhand aufgehoben bleiben.“ Ebd., S. 165-166.

¹¹⁰¹ SINGER 1914, S. 103.

¹¹⁰² KLINGER, Max: *Malerei und Zeichnung*, in: HÜBSCHER, Anneliese (Hg.): Max Klinger. *Malerei und Zeichnung*. Tagebuchaufzeichnungen und Briefe, Leipzig ²1987, S. 19-53.

wurde.¹¹⁰³ In seinem Traktat widmet sich der Künstler den zeichnenden Künsten, ihren spezifischen Potenzialen und ihrer Abgrenzung von anderen Bildkünsten wie der Malerei und der Raumkunst.¹¹⁰⁴ Zudem thematisiert er das Verhältnis der künstlerisch vollwertigen „Griffelkunst“¹¹⁰⁵ zur reproduzierenden Grafik. Die Letztere wertet Klinger als „Kunst zweiter Hand“¹¹⁰⁶ ab und begründet sein Urteil mit der Arbeitsweise des reproduzierenden Grafikers:

Er [der Reproduktionsstecher, Anm. d. Verfassers] widmet sein Talent der Vertiefung in liebevollste Wiedergabe schon bestehender Kunstwerke auf seiner Platte. Wie beim Illustrator finden wir, daß durch geeignete Verwendung von Strichlagen, Wechsel des Arbeitsmaterials und besondere Druckverfahren die Farben- und Lichtwerte übersetzt werden. Es ist alles völlig auf Bildwirkung abgesehen. Da die Hauptschwierigkeit, die Natur in ein Kunstwerk zu übertragen, schon in dem von ihm reproduzierten Werke überwunden war, kann er seine ganze Kraft auf das „Wie“ der fertigen Formen und Farben wenden.¹¹⁰⁷

In der grafischen „Übersetzung“ der spezifischen Eigenschaften eines Gemäldes liegt Klinger zufolge eines der wesentlichen Probleme der Reproduktionsgrafik. Da die Zeichnung der Wiedergabe der Helldunkelverteilung eines Gemäldes diene, sei sie nicht aus „selbstinneren ästhetischen Gründen“¹¹⁰⁸ gewählt. Dies stelle aber die Grundvoraussetzung für ein eigenständiges Kunstwerk dar. Klinger vertritt eine materialästhetische Position, die jedem Material resp. jeder Technik ihre eigene Ästhetik und Funktion zuspricht. Die Wahl des Darstellungsmittels habe der künstlerischen Aufgabe gemäß zu erfolgen. Die Wiedergabe eines Kunstwerks in einer anderen Technik bedeute daher grundsätzlich den Bruch mit der Einheitlichkeit des Kunstwerks.¹¹⁰⁹ Hinsichtlich des Wertes eines Kunstwerks ergibt sich für Klinger daraus folgendes Fazit:

¹¹⁰³ Siehe Anonym: Kunstliteratur und vervielfältigende Kunst (Max Klinger), in: Die Kunst für Alle 6/15 (1890/91), S. 239-240 und Anonym: Griffelkunst, in: Kunstwart 5/2 (1891/92), S. 17-20.

¹¹⁰⁴ Wengleich sich die Forschung bereits eingehend mit der Analyse des Textes und seiner Einordnung in die Kunstszene des deutschen Kaiserreichs befasst hat, ist die Bedeutung der Reproduktionsgrafik in Klingers Traktat bislang nicht eingehender untersucht worden, siehe hierzu MORTON, Marsha: Max Klinger and Wilhelmine Culture. On the Threshold of German Modernism, Surrey/Burlington 2014, STREICHER, Elizabeth Pendleton: Max Klinger's Malerei und Zeichnung: The Critical Reception of the Prints and their Text, in: FORSTER-HAHN, Françoise (Hg.): Imagining Modern German Culture: 1889-1910 (Studies in the History of Art, Bd. 53), Washington 1996, S. 229-249 und MORTON, Marsha: „Malerei und Zeichnung“: The History and Context of Max Klinger's Guide to the Arts, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 58 (1995), S. 542-569. Zur Genese des Traktats siehe außerdem BILLETER, Felix: Max Klingers Schrift ‚Malerei und Zeichnung‘. Ein Blick auf ihre Entstehungsgeschichte, in: Ders. (Hg.): Festschrift für Christian Lenz. Von Duccio bis Beckmann, Frankfurt am Main 1998, S. 65-83.

¹¹⁰⁵ Unter dem Begriff „Griffelkunst“ fasst Max Klinger sämtliche Formen zeichnerischer Tätigkeit, da der Griffel „[...] das gemeinsame Werkzeug aller vervielfältigenden Techniken [...]“ darstelle, KLINGER 1987, S. 20.

¹¹⁰⁶ Ebd.

¹¹⁰⁷ Ebd., S. 22-23.

¹¹⁰⁸ Ebd., S. 23.

¹¹⁰⁹ „Die vorangeschickten Sätze sind darin begründet, daß jedem Material durch seine Erscheinung und seine Bearbeitungsfähigkeit ein eigener Geist und eine eigene Poesie innewohnt, die bei künstlerischer Behandlung den Charakter der Darstellung fördern und die durch nichts zu ersetzen sind: etwa so, wie der Charakter eines Musikstückes auf seiner vorempfundenen Tonart beruht und durch Umsetzen in eine andere verwischt wird. Wo

Ein Kunstwerk kann aber nur dann vollendet sein, wenn es mit dem Material geschaffen worden ist, welches den erschöpfenden Ausdruck seiner Grundidee möglich macht. [...] Deshalb sind die Reproduktionen und die weite Mehrzahl der Illustrationen keine Kunstwerke, denn auch ihnen lag die farbige Darstellung zugrunde.¹¹¹⁰

Klinger zufolge bedingen sich Form und Inhalt einander, weshalb beides mit Rücksicht aufeinander gewählt werden müsse. Da die grafischen Verfahren in der Reproduktionsgrafik auf die Wiedergabe von Gemälden ausgerichtet seien, könne hier nicht von vollwertiger Kunst gesprochen werden.¹¹¹¹

Klingers kunsttheoretische Ausführungen nahm ein ungenannter Autor der *Kunstchronik* noch 1899 zum Anlass, gegen die Verwendung von Stich und Radierung für die Kunstreproduktion zu argumentieren.¹¹¹² Da es bei der künstlerischen Reproduktion, so der Autor, um keine „[...] genaue Reproduktion, sondern nur eine sogenannte Übersetzung, eine ‚freie Nachdichtung‘ des Originales [...]“¹¹¹³ handele, sei solche hinsichtlich ihrer Abbildungstreue im Vergleich zu fotografischen Reproduktionen von geringerer Qualität. Als „Studienmaterial zu Erinnerungszwecken“¹¹¹⁴ seien daher Fotografien zu bevorzugen. Die Frage, ob die „[...] einfarbige Wiedergabe eines farbig gedachten und gemachten Bildes [...]“¹¹¹⁵ als eigenständiges Kunstwerk aufzufassen sei, verneint er entschieden: „Sobald die Reproduktion Selbstzweck sein will, sobald sie den Anspruch erhebt, ein selbständiges Kunstwerk zu bieten, ist sie vom künstlerisch-ästhetischen Standpunkt aus zu verwerfen.“¹¹¹⁶ Die Reduktion der Farbe auf das Schwarzweiß in der Reproduktion bewertet der Autor als „unverbesserliche[n] Mangel“¹¹¹⁷, weshalb er Klingers Urteil über den Kunstwert von druckgrafischen Reproduktionen als „unanfechtbar“¹¹¹⁸ ansieht.¹¹¹⁹ Reproduktionsstiche und –radierungen

diesem Geiste des Materials bei Konzeption und Ausführung nicht zgedacht und zgearbeitet wird [...], ein Material zu einem anderen zu stempeln gesucht wird, ist die künstlerische Einheit des Eindruckes schon vor Beginn gebrochen.“ KLINGER 1987, S. 25.

¹¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹¹ Ein anderes Argument, mit welchem Klinger die Unterordnung der Reproduktions- gegenüber der Originalgrafik begründet, ist das pekuniäre Interesse der Reproduktionsstecher. Das „bescheidenere Talent des Stechers“ diene allein der Befriedigung einer Nachfrage von Sammlern einerseits und solchen Personenkreisen andererseits, die gerne Originalkunstwerke besitzen möchte, aber nicht über die Mittel verfügt, solche zu erwerben. Dieser profitorientierten Kunstform stellt er sein Konzept der Griffelkunst gegenüber: „Nur allein das, was ich Griffelkunst nennen möchte, ist aus innerem Drang, dem ein anderes Ausdrucksmittel Intensität und Freiheit rauben würde, geschaffen worden.“ Ebd., S. 24-25.

¹¹¹² Anonym: Nietenblätter, in: *Kunstchronik* N.F. 10/14 (1899), Sp. 209-214.

¹¹¹³ Ebd., Sp. 210.

¹¹¹⁴ Ebd., Sp. 211.

¹¹¹⁵ Ebd., Sp. 210.

¹¹¹⁶ Ebd., Sp. 211.

¹¹¹⁷ Ebd.

¹¹¹⁸ Ebd.

¹¹¹⁹ Konsequenterweise spricht der Kritiker auch Klingers eigenen Reproduktionsradierungen nach Böcklin'schen Gemälden ihren Kunstwert ab, vgl. ebd.

würden aufgrund ihrer technischen Eigenschaften dem Autor zufolge zwar Interesse erwecken, aber als „[...] erschöpfende Benutzung künstlerischer Ausdrucksmittel [...] nicht betrachtet werden [können] [...]“. ¹¹²⁰

Seine Abwertung der künstlerischen Reproduktionsgrafik begründet der Verfasser außerdem, wie zuvor Bode, mit den originalerschöpfenden Wurzeln der grafischen Künste. Erst „Epigonen“ ¹¹²¹ wie Marcantonio Raimondi und die Rubensstecher hätten die grafischen Techniken in den Dienst der Reproduktion genommen und „[...] aus den graphischen Künstlern [...] Kopisten gemacht.“ ¹¹²² Daher begrüßt er das zunehmende Interesse der zeitgenössischen Künsterschaft an der Originalgrafik. ¹¹²³

Wie Klinger agitierte auch Koepping gegen den künstlerischen Wert der Reproduktionsradierung. ¹¹²⁴ Zwar erkennt er, wie erläutert, eine gewisse künstlerische Selbstständigkeit des Reproduktionsradierers an. Er kommt schließlich aber zu dem Fazit, dass die Originalradierung als Kunstform höherwertiger sei als die reproduzierende. Sein zentraler Vorwurf gegenüber der letzten liegt in der Trennung von Komposition und technischer Durchführung begründet. ¹¹²⁵ Koepping stellt fest, dass sich bei „[...] künstlerischer Tätigkeit das Was und das Wie von Anfang an und in jedem Moment der fortschreitenden Arbeit gegenseitig [bedingen][...].“ ¹¹²⁶ Die Trennung der Bilderfindung von der technischen Umsetzung in der künstlerischen Reproduktion hat wiederum die Auflösung der Einheit der gestalterischen Elemente zur Folge:

Hier entwickeln sich die verschiedenen künstlerischen Elemente nicht miteinander, sondern nacheinander. Der organische Zusammenhang von Composition, Beleuchtung, Zeichnung, Vortragsweise ist aufgelöst. Dass jedes dieser Elemente um aller anderen willen da ist und seinerseits wieder diese anderen bedingt, bleibt nicht mehr wahr. Der technische Vortrag muss nachträglich zu allen übrigen bereits vorhandenen Elementen hinzugepasst werden. ¹¹²⁷

Dies gründet in Koeppings Prämisse: „Der reproducirende Radierer verzichtet von vornherein auf die Erfindung, die Conception des Kunstwerkes, welches er schafft.“ ¹¹²⁸ Anstatt, dass der

¹¹²⁰ Anonym 1899a, Sp. 212.

¹¹²¹ Ebd.

¹¹²² Ebd.

¹¹²³ Vgl. ebd.

¹¹²⁴ Nach seiner Berufung nach Berlin, ab etwa 1892, wandte sich Koepping von der reproduzierenden Radierung weitgehend ab und war bis auf einzelne Ausnahmen maßgeblich originalgrafisch tätig, vgl. CLARKE 1999, S. 41.

¹¹²⁵ „Vielmehr entspringt im Geiste des Künstlers das Kunstwerk im Wesentlichen als etwas Einheitliches, in allen Stücken Zusammengehöriges und entwickelt sich nach allen Seiten hin gleichmässig. Mit anderen Worten: der Künstler empfindet [...] im Moment, wo er erfasst, was er schaffen will, zugleich, wie er es schaffen will. Der compositionelle und der technische Reiz des Kunstwerkes sind gleichsam nur verschiedene Facetten desselben Krystalls.“ Zitiert nach GRAUL 1894, S. 32.

¹¹²⁶ Zitiert nach ebd.

¹¹²⁷ Zitiert nach ebd.

¹¹²⁸ Zitiert nach ebd., S. 31.

Reproduzent „Formen und Lichtwerthe“¹¹²⁹ seines Kunstwerks selbst wähle und komponiere, seien diese durch das Original vorbestimmt. Wie Klinger fordert auch Koepping die Einheit von ‚Grundidee‘ und Material resp. Technik und spricht von den „eigenthümlichen Ausdrucksformen“¹¹³⁰ der künstlerischen Werkzeuge:

Soll nun das Werkzeug des übersetzenden Künstlers von den Wirkungen eines ganz andersartigen eine Vorstellung geben, so wird dasselbe gezwungen sein, sich in einer Gangart zu bewegen, zu welcher es durch seine Natur nicht geschaffen ist [...].¹¹³¹ Unter der Prämisse, dass das Wesen der Radierung in ihrer „Freiheit und Unmittelbarkeit der Realisirung künstlerischer Gedanken“¹¹³² liegt, stelle der entsprechende Gebrauch der künstlerischen Technik ein zentrales Bewertungskriterium dar: „Diejenige Radierung wird technisch die beste sein, bei welcher sich diese Haupttugenden der Radirkunst am glänzendsten entwickeln.“¹¹³³

Der Künstlerautor problematisiert indessen nicht nur die Trennung von Komposition auf der einen und technischer Durchführung auf der anderen Seite, sondern auch die Zweiheit der künstlerischen Individuen, die in einer grafischen Reproduktion zusammenfinden:

Nun geschieht ja aber ausserdem in der weitaus grössten Mehrzahl der Fälle jene späte Hinzupassung des Vortrags [...] nicht durch den Urheber der Composition, sondern durch einen Anderen. Und da das Künstlernaturell des Radirers nie das des Malers sein wird, dessen Bild er wiedergibt, sondern eben ein anderes, so wird ein neues Moment geschaffen, welches das wirklich organische Zustandekommen des Kunstwerks stören muss: wie interessant eine radirte Gemäldeproduction auch immer sein möge, eine Zweiheit, statt der Einheit [...], wird der Beschauer darin immer spüren.¹¹³⁴

Diese Einheit, so Koepping, solle „[...] in jedem Kunstwerk erste Hauptbedingung [...]“¹¹³⁵ sein. Die Überlegenheit der Originalradierung gegenüber der reproduzierenden bestehe schließlich darin, dass sich auch der „technische Vortrag“¹¹³⁶ in der Originalradierung „viel glänzender, weil freier“¹¹³⁷ entfalten könne. Koepping sieht die Vorzüge der Originalradierung also erstens in der Einheit der Bildkonzeption mit ihrer technischen Durchführung, zweitens in der Einheit von Bildfinder und Ausführender und drittens in der freieren Handhabung der technischen Mittel.¹¹³⁸

¹¹²⁹ Zitiert nach GRAUL 1894, S. 31.

¹¹³⁰ Zitiert nach ebd., S. 33.

¹¹³¹ Zitiert nach ebd.

¹¹³² Zitiert nach ebd.

¹¹³³ Zitiert nach ebd.

¹¹³⁴ Zitiert nach ebd.

¹¹³⁵ Zitiert nach ebd.

¹¹³⁶ Zitiert nach ebd.

¹¹³⁷ Zitiert nach ebd.

¹¹³⁸ In seiner 1906 gehaltenen und als Broschüre publizierten Rede zur Feier anlässlich Rembrandts 300. Geburtstag wiederholt Koepping seine Forderung nach der Einheit von Bildfindung und Ausführung: „Die

Mit besonderer Vehemenz tritt auch Singer im Jahr 1896 in Klingers Argumentationslinie ein. Er postuliert, dass der Einfluss der Reproduktionsgrafiker auf die originalen Künstler kein positiver war. Vielmehr hätten die ersten „[...] eine Art Unfreiheit der Behandlung in den wirklichen Originalradierungen der eben verflossenen Zeit hervorgerufen [...]“.¹¹³⁹ Singers Negativbewertung der Reproduktionsgrafik gründet auf seinem Verständnis von der Eigengesetzlichkeit und dem stilkonstituierenden Potenzial der künstlerischen Techniken. Während er, an Klinger anknüpfend, der Malerei das illusionistische und der Bildhauerei das haptische Potenzial zuschreibt, liege die spezifische Eigenart der grafischen Kunst darin, die Fantasie des Betrachters zu aktivieren.¹¹⁴⁰ Singer formuliert ein Konzept der Wirkungs- und Rezeptionsästhetik, welches der grafischen Kunst in ihrer formal reduzierten Anlage inhärent sei. Für ihn ist das „[...] Anregen, Andeuten [...] das Gebiet der graphischen Kunst, und je mehr sie sich an dieses Prinzip hält, desto mehr wird sie ihrem eigenthümlichen Wesen gerecht.“¹¹⁴¹ Da ihr das Illusionistische sowie das Haptische abgingen und ihr eine Fantasie anregende Funktion zukomme, nehme die Grafik als Kunstform eine „Mittelstellung [...] zwischen Poesie und den bildenden Künsten“¹¹⁴² ein. Dieses hybride Wesen der Kunstform erlaube es dem Grafiker, auch inhaltlich komplexe Werke zu schaffen. Entsprechend sei beispielsweise die Karikatur eine Domäne der grafischen Kunst und in der Malerei wiederum unzulässig.¹¹⁴³

Dabei zeichnen die Grafik und vornehmlich die Radierung nicht nur das Fantasieanregende und Inhaltvolle aus, sondern auch formale Spezifika. Für Singer ist die spezifische Eigenart der radierten Linie wesentlich, denn nur diese „[...] ist eine wirkliche Linie; sie ist herb und vor Allem einheitlich. Wer mit ihr arbeitet, muss ein Meister sein, der sein Mittel versteht, denn es ist nichts Zufälliges an ihr.“¹¹⁴⁴ Darin unterscheide sich die radierte Linie von anderen, beispielsweise der gestochenen oder mit dem Grafitstift gezogenen, die in ihrem Tonwert

Wahrheit ist, daß es zwischen Kern und Schale in der Kunst keine Grenze gibt, daß alles in ihr zugleich Mittel und Zweck ist. Jedes ‚Wie‘ ist zugleich ein ‚Was‘ und umgekehrt. Alle Elemente des Kunstwerks werden im wahren Künstler zu gleicher Zeit geboren, auch die Ausführung ist nicht etwas, was, nachdem Anordnung, Gesamtwirkung, Zeichnung, Beleuchtung feststehen, dienend hinterherkäme, um das Ganze in ein mehr oder minder reizvolles Gewand zu kleiden.“ KOEPPING, Karl: Rembrandt. Rede bei der 300. Wiederkehr seines Geburtstages, Berlin 1906, S. 12.

¹¹³⁹ SINGER, Hans Wolfgang: Radierer unserer Zeit (Die Kunst unserer Zeit. Eine illustrierte Monatsschrift für moderne Kunst, Bd. 7), München 1896, S. 8.

¹¹⁴⁰ „Sie [die Grafik, Anm. d. Verfassers] regt unsere Phantasie an, uns alle die genannten Empfindungen durch geistige Selbstschöpfung zu ersetzen. Mit den wenigen Linien, die auf irgend eine Weise eine Form suggerieren, erhält unsere Phantasie die Anregung, sich diese Form mit Zuhilfenahme der Erfahrung völlig auszubauen.“ Ebd., S. 21.

¹¹⁴¹ Ebd.

¹¹⁴² Ebd.

¹¹⁴³ Vgl. ebd.

¹¹⁴⁴ Ebd., S. 22.

variieren und in ihrer Struktur und Breite unregelmäßig sei.¹¹⁴⁵ Der Akzent auf der Linie als Gestaltungsmittel der Radierung bedingt für Singer, dass diese für die Erzeugung von Flächenwirkungen und für eine präzise Naturnachahmung nicht geeignet sei. Nur die „grosse[...] Behandlung“¹¹⁴⁶, die andeutende, skizzenhafte Zeichnung, in der die einzelne Linie zur Geltung kommt, sei technik- und stilkonform. Flächentechniken wie die Aquatinta und die Schabkunst erklärt er daher für „stillos“¹¹⁴⁷. Die Bildung von Flächen impliziert für Singer einen naturillusionistischen Anspruch, der mit grafischen Verfahren wegen des Fehlens der Farbe aber nicht realisiert werden könne. Seine Ansprüche an die Originalradierung formuliert er exemplarisch anhand von Koeppings Werken. Zwar äußert sich der Kunsthistoriker auch über dessen Reproduktionsradierungen positiv, setzt seinen Schwerpunkt aber auf die Originalradierungen, in denen der „Radierungscharakter“¹¹⁴⁸ stärker zum Tragen komme. Dieser zeichne sich insbesondere durch ein kleineres Plattenformat, eine ungleichmäßige Bearbeitung der Fläche und der Auslassung von Einzelheiten aus.¹¹⁴⁹ Die Gesetze der jeweiligen Technik zum Ausgangspunkt des Schaffensprozesses zu machen, erklärt Singer zu einer wesentlichen Forderung an zeitgenössische Künstler.¹¹⁵⁰ In dieser Hinsicht übt er insbesondere an den reproduzierenden Grafikern Kritik:

Am meisten gesündigt ist in dieser Beziehung immerdar in der Kunst der Radierung worden, nicht nur weil so viele Maler sich ihr mit fertigen Gesichtspunkten, mit ihrem abgeschlossenen Stilgefühl zuwandten, sondern auch weil die professionelle Radierung sich ganz der Wiedergabe von Gemälden widmete, also nicht die Reize der eigenen Kunst, sondern die der Malerei zu entfalten trachtete. Das lief hinaus in eine durchaus kleinliche, wortreiche aber ausdruckslose Technik, die ihr Heil in einem farblosen, vertriebenen Helldunkel suchte.¹¹⁵¹

Wie die Neudefinition des Fantasie-Begriffs trug ab den 1890er Jahren also auch ein neues bzw. anderes Verständnis von Materialgerechtigkeit zur Negativwertung der reproduzierenden Grafik bei. Materialgerechtigkeit meint für Klinger, Koepping und Singer nicht mehr die Wahl einer dem Stil des Vorbilds adäquaten druckgrafischen Technik. Für sie besteht Materialgerechtigkeit darin, ein Kunstwerk von der Bilderfindung an auf das jeweils ausgewählte Verfahren zu konzipieren und dessen Spezifika zu entfalten. Für die Grafik bedeutet dies nichts Geringeres als den Ausschluss der Reproduktionsgrafik aus und der alleinigen Anerkennung der Originalgrafik in dem System der Künste.

¹¹⁴⁵ Vgl. SINGER 1896, S. 22.

¹¹⁴⁶ Ebd.

¹¹⁴⁷ Ebd.

¹¹⁴⁸ Ebd., S. 7.

¹¹⁴⁹ Vgl. ebd.

¹¹⁵⁰ Vgl. SINGER, Hans Wolfgang: James Mc. N. Whistler, Berlin [1904], S. 37.

¹¹⁵¹ Ebd.

5.3 Zur Verdrängung der Reproduktions- durch die Originalgrafik in zentralen Publikationsplattformen seit den 1890er Jahren

Der nachgezeichnete Paradigmenwechsel in der Diskussion über den Wert der künstlerischen Reproduktion wirkte sich auch auf die Beurteilung wichtiger Publikations- und Verbreitungsplattformen von Reproduktionsgrafiken aus.

Am Ende des 19. Jahrhunderts stellte sich ein Überdruß des Publikums an den jährlich ausgeteilten Kunstvereinsblättern ein. Kunstvereinsmitglieder gingen dazu über, Prämienblätter im Kunsthandel weiterzuverkaufen oder als Gratifikation an den Kunstvereinsdiener oder Bedienstete weiterzureichen.¹¹⁵² Als Grund für diese Negativwertung der Prämien führt die Forschung die massenhafte Verbreitung der Blätter an.¹¹⁵³ Hier ist allerdings anzumerken, dass die Kritik nicht nur der (massenhaften) Verteilung von Kunstvereinsblättern an sich galt, sondern auch der Bestimmung von Reproduktionsgrafiken als solche.

1893 äußert sich ein anonymes Autor über die Tradition der Kunstvereine, radierte oder gestochene Kunstblätter an ihre Mitglieder zu verteilen, und empfiehlt den Bruch mit dieser „antiquierten Bestimmung“¹¹⁵⁴. Er kritisiert, dass fotografische Reproduktionstechniken wie die Heliogravüre noch keinen Eingang in das Prämienblattwesen der Kunstvereine gefunden hätten und diese „[...] vollständig bei dem Alten stehen geblieben [...]“¹¹⁵⁵ seien. Nicht nur bedinge die massenhafte Herausgabe von Kupferstichen und Radierungen deren „vollständige[...] Entwertung“¹¹⁵⁶. Die Vorteile der Heliogravüre sieht der Autor auch im Verzicht auf den Reproduktionsgrafiker als „Vermittler“¹¹⁵⁷ zwischen Vorbild und Reproduktion, in der faksimileartigen Treue der Wiedergabe sowie ihrer kostengünstigeren Herstellung.¹¹⁵⁸ Er schlägt vor, dass künftig statt der großformatigen Stiche etc. Mappen mit Heliogravüren nach modernen Kunstwerken zur Verteilung gebracht werden sollten.¹¹⁵⁹ Alternativ zu den etablierten Rezeptionsformen von Prämienblättern als Wandschmuck oder Mappenobjekt rät der Autor, „[...] an den Salontisch zu denken, auf dem ein modernes Album

¹¹⁵² Vgl. JUNGE 1989, S. 20. Siehe hierzu Anonym: Vermischte Nachrichten (Stiche und Radierungen als Vereinsblätter), in: Chronik für vervielfältigende Kunst 3/4 (1890), S. 30 und Anonym: Sprechsaal (Zur Kunstvereinsfrage), in: Die Kunst für Alle 12/11 (1896/97), S. 175.

¹¹⁵³ Vgl. JUNGE 1989, S. 20.

¹¹⁵⁴ Anonym: Vermischtes (München), in: Die Kunst für Alle 8/11 (1892/93), S. 173.

¹¹⁵⁵ Ebd.

¹¹⁵⁶ Ebd.

¹¹⁵⁷ Ebd.

¹¹⁵⁸ Vgl. ebd.

¹¹⁵⁹ Vgl. ebd.

sich sehr hübsch präsentiert.“¹¹⁶⁰ Neuerungen im Prämienblattwesen würden nicht bloß den Kunstvereinsmitgliedern, sondern auch den Künstlern nützen, da die grafische Kunst durch den negativen Ruf der Prämienblätter nicht länger „[...] unter den ihr gebührenden Rang hinabgedrückt [...]“¹¹⁶¹ würde.

Nochmals spricht sich 1897 ein anonymes Mitglied des Münchener Kunstvereins für ein Umdenken hinsichtlich des Prämienblattwesens aus und empfiehlt die Herausgabe einer Mappe mit Radierungen oder Heliogravüren nach Gemälden der Kunstvereinsammlung.¹¹⁶² Er plädiert für Abwechslung hinsichtlich der Kunstvereinsblätter: „Heute ein Album, im nächsten Jahre ein schöner Farbenlichtdruck, dann eine große Radierung oder Linienstich, das sind Lockmittel, die kein Vorstand unterschätzen sollte.“¹¹⁶³ Zwar schließt er die künstlerische Reproduktion als potenzielles Prämienblatt nicht aus, favorisiert aber fotomechanische Vervielfältigungstechniken:

Ja, wenn man eine Radierung von Waltner oder Köpping erhielte, das wäre schon etwas anderes, aber selbst diese größten aller Radierer zeigen doch in ihren Werken Rembrandt immer nur so, wie sie ihn gesehen. Es ist nun für viele freilich ein Genuß, Rembrandt durch die Brille eines Köpping zu betrachten – andere aber werden die unmittelbare Erscheinung, so wie sie die Photogravüre giebt, vorziehen!¹¹⁶⁴

Wie Junge treffend formuliert, veranschaulicht dieser Leserbrief die „Ablehnung eines durch die Wahrnehmungsweise und Interpretation des Reproduktionsgraphikers vermittelten Werkes“¹¹⁶⁵ seitens des Publikums. Er verdeutlicht aber auch, dass die Kritik am traditionellen Prämienblattwesen nicht nur aus den Reihen der Redaktionen der Kunstzeitschriften, sondern auch aus denen der Mitglieder drängte. Die Berücksichtigung moderner Reproduktionsverfahren avancierte demnach zu einem Anliegen des Publikums. In der Praxis wandten sich die Kunstvereine der Verteilung von fotomechanischen Reproduktionen als Vereinsgeschenke um die Jahrhundertwende zu.¹¹⁶⁶

Die Kunstkritik und Vereinsmitglieder forderten derweil nicht nur den Ersatz künstlerischer Reproduktionen durch fotomechanische, sondern auch durch Originalgrafiken. Ein anonymes Autor der Zeitschrift *Der Kunstwart* von 1896 schließt in seiner Kritik am traditionellen Prämienblattwesen an die Diskussion um den Kunstwert der reproduzierenden Grafik an. Er beklagt die angebliche Nutzlosigkeit der Vereinsgaben, indem er auf die erläuterten Praktiken,

¹¹⁶⁰ Anonym 1892/93e, S. 173.

¹¹⁶¹ Ebd.

¹¹⁶² Vgl. Anonym 1896/97b, S. 175.

¹¹⁶³ Ebd.

¹¹⁶⁴ Ebd.

¹¹⁶⁵ JUNGE 1989, S. 83.

¹¹⁶⁶ Vgl. ebd., S. 20.

die Prämienblätter nach Erhalt entweder zu verkaufen oder zu verschenken, hinweist.¹¹⁶⁷ Der Grund für diesen Umgang mit den üblichen Vereinsblättern beruht dem Autor zufolge darauf, dass es sich hierbei nur um „Nachempfundenes“¹¹⁶⁸ handelt, dem der Status eines „Mittelding[es] zwischen Radierung und Kupferstich“¹¹⁶⁹ zukomme.

Er kritisiert den hohen finanziellen Aufwand, den beispielsweise der Münchener Kunstverein für die jährlichen Vereinsblätter betreibe und schlägt vor, statt eines reproduzierenden Blattes

vier bis fünf Originalradierungen zu erwerben, die, in gleichem Formate gehalten, sich sowohl für Anlegung einer Mappe, wie zum Zimmerschmucke eignen, und Laien wie Künstlern Anregung und Originelles bieten.¹¹⁷⁰

Auf Ablehnung stößt der reproduzierende Kupferstich oder die Radierung auch in dem bereits zitierten Beitrag eines ungenannten Verfassers in der *Kunstchronik* des Jahres 1899. Seine Kritik leitet der Autor mit dem historischen Verweis auf den zweifachen Zweck der Kunstvereinsgründungen ein, der darin bestand, die Kunst zu fördern, indem sie sie einerseits öffentlich zugänglich machte und andererseits ihren Verkauf organisierte.¹¹⁷¹ Diesem ursprünglichen Gründungszweck eingedenk bemängelt er die unflexible und konservative Aktionsweise der Kunstvereine hinsichtlich der Pflege und Förderung der grafischen Künste. Er fordert die Kunstvereine auf, „[...] einem Fortschritte wo möglich die Wege zu ebnet [...]“,¹¹⁷² indem sie „[...] diese künstlerisch und technisch edlen und selbständigen Verfahren in ihrer Reinkultur pflegen, nämlich als Originalstich und als Originalradierung.“¹¹⁷³ Hierfür sollten die Vereine ihre „Handwerkerunterstützung“¹¹⁷⁴ einstellen und ihre Fördermittel den Originalgrafikern zukommen lassen.

Die Herausgabe von Originalgrafiken in Form von kleineren, für Sammelmappen geeigneten Blättern ermögliche außerdem,¹¹⁷⁵ „[...] eine segensreiche erzieherische Thätigkeit [zu] entfalten und sehr fördernd [zu] wirken.“¹¹⁷⁶ Seine Ausführungen schließt der Verfasser mit einem Appell an die Kunstvereine, sich der Förderung der Original- resp. Malerradierung zu

¹¹⁶⁷ Vgl. Anonym: Rundschau („Kunstvereins-Geschenke“), in: *Der Kunstwart* 9/15 (1895/96), S. 235.

¹¹⁶⁸ Ebd.

¹¹⁶⁹ Ebd.

¹¹⁷⁰ Ebd.

¹¹⁷¹ Vgl. Anonym 1899a, Sp. 209. Die Organisation von Ausstellungen und der Kunstvertrieb gehörten neben der Verlosung und Kunstwerken und der Verteilung der Jahressgaben zu den zentralen Aktivitäten der Kunstvereine, vgl. LANGENSTEIN, York: *Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens*, Diss. München 1983, München 1983, S. 39.

¹¹⁷² Anonym 1899a, Sp. 210.

¹¹⁷³ Ebd., Sp. 212.

¹¹⁷⁴ Ebd., Sp. 213.

¹¹⁷⁵ Vgl. ebd., Sp. 213-214.

¹¹⁷⁶ Ebd., Sp. 213.

widmen.¹¹⁷⁷ Auch der Sächsische Kunstverein stand wegen seiner Vereinsgaben in der Kritik, da er, wie ein anonymes Autor 1903 anmerkt, „[...] fast immer wieder Mappen mit unansehnlichen Blättern nach unbedeutenden Gemälden [...]“¹¹⁷⁸ zur Verteilung gebracht habe. Wie weiter berichtet wird, hatte die Leitung des Kunstvereins zu diesem Zeitpunkt allerdings bereits Reformen beschlossen, die unter anderem vorsahen, Mappen mit fotomechanischen Vervielfältigungen und Originalradierungen anstelle von künstlerischen Reproduktionen an die Mitglieder zu verteilen.¹¹⁷⁹

Der Wechsel der Kunstvereine von der Herausgabe reproduktions- zu originalgrafischen Prämienblättern vollzog sich zwar nur langsam und zeitversetzt.¹¹⁸⁰ Dennoch können, wie auch hinsichtlich des nachgezeichneten Diskurses, die 1890er Jahre als Zäsur im Prämienblattwesen bezeichnet werden. Beispielsweise sah der Hamburger Kunstverein im Jahr 1890 von der Verteilung eines reproduktionsgrafischen Blattes ab und brachte stattdessen eine Originalradierung zur Verteilung, „[...] um das Interesse für die originalen Schöpfungen der modernen Radirkunst zu heben und nach Kräften zu fördern [...]“.¹¹⁸¹ Dem ging eine offiziell ausgeschriebene Konkurrenz voraus, an welcher sich auch bekannte Reproduktionsgrafiker wie Krostewitz und Kühn beteiligten.¹¹⁸² 1893 folgte wiederum der Karlsruher Kunstverein mit der Verteilung einer Originalradierung von Wilhelm Krauskopf, woran sich 1897 der Münchener Kunstverein mit der Herausgabe einer Mappe mit Originalradierungen anschloss.¹¹⁸³ Letzteren betreffend äußerte sich die Presse positiv: „Der hiesige Kunstverein hat endlich mit dem seit Jahren durchgeführten Prinzip eines ‚Prämienblattes‘ für seine Mitglieder gebrochen.“¹¹⁸⁴ Diesem Trend folgte auch die *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, die ab 1898 ihre sogenannte *Jahresmappe* mit Originalgrafiken veröffentlichte, um einerseits einem Mitgliederschwund entgegenzuwirken und andererseits dem Zeitgeist Rechnung zu tragen.¹¹⁸⁵

¹¹⁷⁷ „Die Malerradierung [...] bedarf gleich einer jungen Blume sonniger Tage und liebevoller Pflege. Mögen ihr diese zu teil werden von allen Seiten und in erster Linie von den Kunstvereinen, die hier eine Mission, welche ihrer würdig ist, erfüllen könnten, ohne dadurch ihre Etats nur im geringsten höher zu belasten. Die Kunstvereine sind in dieser Angelegenheit zunächst berufen, der emporstrebenden Kunst die Wege zu ebnen, mögen sie sich ihrer hohen Aufgabe bewusst werden.“ Anonym 1899a, Sp. 214.

¹¹⁷⁸ Anonym: Personal- und Ateliernachrichten (Dresden), in: Die Kunst für Alle 19/3 (1903/04), S. 76.

¹¹⁷⁹ Vgl. Anonym 1903/04a, S. 76 und Anonym: Vereine (Sächsischer Kunstverein), in: Kunstchronik N.F. 15/8 (1904), Sp. 140.

¹¹⁸⁰ Vgl. JUNGE 1989, S. 81.

¹¹⁸¹ Anonym: Kleine Mitteilungen (Kunstverein in Hamburg), in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 2 (1891), S. 54. Siehe außerdem Anonym: Aufforderung an deutsche Originalradierer, in: Chronik für vervielfältigende Kunst 3/2 (1890), S. 15.

¹¹⁸² Vgl. Anonym 1891, S. 55.

¹¹⁸³ Vgl. JUNGE 1989, S. 81.

¹¹⁸⁴ Anonym: Vermischte Nachrichten (München), in: Die Kunst für Alle 13/5 (1897/98), S. 76.

¹¹⁸⁵ Vgl. TRÖGER 2011, S. 39-40.

Nach solchen vereinzelt Fällen etablierte sich die Originalgrafik im Prämienblattwesen ab dem Jahr 1914 umfassender.¹¹⁸⁶

Auch in der Kunstpublizistik setzte insbesondere in den 1890er Jahren ein konsequenteres Engagement für die originale Grafik ein, wie am Beispiel von Seemanns *Zeitschrift für bildende Kunst* nachgezeichnet werden kann. Dort war die Originalradierung zwar seit ihrem ersten Jahresband von 1866 ein Bestandteil des Illustrationsprogramms. Im Verlauf der späten 1880er und frühen 1890er Jahre wurde ihre Einbeziehung aber zunehmend gesteigert und durch die Ausschreibung von Konkurrenzen forciert.¹¹⁸⁷ So schrieb der Verleger Seemann 1892 in der *Zeitschrift für bildende Kunst* einen Wettbewerb um eine Malerradierung aus.¹¹⁸⁸ Gelockt wurden deutsche, österreichische und Schweizer Künstler mit einem Preisgeld von 600 Mark für den ersten Platz und 300 Mark für den zweiten. Zudem sollte eine öffentliche Bekanntmachung des Ergebnisses erfolgen.¹¹⁸⁹ Die prämierten Arbeiten waren schließlich für die Publikation in der *Zeitschrift für bildende Kunst* bestimmt, während auch nicht prämierten Künstlern der Ankauf ihrer Einreichung in Aussicht gestellt wurde. Interessant ist die Zusammensetzung der Jury, da hier neben dem Verleger und dem Herausgeber der Zeitschrift Carl von Lützwow zwei Protagonisten der reproduzierenden Radierung involviert waren, nämlich William Unger und Karl Koepping.¹¹⁹⁰ Auch fünf Jahre später, im Jahr 1898, wurde von der *Zeitschrift für bildende Kunst* ein Wettbewerb um Originalgrafiken veranstaltet, bei dem Koepping, neben Max Klinger und Max Liebermann, erneut als Preisrichter fungierte.¹¹⁹¹ Weitere Konkurrenzen um grafische Originalarbeiten folgten in den Jahren 1903¹¹⁹² und

¹¹⁸⁶ Vgl. JUNGE 1989, S. 83.

¹¹⁸⁷ Eine sowohl qualitative als auch quantitative Erfassung der radierten Kunstbeilagen in der *Zeitschrift für bildende Kunst*, wie sie Betz für die *Gazette des Beaux-Arts* durchgeführt hat, steht bislang noch aus, siehe BETZ 2016, S. 335. Jedoch lässt sich die zunehmende Durchsetzung der Originalradierung gegenüber der reproduzierenden in der *Zeitschrift* im Verlauf der späten 1880er und frühen 1890er Jahre anhand einzelner Stichproben nachvollziehen. Im Jahr 1880 kamen noch 18 reproduzierende auf fünf Originalradierungen und 1886 sieben auf vier. Bis 1893 verkehrte sich das Verhältnis und es waren von insgesamt 18 radierten Kunstbeilagen nur noch sechs Kunstreproduktionen. 1899 fielen nur noch vier radierte Reproduktionen auf zehn Originalarbeiten und 1900 eine Reproduktionsradierung auf acht originale.

¹¹⁸⁸ Zur Ausschreibung, den Preisrichtern und den zu berücksichtigenden Formalia siehe Anonym: Konkurrenzen (Wettbewerb um eine Malerradierung), in: *Kunstchronik* N.F. 3/24 (1892), Sp. 408.

¹¹⁸⁹ Wie der *Kunstchronik* des Jahres 1893 zu entnehmen ist, sind insgesamt 53 Radierungen eingesandt worden, von denen allerdings aufgrund formaler Fehler nur 49 Blätter von 26 Bewerbern zur Konkurrenz zugelassen wurden. Indessen ist keiner der Einsendungen der erste Platz zugesprochen worden. Auch Albert Krüger war unter den Teilnehmern und wurde mit dem Ankauf seiner Radierung für die Zeitschrift ausgezeichnet, vgl. SEEMANN, E[rnst] A[rthur]: Wettbewerb um eine Malerradierung, in: *Kunstchronik* N.F. 4/8 (1893), Sp. 115-116.

¹¹⁹⁰ Vgl. Anonym 1892b, Sp. 408.

¹¹⁹¹ Vgl. Inserate, in: *Kunstchronik* N.F. 9/21 (1898), Sp. 349-350.

¹¹⁹² Anzeigen, in: *Kunstchronik* N.F. 14/26 (1903), Sp. 423-424.

1905¹¹⁹³. Wie Tröger aufzeigt, vollzog sich auch in den Kunstbeilagen der Zeitschrift *Die graphischen Künste* dieser Paradigmenwechsel zu Beginn der 1890er Jahre.¹¹⁹⁴

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass auch das Ausstellungswesen in diesem Zeitraum eine Tendenz zur Originalgrafik aufweist. Zwar war die künstlerische Reproduktion bis in das 20. Jahrhundert hinein auf Kunstaussstellungen vertreten. Insbesondere in den späten 1890er Jahren etablierten sich hingegen Ausstellungen, die die Originalgrafik als eigenständigen Kunstzweig vorführten und die reproduzierende als Exponat ausschlossen. Auf die Wiener Ausstellung grafischer Originalarbeiten der Gegenwart des Jahres 1895 ist bereits hingewiesen worden. Weitere von der Kunstkritik mit Wohlwollen kommentierte Ausstellungen originaler Grafik folgten zeitnah im Jahr 1897 in Köln und 1899 in Düsseldorf.¹¹⁹⁵

5.4 Die Marginalisierung der Reproduktionsgrafik in Überblickswerken zur Grafikgeschichte im frühen 20. Jahrhundert

Im ausgehenden 19. Jahrhunderts erfuhr die Reproduktionsgrafik sowohl eine kunsttheoretische Entwertung als auch eine zunehmende Verdrängung aus wesentlichen Publikations- und Präsentationsplattformen. Diese Entwicklung setzte sich auch in der kunsthistorischen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts fort, die eine mitunter polemische Marginalisierung der Reproduktionsgrafik kennzeichnet.¹¹⁹⁶ Dies soll abschließend anhand exemplarischer Publikationen Hans Wolfgang Singers und des Kunsthistorikers Curt Glaser (1879-1943) veranschaulicht werden.

Bereits im *Register der Stecher- und Radierernamen* von Singers 1912 veröffentlichter Schrift *Der Kupferstich* fehlen solche Namen wie William Unger, Karl Koepping, Johann Leonhard Raab, die auch im Kapitel zur ‚jüngsten Epoche der Radierung in Deutschland‘ keine Erwähnung finden.¹¹⁹⁷ Zwei Ausnahmen sind Peter Halm und der Schweizer Radierer Theodor Meyer-Basel (1860-1932). Singer bezeichnet sie zwar als „geschickte Reproduzenten von

¹¹⁹³ Anzeigen, in: Kunstchronik N.F. 16/21 (1905), Sp. 335-336.

¹¹⁹⁴ Vgl. TRÖGER 2011, S. 72-73. Dieselbe Entwicklung beobachtet Clarke auch anhand der Exponate auf den Akademischen Kunstaussstellungen in Berlin, vgl. CLARKE 1999, S. 43.

¹¹⁹⁵ KLEIN, Rudolf: Die graphische Ausstellung in Köln, in: Kunstchronik N.F. 8/22 (1897), Sp. 341-345, Anonym: Von Ausstellungen und Sammlungen (Düsseldorf), in: Die Kunst für Alle 15/8 (1899/1900), S. 184-185 und Anonym: Sammlungen und Ausstellungen (Düsseldorf), in: Kunstchronik N.F. 11/10 (1900), Sp. 154-157.

¹¹⁹⁶ Hierauf weist bereits Rümelin hin, ohne sich mit der Argumentation jedoch näher zu befassen, vgl. RÜMELIN 2001, S. 187.

¹¹⁹⁷ Siehe hierzu SINGER 1912, S. 143 und 130-137.

Gemälden“¹¹⁹⁸, marginalisiert ihr reproduzierendes Schaffen aber zu einer Nebentätigkeit.¹¹⁹⁹ Sein Hauptinteresse gilt ihren originalgrafischen Landschaftsradiierungen,¹²⁰⁰ wobei Halms eigentliche Bedeutung gar nicht in seinem künstlerischen Schaffen, sondern in seiner Lehrtätigkeit begründet liege.¹²⁰¹

Künstlerischen Wert spricht Singer ohnehin nur der Originalradierung zu: „Etwas Neues und Hervorragendes geht aber stets von den Selbsterfindern aus, und diese bedienen sich selbstverständlich der Radiernadel.“¹²⁰² Dabei erfährt nicht nur die reproduzierende Radierung, sondern auch der Kupferstich eine Negativwertung:

Von alle dem, was das neuzehnte Jahrhundert auf dem Gebiete des Tiefdruckes geleistet hat, wird auf ewige Zeiten nur die Radierung bestehen. Wir stecken eigentlich selbst noch in der Epoche, aber soviel kann man schon heute beurteilen. Besonders bis zum Jahre 1885 etwa sind die Werke, auf die es in einer Geschichte des Kupferstiches während des neunzehnten Jahrhunderts ankommt, ausschließlich Radierungen. Die anderen Techniken waren mit der Zeit völlig den Berufsstechern in die Hände gefallen: von ihnen konnte man am Ende gute Reproduktionen, niemals aber etwas erwarten, das auf eigenen Füßen stehen könnte. Sie waren eben Männer der Schulung, nicht der Initiative.¹²⁰³

In seiner umfassenden Schrift *Die moderne Graphik* von 1914 führt Singer die Marginalisierung der Reproduktionsgrafik des späten 19. Jahrhunderts fort. Hierin thematisiert er hauptsächlich Original- und nur ausnahmsweise Reproduktionsgrafiker. Zudem definiert er die 1890er Jahre als Zeitraum des „großen graphischen Aufschwungs“¹²⁰⁴ und benennt Max Klinger als Hauptvertreter dieses Phänomens.¹²⁰⁵ Der „grafische Aufschwung“, den Singer ins Feld führt, bezeichnet daher die Etablierung der grafischen Techniken als originalkünstlerische Medien.

Einzelne Reproduktionsradierer werden entgegen der beschriebenen Tendenz des Buches zwar besprochen. Ihr reproduktionsgrafisches Schaffen erfährt dabei allerdings nur eine beiläufige Berücksichtigung. In Bezug auf Halm führt Singer aus, dass dessen reproduzierendes Schaffen maßgeblich dem Broterwerb gedient und sich sogar negativ auf seine Originalgrafik ausgewirkt habe.¹²⁰⁶ An den Architekturradiierungen kritisiert der Kunsthistoriker Halms „gewaltsame[s]

¹¹⁹⁸ SINGER 1912, S. 132.

¹¹⁹⁹ Immerhin führt Bißwurm in ihrem Werkverzeichnis zu Peter Halms druckgrafischem Werk eine Gesamtzahl von 119 Reproduktionsgrafiken an, die seinem originalgrafischen Oeuvre von 500 Werken gegenübersteht, vgl. BIßWURM 1993, S. 41 und 64.

¹²⁰⁰ Vgl. SINGER 1912, S. 132.

¹²⁰¹ Ebd.

¹²⁰² Ebd., S. 106.

¹²⁰³ Ebd.

¹²⁰⁴ SINGER 1914, S. 11.

¹²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 14.

¹²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 83.

Dämpfen der Linie“¹²⁰⁷. Den schädlichen Einfluss der reproduzierenden auf die originale Grafik stellt Singer auch anhand von Koeppings Kunst dar. Er kritisiert das große Format der Koepping'schen Originalarbeiten, das er auf dessen Reproduktionsradierungen zurückführt.¹²⁰⁸ Nur den kleinformatischen Originalblättern attestiert er einen Einklang von „Aufwand, Inhalt und Vortrag“¹²⁰⁹ und damit eine positivere Gesamtwirkung. An ihnen lobt er auch die stellenweise bloß skizzierende Behandlungsweise, die die Fantasie des Betrachters aktiviere.¹²¹⁰ Singer lehnt die Reproduktionsgrafik auch als Sammlerobjekt ab:

Der verstorbene treffliche Kenner Sylvester R. Koehler soll nachdrücklichst den Sammlern die reproduzierenden Graphiker empfohlen haben. Von einem so verständigen Mann kann ich mir das nicht recht erklären. Es fehlt ja nicht an Leuten, die sich an dem geistlos Handwerklichen einer jeden Technik erfreuen, und dieser Art sind die Kritiker, die es einer volkstümlichen Übersicht über den Kupferstich verübeln, wenn in ihr z.B. den Rubensstechern, oder gar der Audran-Schule kein breiter Raum eingeräumt wird.¹²¹¹

Nur einzelne Ausnahmen lässt Singer gelten: Koeppings Reproduktionsradierungen schätzt er beispielsweise wegen ihrer außerordentlichen Qualität.¹²¹² Darüber hinaus empfiehlt Singer Halms Radierungen nach plastischen Kunstwerken als Sammlerobjekte, da er sie nicht als eigentliche Reproduktions-, sondern als Originalgrafiken klassifiziert.¹²¹³ Dies begründet der Kunsthistoriker mit der Abstraktionsleistung des Radierers bei der zweidimensionalen Übertragung eines dreidimensionalen Gegenstandes:

Denn bei der glasierten Tonbüste muß der Radierer sich auch alles wie bei einem Naturobjekt selbst schaffen; es sind ihm nicht Farbenwerte, Tonstimmung, die fest umrissene Zeichnung und das Lichterspiel gegeben wie bei einer Ölgemäldevorlage.¹²¹⁴

Schließlich misst er nur noch Albert Krügers, Emil Orliks und Heinrich Wolffs reproduzierenden Arbeiten künstlerischen Wert bei.¹²¹⁵

Noch entschiedener, nahezu polemisch formuliert Singer seine Gegnerschaft gegenüber der reproduzierenden Grafik in seinen späteren Schriften. In seinem 1923 in zweiter, überarbeiteter

¹²⁰⁷ SINGER 1914, S. 83.

¹²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 105-107.

¹²⁰⁹ Ebd., S. 107.

¹²¹⁰ Vgl. ebd.

¹²¹¹ Ebd., S. 103.

¹²¹² Ebd., S. 104. An Unger interessieren Singer allenfalls dessen Originalradierungen als Sammlerobjekte: „Unger selbst hat an die zweihundert Originalblätter geliefert, die aber in der Masse seiner meist ganz vorzüglichen Gemäldeproduktionen untergehen, sonst wäre er wegen einer Reihe von leichten und geschmackvollen kleinen Arbeiten selbst den Sammlern von heute noch ans Herz zu legen.“ Ebd., S. 216.

¹²¹³ Vgl. ebd., S. 83.

¹²¹⁴ Ebd., S. 108.

¹²¹⁵ Vgl. ebd., S. 108 und 214-216.

Auflage erschienenen *Handbuch für Kupferstichsammler*¹²¹⁶ fällt er ein ‚vernichtendes‘ Urteil über die kunsthistorische Bedeutung der Reproduktionsgrafik:

Es gibt ein großes Gebiet des Schwarz-Weiß, nämlich die reproduktive Graphik, die immer am Gängelbände der Malerei geführt wurde. Aber auf diesen Bruchteil der graphischen Kunst kommt es nicht an. Man kann mit wenigen Ausnahmen alle die Reproduktionsgraphiker aus der Geschichte der Schwarzweißkunst streichen, und sie wird kaum darunter leiden.¹²¹⁷

Singers Negativwertung basiert auf dem Primat der Eigenständigkeit und Eigengesetzlichkeit der Grafik als vollwertige und neben der Malerei gleichberechtigte Kunstform: „Das Schwarz-Weiß hat seine eigenen Gesetze, seine eigene Ästhetik und man kommt ihm nur bei, wenn man sich auf diese zu stützen bereit ist.“¹²¹⁸ Die gängige und bereits beschriebene Praxis der Reproduktionsgrafiker, mittels der Häufung und Verdichtung der Linien ‚malerische‘ Tonwerte zu erzeugen, steht Singer zufolge im Widerspruch zu der Forderung nach einem angemessenen Gebrauch der druckgrafischen Techniken. Er argumentiert, dass die Tonbildung und damit die Flächengestaltung die Domäne der Malerei sei und von Radierern nicht angestrebt werden sollte.¹²¹⁹

Die Marginalisierung der reproduzierenden Grafik setzt Glaser in seiner Schrift *Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*¹²²⁰ aus dem Jahr 1922 fort. Zwar ignoriert auch Glaser die reproduzierende Grafik nicht und widmet dieser Kunstform ein eigenes, wenn auch äußerst kurzes Subkapitel, in welchem er sich mit Unger, Halm und Koepping befasst.¹²²¹ Tatsächlich erkennt er sogar einzelne Leistungen der reproduzierenden Radierung aufgrund ihrer technischen und handwerklichen Qualitäten an. Beispielsweise würdigt er Koeppings Arbeiten nach Rembrandt und Frans Hals für die „höchste Virtuosität der Stoffwiedergabe“¹²²². An Geygers Stich nach Botticellis *Der Frühling* hebt er wiederum die technische Behandlung hervor:

Er [Geyger, Anm. d. Verf.] hat fünf Jahre auf einen großen Kupferstich nach Botticellis „Frühling“ verwendet, der alle reproduktiven Feinstiche eines Gaillard noch übertrifft. Es ist Geyger in diesem Blatte gelungen, seiner zeichnerischen Übersetzung

¹²¹⁶ SINGER, Hans Wolfgang: *Handbuch für Kupferstichsammler. Technische Erklärungen, Ratschläge für das Sammeln und das Aufbewahren*, Leipzig 3 1923.

¹²¹⁷ Ebd., S. 56.

¹²¹⁸ Ebd.

¹²¹⁹ „Wenn der Graphiker seine Linie so häuft, so dicht und zart nimmt, so zahllose Linien zeichnet, daß sie im Ton untergehen, so begibt er sich auf Abwege. Im Durchbilden des Tones ist ihm jeder Maler mit seinen im Dienst der Fläche stehenden Pinseln über; und zudem verfügt er noch über die Farbe, die dem Ton erst das wahre Leben gibt. Es kann nicht des Graphikers Aufgabe sein, das zu pflegen, was ein anderer so viel leichter und besser kann.“ Ebd., S. 60.

¹²²⁰ GLASER, Curt: *Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Berlin 1922.

¹²²¹ Nur drei Seiten umfasst das Kapitel zur Reproduktionsradierung, von welchen sich wiederum etwa eineinhalb Seiten dem originalgrafischen Schaffen der drei genannten Künstler widmen, siehe Ebd., S. 425-427.

¹²²² Ebd., S. 426.

etwas von der metallenen Schärfe quattrocentistischer Formgebung mitzuteilen und in der Charakterisierung der Oberfläche nackter Körper und schleierartig dünner Gewänder sowie des Laubes und der Blumen das Äußerste zu erreichen [...].¹²²³

Dennoch fällt Glasers Bilanz ernüchternd aus: „[A]ber die ungeheure Mühe weckt letzten Endes einen peinlichen Eindruck, da der Erfolg in keinem Verhältnis steht zu der aufgewendeten Arbeit.“¹²²⁴ Dem reproduzierenden Schaffen Halms und Ungers begegnet Glaser ebenfalls mit Skepsis. So wirft er Unger eine zurückhaltende Technik, das in der Regel kleine Format seiner Radierungen und eine „etwas trockene Manier“¹²²⁵ vor.

Wie Singer sieht Glaser die eigentliche Bedeutung der reproduzierenden Radierer in ihrer Lehrerfunktion begründet:

Die Tätigkeit solcher Techniker der Radierung wurde ebenso wie die Wirksamkeit Bracquemonds in Frankreich wesentlich durch die Anregung, die sie anderen gaben, als durch den Erfolg ihrer eigenen Arbeit. Halm wirkte in München, Köpping in Berlin als Lehrer, und viele, ältere wie jüngere Künstler, dankten ihrer Unterweisung die Kenntnis der notwendigen Handgriffe und Rezepte.¹²²⁶

Auch bei anderen Reproduktionsradierern und -stechern wie Gustav Eilers, Joseph von Keller und Julius Caesar Thaeter liegt Glasers Akzent auf ihrem Einfluss auf andere Künstler und nicht auf ihrem Oeuvre.¹²²⁷ Die kunstgeschichtliche Bedeutung der reproduzierenden Radierung gründet sich Glaser zufolge nicht auf ihrem eigenen Kunstwert, sondern auf ihrer ‚Brückenfunktion‘: Einerseits habe die Etablierung der Radierung als Reproduktionsmedium mit der Dominanz des akademischen Linienstichs gebrochen, und andererseits die Anerkennung und Verbreitung der Originalradierung vorbereitet.¹²²⁸ Er spricht den Reproduktionsgrafikern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und um 1900 allenfalls den Status von ‚Brückenbauern‘ ohne eigene künstlerische Bedeutung zu. Dabei bewertet auch er Klinger als Initiationspunkt einer neuen deutschen Radierkunst.¹²²⁹ Gemeinsam mit Singer

¹²²³ GLASER 1922, S. 440.

¹²²⁴ Ebd.

¹²²⁵ Ebd., S. 426.

¹²²⁶ Ebd., S. 427.

¹²²⁷ Gustav Eilers wird beispielsweise als Unterstützer Adolf Menzels genannt, Keller und Thaeter als Lehrer Ungers, Halm als Lehrer Stauffer-Berns und Raab wiederum als Mentor Stauffer-Berns und Halms Vgl. ebd., S. 242, 426 und 536.

¹²²⁸ „Spezialisten der Technik wie Léopold Flameng und Charles Waltner übten mit bemerkenswerter Virtuosität die Radierung als Mittel einer im Schwarz-Weiß zur höchsten Farbigkeit entwickelten Gemäldewiedergabe, und nicht die noch wenig beachtete Originalradierung, sondern das Beispiel solcher Virtuosen der Bildreproduktion gab auch in Deutschland den ersten Anstoß zu einer Reaktion gegen die Alleinherrschaft des Linienstichs. In den Schulen der Kupferstecher selbst bereitete sich der Umschwung vor, der zuerst zu einer Revolutionierung der graphischen Bildwiedergabe führte, um damit zugleich eine neue Ära auch der Originalradierung zu begründen.“ Ebd., S. 425-426.

¹²²⁹ „Mit Klinger beginnt die Geschichte der neueren Radierung in Deutschland, die zugleich in seinem Werke zu gipfeln scheint, da Klinger derjenige Künstler blieb, der am ernsthaftesten sich um die Technik bemühte und

wirkt Glaser an der Festigung einer Grafikgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts mit, in der Unger die Bedeutung als ‚Wiedererwecker‘ der Radierkunst aberkannt und stattdessen Klinger zugesprochen wurde.¹²³⁰

Max Jacob Friedländer (1867-1958), Direktor der Gemäldegalerie und des Kupferstichkabinetts in Berlin, lässt die reproduzierende Radierung in seinem Handbuch zur Geschichte der Radierkunst von 1921 schließlich gänzlich außer Acht, da die Technik „nur gelegentlich und ausnahmsweise“¹²³¹ für die Kunstreproduktion gebraucht worden sei:

Ihrem Wesen, ihren technischen Bedingungen nach ist sie vorzugsweise original, d. h. sie dient weniger der Reproduktion als die Grabstichelarbeit, der Holzschnitt oder der Steindruck.¹²³²

Und schließlich finden (reproduzierende) Radierer wie Unger, die Raabs (Vater und Tochter), Koepping, Halm und Krüger in Elfried Bocks 1922 veröffentlichter Darstellung der Geschichte der grafischen Kunst in Deutschland ebenfalls keine Erwähnung mehr. Die moderne Grafik repräsentieren bei ihm stattdessen Originalgrafiker wie Karl Stauffer-Bern, Klinger, Käthe Kollwitz und Max Liebermann, den Bock nun als „Bahnbrecher“¹²³³ der Radierkunst in der deutschen Grafik bezeichnet.¹²³⁴

6. Schlussbetrachtung

Die vorliegende Untersuchung konnte zeigen, dass die Reproduktionsgrafik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehr als nur eine im Niedergang befindliche, wenngleich immerhin interpretierende Kunstform war. Obwohl sie durch die vehement propagierten und weiterentwickelten fototechnischen Medien ihr funktionales Alleinstellungsmerkmal verloren hatte, kam ihr und ihren Vertretern eine eminente Bedeutung in der Kunstgeschichte des 19.

Bildgedanken [...] allein ihr anvertraute. Klinger hat die Radierung in Deutschland zu neuen Ehren gebracht.“ GLASER 1922, S. 441.

¹²³⁰ Zur Wertung Klingers als Erneuerer der Radierkunst in Deutschland siehe beispielsweise LICHTWARK, Alfred: Deutsche Kunst, in: WITT, Otto N. (Red.): Weltausstellung in Paris 1900. Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reichs, Berlin 1900, S. 127, KRUSE, John: Über einige Künstlerlexika, in: Kunstchronik N.F. 15/32 (1904), Sp. 541 und SCHEFFLER, Karl: Der Radierer Hans Meid, in: Kunst und Künstler 11/12 (1911), S. 620.

¹²³¹ FRIEDLÄNDER, Max Jacob: Die Radierung, Berlin 1921, S. 6.

¹²³² Ebd., S. 5. Eingehender befasst sich mit Friedländers Radiertheorie und -geschichte FRANK, Katharina: Von der Ätzkunst: Eine Geschichte der Radierung von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert, in: Die Schärfe der Bilder. Die Radierung im Umkreis der Stuttgarter Kunstakademie, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen, hrsg. v. Nils Büttner und Volker Lehnert, Stuttgart 2015, S. 12.

¹²³³ BOCK, Elfried: Die deutsche Graphik, München 1922, S. 77.

¹²³⁴ Die Polemik gegen die reproduzierende Grafik des 19. Jahrhunderts drückt sich in Bocks Kritik an Klingers Radierungen prägnant aus, über den er schreibt: „Von dem Wesen der ‚Griffelkunst‘ [...] besaß er selbst so wenig, daß seine graphischen Arbeiten auch Reproduktionen nach Gemälden sein könnten.“ Ebd., S. 75.

und frühen 20. Jahrhunderts zu. Jene liegt nicht nur in ihrer Einbindung in das Jahrhundert prägende kunsttheoretische Reflexionen begründet, sondern auch in ihrer Trägerfunktion unterschiedlichster aktueller Entwicklungen der bildenden und grafischen Künste und ihrem Status als offizielle Staatsräson.

Dies konnte zunächst anhand der Renaissance der Radierkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dargestellt werden. Diese Renaissance kann als ein Zusammenwirken von akademisch ausgebildeten Kupferstechern, Kunstschriftstellern, Verlegern und anderen privaten sowie staatlichen Institutionen beschrieben werden. Bei der „Wiederbelebung“ oder „Wiedererweckung“ der Radierung handelte es sich jedoch nicht im eigentlichen Sinne um die Reaktivierung einer verlorenen oder vergessenen Technik. Vielmehr ging es bei der Renaissance der Radierung um eine Neubewertung des Verfahrens, das in breitem Umfang für künstlerisch hochwertige Reproduktionen in unterschiedlichen Publikationsformaten angewandt wurde. Es wurde zudem mit einer neuen, komplexen und international gültigen Semantik versehen. Zahlreiche Kupferstecher wandten sich der Radierung als weitgehend eigenständiges reproduzierendes Medium zu und international vernetzte Unternehmen boten ihnen die Plattformen für ihre spezifische Kunst.

Angesehene Kunstwissenschaftler unternahmen es, die Radierung als künstlerische und reproduzierende Technik neben der Fotografie und dem Kupferstich zu etablieren. Sie reflektierten die stilistischen Spezifika des Verfahrens und führten es historisch auf Rembrandt zurück. Mit dem Prädikat ‚malerisch‘ billigte man der Radierung in der Reproduktion von niederländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts ein eigenständiges Wirkungsfeld und einen modernen, zeitgemäßen Charakter zu. So propagierten bedeutende Kunstgelehrte die Radierung als ein dem akademischen Kupferstich gleichberechtigtes, wenn nicht sogar überlegenes Reproduktionsmedium. Indessen erfuhr der Stich eine zunehmende Herabwürdigung als lineare, modellierende Technik und damit als Anachronismus. Aus dieser unterstellten Unzeitgemäßheit sollte der klassische Stich durch seine Annäherung an die Radierkunst in Form der Stichradierung dann wieder befreit werden. Wie bei der Ätzkunst propagierten Kunsthistoriker die Stichradierung als traditionsreiche, tief in der Kunstgeschichte verwurzelte Technik und führten sie auf die deutschen Kupferstecher des 16. Jahrhunderts wie Dürer zurück. Durch die Kunstgelehrten ermuntert, durch private und staatliche Institutionen gefördert und durch zeitgenössische Radierer des In- und Auslandes inspiriert, setzten sich mehrere Künstler mit diesem modernen, ‚malerischen‘ Stich auseinander.

Die Reproduktionsgrafik hatte nicht nur entscheidenden Anteil an der Modernisierung der Grabstichelkunst und der Radierrenaissance, sondern auch an weiteren ‚Wiederbelebungen‘

von Techniken, die schon als vergessen wahrgenommenen wurden. Es waren auch reproduzierende Grafiker, die im Verbund mit der Kunstwissenschaft die Schabkunst, die Farbradierung und den Clair-obscur-Holzschnitt aufgriffen. In Bezug auf die ersten beiden Verfahren konnte die Ausstellungstätigkeit des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie als besonders inspirierend beschrieben werden. Die hier veranstalteten Ausstellungen zur Schabkunst und zum Farbstich boten nicht nur einen umfassenden Überblick über die Geschichte dieser Verfahren, sondern lieferten zugleich Impulse für deren Gebrauch in der Gegenwart. Ausstellungsrezensionen dienten dabei als Plattformen, auf denen Kunstgelehrte und -kritiker die Potenziale der druckgrafischen Verfahren und die Möglichkeiten für ihren ‚angemessenen‘ zeitgenössischen Einsatz reflektierten.

Die reproduzierende Grafik war als eigenständige Kunstform Gegenstand zentraler Debatten der zweiten Jahrhunderthälfte. Auf jene bezugnehmend stellte man Überlegungen über den medien- bzw. stilgerechten Gebrauch der druckgrafischen Verfahren an. Zwar kam der reproduzierenden Radierung diese Diskussion noch insofern zugute, als dass ihr wegen ihrer eigenen Potenziale ein ebenbürtiger Platz neben dem Kupferstich zugewiesen wurde. Im ausgehenden 19. Jahrhundert verkehrte sich der Effekt der Diskussion aber ins Gegenteil. Es konnte gezeigt werden, dass die nun formulierten, medienspezifischen Gesetze der Radierung ihren Gebrauch als reproduzierendes Verfahren ausschlossen. Die Reproduktionsgrafik war somit Gegenstand einer regen Kontroverse, die ihren Kunststatus auf der einen Seite aufzuheben und auf der anderen zu verteidigen trachtete.

Die reproduzierende Grafik war neben dieser materialästhetischen Debatte in die aktuelle, insbesondere in den Naturwissenschaften geführte Diskussion über Objektivität eingebunden, die als Leitlinie reproduzierender Kunst beschrieben werden konnte. Die Arbeiten der Künstler weisen eine intensive Auseinandersetzung mit der Forderung der Originaltreue auf und zeigen mannigfaltige Umsetzungsformen, die dem Objektivitätsdogma Rechnung trugen. Für die Kunstgelehrten diente der Verweis auf die Treue dem Original gegenüber einerseits der Legitimierung der künstlerischen gegenüber der fototechnischen Reproduktion, andererseits aber auch der Definition zeittypischer Charakteristika der gegenwärtigen Kunst. Die Objektivität der neuesten Reproduktionsgrafiken wurde als entscheidendes Merkmal angeführt, um zwischen der Kunst der Gegenwart und früherer Epochen zu unterscheiden.

Dabei war die Situation der reproduzierenden Grafik in höchstem Maße paradox. Wurde von ihr einerseits die möglichste Objektivität gefordert, so verlangte man auf der anderen Seite die Individualität des Künstlers zur Geltung gebracht. Während die eine Partei Abweichungen vom Original ablehnte, befürwortete die Gegenseite gewisse Freiheiten gegenüber der Vorlage.

Vielmehr sollte die Persönlichkeit, die Subjektivität und das Temperament des Künstlers zum Ausdruck kommen. Wie gezeigt werden konnte, drückte sich die Individualität des Reproduzenten in solchen Faktoren wie der ‚Handschrift‘, einer eigenständigen Wahl und Anwendung der technischen Mittel und in motivischen und weiteren formalen Eingriffen in die Komposition der Vorlage aus. Selbstbewusst betonten die Künstler ihre Urheberschaft an dem Blatt, indem sie mitunter ihre Signatur oder ihr Monogramm in den Bildraum einfügten.

Die Untersuchung konnte außerdem zeigen, dass die Reproduktionsgrafiker hochangesehene Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens waren. Obwohl Namen wie Karl Koepping, Johann Leonhard und Doris Raab, William Unger, Louis Jacoby und Eduard Mandel heute kaum noch geläufig sind, bekleideten sie bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein hohe akademische oder anderweitige staatliche Ämter, wurden mit zahlreichen Ehrenmitgliedschaften, Auszeichnungen und Orden bedacht und waren Gegenstand einer aufmerksamen, an ihrem Leben und Schaffen interessierten Kunstberichterstattung. Ihre Werke waren außerdem Gegenstand einer regelmäßigen öffentlichen Präsentation, unter anderem auf renommierten, repräsentativen Ausstellungsformaten wie Jahres-, internationalen und Weltausstellungen. Schließlich kommt den reproduzierenden Grafikern wie Jacoby, Unger, Raab und Koepping auch wegen ihres Wirkens auf die nachfolgende Künstlergeneration eine kunst- und grafikgeschichtliche Bedeutung bei, die noch eingehenderer Forschungen bedarf.

Von der immanenten Bedeutung der Reproduktionsgrafik und ihrer Vertreter als Teil der Kunstwelt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeugt auch ihre Einbindung in den künstlerischen Wettstreit zwischen dem deutschen Sprachraum und insbesondere Frankreich. Wie gezeigt werden konnte, reflektierten Kunstgelehrte anhand der reproduzierenden Kunst das Niveau der nationalen Kunst, wobei sie den französischen Künstlern mit hoher Wertschätzung begegneten und sie den heimischen als Vorbildern empfahlen. Die reproduzierende Grafik per se und der Kupferstich sowie die Radierung im Besonderen konnten außerdem als Gegenstand einer systematischen, sowohl bürgerlichen als auch staatlichen Kunstförderung beschrieben werden, die auf die Hebung des nationalen Kunstniveaus abzielte. Mit finanziellen Einzelförderungen, der Herausgabe umfassender Publikationen durch staatliche Institutionen und der Anwerbung anerkannter Meister des (reproduzierenden) Kupferstichs und der Radierung versuchten Regierungen des deutschen Sprachraums, ihr Ansehen insbesondere in Konkurrenz zu Frankreich zu mehren.

Die Marginalisierung der Reproduktionsgrafik in der Kunstgeschichtsschreibung des frühen 20. Jahrhunderts hat der Anerkennung der Kunstform und ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung jedoch einen starken Abbruch getan. Standardwerke zur Grafik legten einen eindeutigen Akzent

auf die Originalgrafik, sodass Persönlichkeiten wie Unger entweder nur beiläufig erwähnt oder ganz ignoriert wurden. Gewürdigt wurde maßgeblich, wer entweder auch originalgrafisch tätig war oder als Lehrer ‚bedeutenderer‘ Künstler fungiert hatte. Renommiertere Kunsthistoriker wie Hans Wolfgang Singer, Curt Glaser und Max Jakob Friedländer formulierten einen Kanon der grafischen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, der die Reproduktionsgrafiker, anders als noch in den frühen 1890er Jahren, weitgehend ausschloss.

Die vorgestellten Werkanalysen können indessen einen Eindruck davon vermitteln, welche Qualität und Bedeutung die grafischen Blätter der reproduzierenden Radierer und Kupferstecher hatten. Es konnte gezeigt werden, dass die Künstler nicht nur die mannigfaltigen druckgrafischen Verfahren sicher beherrschten und mit ihnen unterschiedlichste Effekte erzielen konnten. Auch das umfangreiche Wissen der Künstler über die Geschichte der grafischen Künste und ihre Sensibilität für die Eigenschaften früherer Epochenstile konnte aus den Werken hergeleitet werden.

Um diese Künstler, die bis heute keine größere Berücksichtigung in der kunstgeschichtlichen Forschung erfahren haben, auf Grundlage der hier vorgelegten Forschung zu ‚rehabilitieren‘, bieten sich unterschiedliche Formen ihrer wissenschaftlichen Erschließung an: Zwar ist die vorliegende Arbeit schon durch kurze Biografien ergänzt, doch gilt es noch, das vielfältige biografische Material weiter ausfindig zu machen, zu bearbeiten und ausführliche Werkverzeichnisse zu erstellen. Bislang dominieren einzelne ‚Leuchttürme‘ die kunsthistorische Forschung, obwohl auch das qualitativ hochwertige und international anerkannte Schaffen von beispielsweise Doris Raab oder Louise Begas-Parmentier einer eingehenden Bearbeitung harret. Der Stellenwert der (reproduzierenden) Grafik als Gegenstand staatlicher Kunstförderung muss ebenfalls als eigenständiger Forschungsbereich in den Blick genommen werden. Der staatlich geförderte *Verein zur Pflege der Kupferstichkunst*, dessen Gründung um 1890 bekanntgegeben wurde, von dem sich im Anschluss aber die Spuren verlieren, stellt hier nur einen von zahlreichen Ansatzpunkten dar. Es bedarf daher noch weiterer kunsthistorischer Forschungen, den Rang, den die reproduzierenden Radierer und Kupferstecher in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einnahmen, zu rekonstruieren. Schließlich war von William Unger beispielsweise noch um 1890 nicht nur als „Wiedererwecker“ der Radierung und Mentor nachfolgender Künstlergenerationen die Rede, sondern als „des größten deutschen Radierers“¹²³⁵ des späten 19. Jahrhunderts.

¹²³⁵ HELFERICH 1890/91, S. 376.

I. Quellen- und Literaturverzeichnis

I.A. Archivalien/Autographen

Archiv Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig

HAU Archiv 30 [26.11.1867]

Archiv des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden

01/KK 4 Bd. 5. Akten des K. Kupferstichkabinetts. Betreffend: Vermehrung 1900 [05.06.1900].

Handschriftensammlung der Staats-, Landes- und Universitätsbibliothek Dresden

Mscr. Dresd. App. 521, 36b [16.12.1884].

Mscr. Dresd.s 407 [16.03.1883].

Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin

SMB-ZA, IV/NL Bode 1626 [27.04.1891].

SMB-ZA, IV/NL Bode 2035 [o. D.].

SMB-ZA, IV/NL Bode 2035 [o. D.].

SMB-ZA, IV/NL Bode 2035 [04.01.1891].

SMB-ZA, IV/NL Bode 2994 [16.03.1902].

SMB-ZA, IV/NL Bode 3054 [05.03.1885].

SMB-ZA, IV/NL Bode 3054 [16.02.1886].

SMB-ZA, IV/NL Bode 3077 [22.05.1890].

SMB-ZA, IV/NL Bode 3092 [03.09.1885].

SMB-ZA, IV/NL Bode 3092 [11.02.1886].

SMB-ZA, IV/NL Bode 3092 [25.05.1886].

SMB-ZA, IV/NL Bode 5575 [13.03.1889].

SMB-ZA, IV/NL Bode 5575 [29.03.1908].

SMB-ZA, IV/NL Bode 5968 [14.07.1904].

SMB-ZA, IV/NL Bode 5968 [05.(unleserlich) 1905].

SMB-ZA, IV/NL Bode 5968 [31.12.1907].

Archiv der Akademie der bildenden Künste München

02653 Joh. Karl Koepping, Matrikelbuch 1841-1884 [Online-Version], URL: https://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1841-1884/jahr_1871/matrikel-02653 (16.03.2020).

02562 Wilhelm Krauskopf, Matrikelbuch 1841-1884 [Online-Version], URL: https://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1841-1884/jahr_1870/matrikel-02562 (06.05.2020).

00252 Albert Krüger, Matrikelbuch 1884-1920 [Online-Version], URL: https://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1884-1920/jahr_1886/matrikel-00252 (03.02.2021).

Archiv der Akademie der Künste Berlin

Mitgliederverzeichnis der Akademie der Künste Berlin [Online-Version], URL: https://www.adk.de/de/akademie/mitglieder/index.htm?we_objectID=29699&show=kurzbiographie (03.02.2021).

REIM, Otto: Lebenslauf, in: Preußische Akademie der Künste. Bewerbungen der Maler, Bildhauer und Kupferstecher um den Preis der zweiten Michael-Beerschen Stiftung 1888-1894 (Signatur: PrAdK 0572), S. 81-82 [Online-Version], URL: <https://archiv.adk.de/BildsucheFrames?easydb=7p509mkr0lqqa3flrrj5q6sg3&ls=2&ts=1588690229> (05.05.2020).

I.B. Printquellen¹²³⁶

Anonym 1866a

Anonym: Korrespondenz (Dresden), in: Kunstchronik 1/8 (1866), S. 42-43.

Anonym 1866b

Anonym: Zum Beginn, in: Zeitschrift für bildende Kunst 1/1 (1866), S. 1-2.

Anonym 1867a

Anonym: Malerei und vervielfältigende Künste (Zeichnungen vervielfältigende Künste), in: Illustrierte Zeitung 49/1276 (1867), S. 411.

Anonym 1867b

Anonym: Neuigkeiten des Kunsthandels, in: Kunstchronik 2/7 (1867), S. 63-64.

Anonym 1867c

Anonym: Neuigkeiten des Kunsthandels, in: Kunstchronik 2/13 (1867), S. 116.

¹²³⁶ Anzeigen, Inserate, Inhaltsverzeichnisse und Tafeln in den Kunstzeitschriften und Prachtwerken, auf die sich die Untersuchung bezieht, werden an entsprechender Textstelle als Fußnote angegeben, aber nicht in das Quellen- und Literaturverzeichnis aufgenommen.

Anonym 1867d

Anonym: Personal-Nachrichten (Bei Gelegenheit der Pariser Weltausstellung), in: Kunstchronik 2/17 (1867), S. 145.

Anonym 1868a

Anonym: Kunstlitteratur und Kunsthandel (Neuer Stich nach Vautier), in: Kunstchronik 3/24 (1868), S. 208.

Anonym 1868b

Anonym: Programm der Subventionsausschreibung für inländische Kupferstichkünstler, in: Wiener Zeitung 50 (1868), S. 759.

Anonym 1868c

Anonym: Recensionen (Neue Kupferstiche. Die Krönung der Maria), in: Zeitschrift für bildende Kunst 3 (1868), S. 247-248.

Anonym 1868d

Anonym: Recensionen (Neue Kupferstiche. Die Vermählung der heil. Katharina), in: Zeitschrift für bildende Kunst 3 (1868), S. 246-247.

Anonym 1870a

Anonym: Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen (Der Verein zur Beförderung der bildenden Künste in Wien), in: Kunstchronik 5/5 (1870), S. 46.

Anonym 1870b

Anonym: Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen (Zwei deutsche Kunstvereine), in: Kunstchronik 5/8 (1870), S. 71.

Anonym 1870c

Anonym: Vermischte Kunstnachrichten (Der Kupferstecher Rudolf Stang), in: Kunstchronik 5/18 (1870), S. 155-156.

Anonym 1870d

Anonym: Vom Christmarkt, in: Kunstchronik 5/5 (1870), S. 37-40.

Anonym 1871

Anonym: Kunstunterricht (Professor J. L. Raab), in: Kunstchronik 6 (1871), S. 110.

Anonym 1872a

Anonym: Berichte vom Kunstmarkt (Neue Kupferdruckerei in Wien), in: Kunstchronik 7/5 (1872), Sp. 97.

Anonym 1872b

Anonym: Personalnachrichten (Auszeichnungen), in: Kunstchronik 7/3 (1872), Sp. 49.

Anonym 1872c

Anonym: Personalnachrichten (Münchener Akademie), in: Kunstchronik 7/22 (1872), Sp. 402-403

Anonym 1872d

Anonym: Personalnachrichten (Professor Josef Keller), in: Kunstchronik 7/11 (1872), Sp. 205.

Anonym 1872e

Anonym: Personalnachrichten (Professor Joseph Keller), in: Kunstchronik 7/14 (1872), Sp. 258.

Anonym 1872/73

Anonym: Album-Text, in: Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst [o. A.]/3 (1872/73), Sp. 37-45.

Anonym 1874a

Anonym: Fritz Neuber, in: Zeitschrift für bildende Kunst 9 (1874), S. 285-288.

Anonym 1874b

Anonym: Vermischte Nachrichten (Professor Rudolf Stang), in: Kunstchronik 9/23 (1874), Sp. 375.

Anonym 1875

Anonym: Sammlungen und Ausstellungen (Münchener Kunstverein), in: Kunstchronik 10/10 (1875), Sp. 156-157.

Anonym 1876a

Anonym: Kunstblätter (Radirungen von C. Geyer und von Raab), in: Kunstchronik 11/50 (1876), Sp. 801.

Anonym 1876b

Anonym: Kunstunterricht und Kunstpflege (Aus dem königl. Preuß. Fond für Kunstzwecke), in: Kunstchronik 11/5 (1876), Sp. 73-74.

Anonym 1876c

Anonym: Personalnachrichten (Ueber die in der Centralgemälde-Direktion in München), in: Kunstchronik 11/1 (1876), Sp. 12.

Anonym 1876d

Anonym: Vermischte Nachrichten (Der Kupferstecher Burger), in: Kunstchronik 11/46 (1876), Sp. 742.

Anonym 1877a

Anonym: Kunstliteratur (Neue Publikation über das Wiener Belvedere), in: Kunstchronik 12/6 (1877), Sp. 90.

Anonym 1877b

Anonym: Kunstliteratur (William Unger), in: Kunstchronik 12/18 (1877), Sp. 287-288.

Anonym 1877c

Anonym: Kunstliteratur (Die kaiserlich königliche Gemäldegalerie in Wien), in: Zeitschrift für bildende Kunst 12 (1877), S. 287-289.

Anonym 1878a

Anonym: Kunstliteratur (Belvedere-Publikation), in: Kunstchronik 13/29 (1878), Sp. 466.

Anonym 1878b

Anonym: Malerei und vervielfältigende Künste (Zur Förderung der Kupferstecherkunst), in: Illustrierte Zeitung 71/1848 (1878), S. 415.

Anonym 1879a

Anonym: Recensionen (Die kais. Kön. Gemälde-Galerie in Wien), in: Die graphischen Künste 1 (1879), S. 57-58.

Anonym 1879b

Anonym: Recensionen („Unsere Lieblinge“), in: Die graphischen Künste 1 (1879), S. 66.

Anonym 1879c

Anonym: Vermischte Nachrichten (Der Kupferstecher Ernst Forberg), in: Kunstchronik 14/3 (1879), Sp. 42.

Anonym 1879d

Anonym: Vermischte Nachrichten (Die Vorarbeiten für die große internationale Kunstausstellung in München), in: Kunstchronik 14/29 (1879), Sp. 466-267.

Anonym 1880a

Anonym: Korrespondenz (München), in: Kunstchronik 15/11 (1880), Sp. 175-178.

Anonym 1880b

Anonym: Kunstliteratur (Die kaiserlich-königliche Gemäldegalerie in Wien), in: Zeitschrift für bildende Kunst 15 (1880), S. 222-223.

Anonym 1880c

Anonym: Recensionen (Radirungen nach Frans Hals), in: Die graphischen Künste 2 (1880), S. 19-20.

Anonym 1881a

Anonym: Recensionen (Die Galerie zu Cassel in ihren Meisterwerken), in: Die graphischen Künste 3/1 (1881), S. 28.

Anonym 1881b

Anonym: Recensionen (Die kaiserlich-königliche Gemälde-Galerie in Wien), in: Die graphischen Künste 3/3 (1881), S. 77-78.

Anonym 1882a

Anonym: Kunsthandel (Die große Publikation über das Wiener Belvedere), in: Kunstchronik 17/7 (1882), Sp. 104.

Anonym 1882b

Anonym: Kunsthandel (Makarts „Einzug Karls V. in Antwerpen“), in: Kunstchronik 17/7 (1882), Sp. 104.

Anonym 1882c

Anonym: Personalnachrichten (Professor Louis Jacoby), in: Kunstchronik 17/34 (1882), Sp. 549.

Anonym 1882d

Anonym: Recensionen (Die Königliche Gemälde-Galerie [Pinakothek] in München), in: Die graphischen Künste 4 (1882), S. 51-52.

Anonym 1882e

Anonym: Vermischte Nachrichten (Das Kuratorium der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien), in: Kunstchronik 17/31 (1882), Sp. 501.

Anonym 1882f

Anonym: Vom Christmarkt, in: Kunstchronik 17/9 (1882), Sp. 132-140.

Anonym 1883a

Anonym: Kunstlitteratur und Kunsthandel (Von Ungers Belvedere-Werk), in: Kunstchronik 18/10 (1883), Sp. 191.

Anonym 1883b

Anonym: Preisverteilungen (Die Jury für die internationale graphische Ausstellung), in: Kunstchronik 18/44 (1883), Sp. 745-746.

Anonym 1883c

Anonym: Preisverteilungen (Über die Beschlüsse der Preisjury der internationalen Kunstausstellung in München), in: Kunstchronik 18/41 (1883), Sp. 697.

Anonym 1883d

Anonym: Todesfälle (Der Kupferstecher Eduard Mandel), in: Kunstchronik 18/2 (1883), Sp. 25.

Anonym 1884a

Anonym: Korrespondenz (Dresden), in: Kunstchronik 19/12 (1884), Sp. 199-203.

Anonym 1884b

Anonym: Korrespondenz (Düsseldorf), in: Kunstchronik 19/32 (1884), Sp. 525-532.

Anonym 1885a

Anonym: J. L. Raab's Pinakothekwerk, in: Illustrierte Zeitung 84/2184 (1885), S. 462-464.

Anonym 1885b

Anonym: Malerei und vervielfältigende Künste (Grabstichel-Reproductionen), in: Illustrierte Zeitung 84/2191 (1885), S. 645.

Anonym 1885c

Anonym: Vermischte Nachrichten (Archäologische Gesellschaft in Berlin), in: Kunstchronik 20/33 (1885), Sp. 555-556.

Anonym 1885/86a

Anonym: Kunst-Litteratur (Berlin), in: Die Kunst für Alle 1/11 (1885/86), S. 162.

Anonym 1885/86b

Anonym: Kunstlitteratur und vervielfältigende Kunst (Ist es eine alte Erfahrung), in: Die Kunst für Alle 1/10 (1885/86), S. 146.

Anonym 1885/86c

Anonym: Kunstliteratur und vielfältigende Kunst (Rembrandts „Dame mit Nelke“), in: Die Kunst für Alle 1/16 (1885/86), S. 232.

Anonym 1886

Anonym: Recensionen (Landes-Gemälde-Galerie in Budapest), in: Die graphischen Künste 8/2-3 (1886), S. 97-102.

Anonym 1886/87

Anonym: Ausstellungen, Sammlungen etc. (In Paris), in: Die Kunst für Alle 2/19 (1886/87), S. 300.

Anonym 1887a

Anonym: Kunstliteratur und Kunsthandel (Große Radirung nach Frans Hals), in: Kunstchronik 22/12 (1887), Sp. 198-199.

Anonym 1887b

Anonym: Malerei und vielfältigende Künste, in: Illustrierte Zeitung 88/2289 (1887), S. 507.

Anonym 1887/88a

Anonym: Ausstellungen, Sammlungen etc. (Wien), in: Die Kunst für Alle 3/16 (1887/88), S. 254.

Anonym 1887/88b

Anonym: Kunstliteratur und vielfältigende Kunst (Berlin), in: Die Kunst für Alle 3/6 (1887/88), S. 98.

Anonym 1887/88c

Anonym: Weihnachtsschau, in: Der Kunstwart 1/5 (1887/88), S. 56-57.

Anonym 1888a

Anonym: Die gegenwärtige Lage der Kupferstechkunst, in: Deutsche Rundschau 54 (1888), S. 189-201.

Anonym 1888b

Anonym: Konkurrenzen (Das Preisgericht der Münchener internationalen Kunstausstellung), in: Kunstchronik 23/42 (1888), Sp. 674.

Anonym 1888c

Anonym: Personalnachrichten (Ehrenmitglieder der Wiener Akademie), in: Kunstchronik 23/40 (1888), Sp. 640.

Anonym 1888/89a

Anonym: Aus der Bücherei (Die K. Bayer. Gemälde-Galerie Pinakothek München), in: Der Kunstwart 2/3 (1888/89), S. 45.

Anonym 1888/89b

Anonym: Kunstliteratur und vielfältigende Kunst (Die kgl. Bayrische Pinakothek München), in: Die Kunst für Alle 4/24 (1888/89), S. 378.

Anonym 1888/89c

Anonym: Kunstlitteratur und vervielfältigende Kunst (Neue Kupferstiche), in: Die Kunst für Alle 4/24 (1888/89), S. 377-378.

Anonym 1888/89d

Anonym: Kunstlitteratur und vervielfältigende Kunst (Walter Ziegler), in: Die Kunst für Alle 4/24 (1888/89), S. 378.

Anonym 1888/89e

Anonym: Personal- und Ateliernachrichten (München), in: Die Kunst für Alle 4/5 (1888/89), S. 78

Anonym 1888/89f

Anonym: Vermischte Nachrichten (Berlin), in: Die Kunst für Alle 4/14 (1888/89), S. 224.

Anonym 1889a

Anonym: Sammlungen und Ausstellungen (Beteiligung deutscher Künstler an der Pariser Weltausstellung), in: Kunstchronik 24/31 (1889), Sp. 491.

Anonym 1889b

Anonym: Korrespondenz (München), in: Kunstchronik 24/16 (1889), Sp. 247-251.

Anonym 1889/90a

Anonym: Aus der Bücherei (Rudolf Stang), in: Der Kunstwart 3/22 (1889/90), S. 348.

Anonym 1889/90b

Anonym: Ausstellungen, Sammlungen etc. (Dresden), in: Die Kunst für Alle 5/16 (1889/90), S. 255.

Anonym 1889/90c

Anonym: Kunstlitteratur (Von dem Berliner Galeriewerk), in: Kunstchronik N.F. 1/27 (1889/90), Sp. 433-434.

Anonym 1889/90d

Anonym: Personal- und Ateliernachrichten (Berlin), in: Kunst für Alle 5/7 (1889/90), S. 110.

Anonym 1889/90e

Anonym: Personal- und Ateliernachrichten (Berlin), in: Kunst für Alle 5/22 (1889/90), S. 348-349.

Anonym 1889/90f

Anonym: Personal- und Ateliernachrichten (Dresden), in: Die Kunst für Alle 5/21 (1889/90), S. 332.

Anonym 1889/90g

Anonym: Personalnachrichten (Der Kupferstecher und Radierer Gustav Eilers), in: Kunstchronik N.F. 1/22 (1889/90), Sp. 356.

Anonym 1889/90h

Anonym: Personalnachrichten (Bei dem diesjährigen preussischen Ordensfeste), in: Kunstchronik N.F. 1/21 (1889/90), Sp. 339.

Anonym 1890a

Anonym: Aufforderung an deutsche Originalradierer, in: Chronik für vervielfältigende Kunst 3/2 (1890), S. 15.

Anonym 1890b

Anonym: Vermischte Mittheilungen (Max Klinger), in: Chronik für vervielfältigende Kunst 3/5 (1890), S. 38.

Anonym 1890c

Anonym: Vermischte Nachrichten (Stiche und Radierungen als Vereinsblätter), in: Chronik für vervielfältigende Kunst 3/4 (1890), S. 30.

Anonym 1890/91a

Anonym: Farbenphotographie, in: Kunstchronik N.F. 2/20 (1890/91), Sp. 340-343.

Anonym 1890/91b

Anonym: Kunstlitteratur und vervielfältigende Kunst (Max Klinger), in: Die Kunst für Alle 6/15 (1890/91), S. 239-240

Anonym 1890/91c

Anonym: Personalmeldungen (Der Maler und Radierer Karl Koepping), in: Kunstchronik N.F. 2/16 (1890/91), Sp. 280.

Anonym 1890/91d

Anonym: Rundschau (Die Aufgaben der graphischen Künste), in: Der Kunstwart 4/15 (1890/91), S. 228-236.

Anonym 1890/91e

Anonym: Vereine und Gesellschaften (Ein Verein zur Pflege der Kupferstecherkunst), in: Kunstchronik N.F. 2/21 (1890/91), Sp. 363.

Anonym 1890/91f

Anonym: Vermischte Nachrichten (Ein Verein zur Pflege der Kupferstechkunst), in: Kunstchronik N.F. 2/9 (1890/91), Sp. 169-170.

Anonym 1891

Anonym: Kleine Mitteilungen (Kunstverein in Hamburg), in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 2 (1891), S. 54-55.

Anonym 1891/92a

Anonym: Ausstellungen und Sammlungen (Berlin), in: Die Kunst für Alle 7/9 (1891/92), S. 141.

Anonym 1891/92b

Anonym: Ausstellungen und Sammlungen (München), in: Die Kunst für Alle 7/7 (1891/92), S. 109.

Anonym 1891/92c

Anonym: Ausstellungen und Sammlungen (München), in: Die Kunst für Alle 7/23 (1891/92), S. 364.

Anonym 1891/92d

Anonym: Griffelkunst, in: Kunstwart 5/2 (1891/92), S. 17-20.

Anonym 1892a

Anonym: Farbige Stiche als Modeartikel, in: Kunstchronik N. F. 3/10 (1892), Sp. 181-186.

Anonym 1892b

Anonym: Konkurrenzen (Wettbewerb um eine Malerradirung), in: Kunstchronik N.F. 3/24 (1892), Sp. 408.

Anonym 1892c

Anonym: Vermischte Nachrichten (Eine neue Radirung), in: Kunstchronik N.F. 3/19 (1892), Sp. 333-334.

Anonym 1892/93a

Anonym: Personal- und Atelier-Nachrichten (Berlin), in: Die Kunst für Alle 8/10 (1892/93), S. 154.

Anonym 1892/93b

Anonym: Personal- und Ateliernachrichten (Karlsruhe), in: Die Kunst für Alle 8/2 (1892/93), S. 28.

Anonym 1892/93c

Anonym: Rundschau (Kunstblätter und Bilderwerke), in: Der Kunstwart 6/6 (1892/93), S. 88-92.

Anonym 1892/93d

Anonym: Sprechsaal. Billige Kunstwerke fürs Heim, in: Kunstwart 6/7 (1892/93), S. 107-108.

Anonym 1892/93e

Anonym: Vermischtes (München), in: Die Kunst für Alle 8/11 (1892/93), S. 173.

Anonym 1893a

Anonym: Kunstblätter (Max Liebermann's Porträt des Bürgermeisters von Hamburg), in: Kunstchronik N.F. 4/18 (1893), Sp. 294.

Anonym 1893b

Anonym: Kunstblätter (Krüger's Radirung nach Liebermann's Dr. Petersen), in: Kunstchronik N.F. 4/24 (1893), Sp. 390.

Anonym 1893c

Anonym: Nekrologe (Der Kupferstecher und Radierer Johann Klaus), in: Kunstchronik N.F. 4/33 (1893), Sp. 553.

Anonym 1893d

Anonym: Personalnachrichten (Die preußische Landeskunstkommission), in: Kunstchronik N.F. 4/22 (1893), Sp. 363.

Anonym 1893e

Anonym: Vermischtes (Von der Akademie der bildenden Künste in Karlsruhe), in: Kunstchronik N.F. 4/24 (1893), Sp. 396-397.

Anonym 1894a

Anonym: Kunstblätter (Der farbige Kupferlichtdruck), in: Kunstchronik N.F. 5/14 (1894), Sp. 226-227.

Anonym 1894b

Anonym: Kunstblätter (Wien), in: Kunstchronik N.F. 5/15 (1894), Sp. 243-244.

Anonym 1894/95a

Anonym: Kunstliteratur und vervielfältigende Kunst (Ernst Moritz Geyger), in: Die Kunst für Alle 10/10 (1894/95), S. 159.

Anonym 1894/95b

Anonym: Personal- und Ateliernachrichten (München), in: Die Kunst für Alle 10/23 (1894/95), S. 362.

Anonym 1895a

Anonym: Die 61. Ausstellung im Lichthofe des kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin, in: Kunstchronik N.F. 6/28 (1895), Sp. 433-438.

Anonym 1895b

Anonym: Die Schabkunstaussstellung in Wien, in: Kunstchronik N.F. 6/16 (1895), Sp. 245-249.

Anonym 1895c

Anonym: Vermischtes (Die preußische Landeskunstkommission), in: Kunstchronik N.F. 6/16 (1895), Sp. 253.

Anonym 1895d

Anonym: Nekrologe (Der Kupferstecher Theodor Langer), in: Kunstchronik N.F. 6/31 (1895), Sp. 501-502.

Anonym 1895/96a

Anonym: Kunstliteratur und vervielfältigende Kunst (Im Verlag von Raimund Mitscher in Berlin), in: Die Kunst für Alle 11/24 (1895/96), S. 377-378.

Anonym 1895/96b

Anonym: Personal- u. Ateliernachrichten (Berlin), in: Die Kunst für Alle 11/3 (1895/96), S. 43.

Anonym 1895/96c

Anonym: Rundschau („Kunstvereins-Geschenke“), in: Der Kunstwart 9/15 (1895/96), S. 235.

Anonym 1896

Anonym: Sammlungen und Ausstellungen (Die Festlichkeiten aus Anlass des 200jährigen Bestehens der königlichen Akademie der Künste in Berlin), in: Kunstchronik N.F. 7/25 (1896), Sp. 405-406.

Anonym 1896/97a

Anonym: Ausstellungen und Sammlungen (München), in: Die Kunst für Alle 12/10 (1896/97), S. 155.

Anonym 1896/97b

Anonym: Sprechsaal (Zur Kunstvereinsfrage), in: Die Kunst für Alle 12/11 (1896/97), S. 175.

Anonym 1897a

Anonym: Kleine Mittheilungen (Bittere Medizin), in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 8 (1897), S. 152.

Anonym 1897b

Anonym: Sammlungen und Ausstellungen (Unger-Ausstellung in Dresden), in: Kunstchronik N.F. 8/20 (1897), Sp. 312-314.

Anonym 1897c

Anonym: Vereine und Gesellschaften (Berlin), in: Kunstchronik N.F. 8/30 (1897), Sp. 477-478.

Anonym 1897/98a

Anonym: Vermischte Nachrichten (München), in: Die Kunst für Alle 13/5 (1897/98), S. 76.

Anonym 1897/98b

Anonym: Weihnachtsliste (Ein Versuch), in: Der Kunstwart 11,1/5 (1897/98), S. 141-145.

Anonym 1898a

Anonym: Sammlungen und Ausstellungen (Aufnahme- und Anordnungskommission der grossen Berliner Kunstausstellung), in: Kunstchronik N.F. 9/20 (1898), Sp. 331.

Anonym 1898b

Anonym: Sammlungen und Ausstellungen (Brünn), in: Kunstchronik N.F. 9/1 (1898), Sp. 13.

Anonym 1898c

Anonym: Vereine und Gesellschaften (In der Hauptversammlung des deutschen Kunstvereins in Berlin), in: Kunstchronik N.F. 9/10 (1898), Sp. 155.

Anonym 1899a

Anonym: Nietenblätter, in: Kunstchronik N.F. 10/14 (1899), Sp. 209-214.

Anonym 1899b

Anonym: Personalnachrichten (Grosse Berliner Kunstausstellung), in: Kunstchronik N.F. 10/16 (1899), Sp. 248.

Anonym 1899c

Anonym: Vereine und Gesellschaften (Der deutsche Kunstverein), in: Kunstchronik N.F. 10/20 (1899), Sp. 315.

Anonym 1899/1900a

Anonym: Personal- und Ateliernachrichten (Berlin), in: Die Kunst für Alle 15/17 (1899/1900), S. 403.

Anonym 1899/1900b

Anonym: Von Ausstellungen und Sammlungen (Düsseldorf), in: Die Kunst für Alle 15/8 (1899/1900), S. 184-185.

Anonym 1900a

Anonym: Eine neue Radierung von Karl Köpping nach Rembrandt, in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 11 (1900), S. 217-218.

Anonym 1900b

Anonym: Sammlungen und Ausstellungen (Düsseldorf), in: Kunstchronik N.F. 11/10 (1900), Sp. 154-157.

Anonym 1900/01

Anonym: Personal- und Atelier-Nachrichten (München), in: Die Kunst für Alle 16/9 (1900/01), S. 218.

Anonym 1901a

Anonym: Jahresbericht des Verwaltungsrathes der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst über seine Thätigkeit im Jahre 1900, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst [o. A.]/3 (1901), S. 26-29.

Anonym 1901b

Anonym: Reviews, in: The Studio. International Art 21/93 (1901), S. 206-215.

Anonym 1901c

Anonym: Sammlungen und Ausstellungen (Leipzig), in: Kunstchronik. N.F. 12/28 (1901), Sp. 443-444.

Anonym 1901d

Anonym: Vermischtes (Berlin. Die Sachverständigen-Kommission), in: Kunstchronik N.F. 12/9 (1901), Sp. 142.

Anonym 1902

Anonym: Vermischtes (Berlin), in: Kunstchronik N.F. 13/7 (1902), Sp. 112.

Anonym 1903a

Anonym: Sammlungen und Ausstellungen (Die Sächsische Kunstausstellung 1903), in: Kunstchronik N.F. 14/22 (1903), Sp. 353

Anonym 1903b

Anonym: Vermischtes (Albert Krüger), in: Kunstchronik N.F. 14/28 (1903), Sp. 455-456.

Anonym 1903/04a

Anonym: Personal- und Ateliernachrichten (Dresden), in: Die Kunst für Alle 19/3 (1903/04), S. 76.

Anonym 1903/04b

Anonym: Von Ausstellungen und Sammlungen (Dresden), in: Die Kunst für Alle 19/17 (1903/04), S. 408-409.

Anonym 1904

Anonym: Vereine (Sächsischer Kunstverein), in: Kunstchronik N.F. 15/8 (1904), Sp. 140.

Anonym 1905a

Anonym: Ausstellungen (Berlin), in: Kunstchronik N.F. 16/23 (1905), Sp. 362-365.

Anonym 1905b

Anonym: Bücherschau (Auf den Weihnachtstisch des Kunstfreundes), in: Kunstchronik N.F. 16/7 (1905), Sp. 103-105.

Anonym 1906

Anonym: Zu der Radierung von Hermann Struck nach Max Liebermann, in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 17 (1906), S. 314.

Anonym 1906/07

Anonym: Von Ausstellungen und Sammlungen (Graz), in: Die Kunst für Alle 22/22 (1906/07), S. 535-536.

Anonym 1907a

Anonym: Ausstellungen (Berliner Akademie der Künste), in: Kunstchronik N.F. 18/4 (1907), Sp. 58.

Anonym 1907b

Anonym: Vereine und Gesellschaften (Gesellschaft für vervielfältigende Kunst), in: Kunstchronik N.F. 18/9 (1907), Sp. 141.

Anonym 1908

Anonym: Vermischte Nachrichten (Johannes Sonnenleiter), in: Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst [o. A.]/3 (1908), S. 53.

Anonym 1909

Anonym: Vermischte Nachrichten (Notiz), in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst [o. A.]/2 (1909), S. 37.

Anonym 1911

Anonym: Vermischtes (Amsler und Ruthardt), in: Kunstchronik N.F. 22/4 (1911), Sp. 64.

Anonym 1912

Anonym: Berliner Ausstellungen. Sezession und Akademie, in: Kunstchronik N.F. 23/7 (1912), Sp. 100-105.

Anonym 1913

Anonym: Personalien (Wilhelm Hecht), in: Kunstchronik N.F. 24 (1913), Sp. 403.

Anonym 1914a

Anonym: Ausstellungen (Das Berliner Königliche Kupferstichkabinett), in: Kunstchronik N.F. 25/30 (1914), Sp. 444-447.

Anonym 1914b

Anonym: Nekrologe (Fritz Krostewitz), in: Kunstchronik N.F. 25/12 (1914), Sp. 181.

Anonym 1915

Anonym: Berliner Ausstellungen, in: Kunstchronik. N.F. 26/29 (1915), Sp. 361-365.

ADALBERT STIFTER VEREIN 1981

ADALBERT STIFTER VEREIN (Hg.): Emil Orlik. Lieber Herr Geheimrat! Malergrüße an Max Lehrs 1898-1930, München 1981.

ANDRESDEN 1866-1874

ANDRESEN, Andreas: Die deutschen Maler-Radierer (peintres-graveurs) des neunzehnten Jahrhunderts. Nach ihrem Leben und Wirken, 5 Bde., Leipzig 1866-1874.

APELL 1880

APELL, Aloys: Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexicon der vorzüglichsten Kupferstecher des XIX. Jahrhunderts, welche in Linienmanier gearbeitet haben sowie Beschreibung ihrer besten und gesuchtesten Blätter, Leipzig 1880.

AVENARIUS 1900/01

AVENARIUS, Ferdinand: Meisterbilder fürs deutsche Haus, in: Der Kunstwart 14,1/4 (1900/01), S. 129-131.

AVENARIUS 1901/02

AVENARIUS, Ferdinand: Überschätzen wir den Gehalt? Auch eine Weihnachtsbetrachtung, in: Der Kunstwart 15,1/5 (1901/02), S. 265-269.

BALDASS 1922

BALDASS, Ludwig: Dirk Bouts' Bildnis eines betenden Mannes. Radierung von Peter Halm, in: Die graphischen Künste 45 (1922), S. 107-108.

BARTSCH 1821

BARTSCH, Adam von: Anleitung zur Kupferstichkunde, 2 Bde., Wien 1821.

BAUDELAIRE 1993

BAUDELAIRE, Charles: Peintres et aquafortistes, in: PICHOS, Claude (Hg.): Charles Baudelaire. Oeuvre complètes, Bd. 2, [Paris] 1993, S. 737-741.

BEHMER 1900

BEHMER, H.: Kunstblätter, in: Kunstchronik N.F. 11/22 (1900), Sp. 345-347.

BERGGRUEN 1876

BERGGRUEN, Oskar: Die Jahres-Ausstellung im Wiener Künstlerhause (I), in: Kunstchronik 11/31 (1876), Sp. 494-498.

BERGGRUEN 1879a

BERGGRUEN, Oskar: Die vervielfältigenden Künste auf der Pariser Weltausstellung 1878, (I), in: Die graphischen Künste 1 (1879), S. 99-102.

BERGGRUEN 1879b

BERGGRUEN, Oskar: Ausserordentliches Album III., in: Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst [o. A.]/2 (1879), Sp. 21-26.

BERGGRUEN 1880a

BERGGRUEN, Oskar: Die vervielfältigenden Künste auf der Pariser Weltausstellung 1878 (Schluss), in: Die graphischen Künste 2 (1880), S. 61-67.

BERGGRUEN 1880b

BERGGRUEN, Oskar: Eduard Mandel. Zum siebzigsten Geburtstage, in: Die graphischen Künste 2 (1880), S. 57-59.

BERGGRUEN 1883

BERGGRUEN, Oskar: Louis Jacoby. Ein Lebensbild, in: Die graphischen Künste 5/4 (1883), S. 107-111.

BOCK 1922

BOCK, Elfried: Die deutsche Graphik, München 1922.

BODE 1879

BODE, Wilhelm: Adriaan van Ostade als Zeichner und Maler, in: Die graphischen Künste 1 (1879), S. 37-48.

BODE 1886

BODE, Wilhelm: Die Gemäldesammlung des Herrn Johannes Wesselhoeft in Hamburg (Bilderlese aus kleineren Gemäldesammlungen in Deutschland und Österreich, Bd. 1), Wien 1886.

BODE 1888

BODE, Wilhelm: Die Großherzogliche Gemälde-Galerie zu Oldenburg (Bilderlese aus kleineren Gemäldesammlungen in Deutschland und Österreich, Bd. 2), Wien 1888.

BODE 1890a

BODE, Wilhelm: Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst, veranstaltet durch die Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin (II). Die Gemälde aus Berliner Privatbesitz, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 11 (1890), S. 199-241.

BODE 1890b

BODE, Wilhelm: Berliner Malerradierer. Max Klinger, Ernst Moritz Geyger, Stauffer-Bern, in: Die graphischen Künste 13/3 (1890), S. 45-60.

BODE 1890c

BODE, Wilhelm: Die Heilige Magdalena von Carlo Crivelli nach dem Gemälde in der Berliner Galerie gestochen von Otto Reim, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 11/1 (1890), S. 63-64.

BODE 1891

BODE, Wilhelm: Der „junge Venezianer“ von Antonello da Messina in der Berliner Galerie, gestochen von E. M. Geyger, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 12/3 (1891), S. 171-172.

BODE 1895

BODE, Wilhelm: Rembrandts Bildnis des Mennoniten Anslo in der Königlichen Galerie zu Berlin, in: Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen 16/1 (1895), S. 3-12.

BODE 1895/96

BODE, Wilhelm: Aus der Abteilung italienischer Bronzen in den Berliner Museen, in: Pan 1/4 (1895/96), S. 250-264.

BODE 1901

BODE, Wilhelm: Jan van Eycks Bildnis eines burgundischen Kammerherrn, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 22/3 (1901), S. 115-131.

BODE 1902

BODE, Wilhelm: Florentiner Bildhauer der Renaissance, Berlin 1902.

BODE/MÜLLER 1872

BODE, Wilhelm/MÜLLER, Friedrich: Die Galerie zu Cassel in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von William Unger, Leipzig 1872.

BODE [u. a.] 1888-1909

BODE, Wilhelm [u. a.]: Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin, 4 Bde., Berlin 1888-1909.

BODE 1997

BODE, Wilhelm: Mein Leben (Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart, Bd. 4), 1. Bd., hrsg. v. Thomas W. Gaehtgens und Barbara Paul, Berlin 1997.

BÖCK 1894

BÖCK, Rudolf: Die Jubiläumsausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule, in: Kunstchronik N.F. 5/10 (1894), Sp. 153-157.

BOLLWEIDER 1866

BOLLWEIDER, J.: J. W. Schirmer als Radierer, in: Zeitschrift für bildende Kunst 1 (1866), S. 158-160.

BOSSE 1689

BOSSE, Abraham: Radier-Büchlein, Handelt von der Etzkunst, Nemlich: Wie man mit Scheidwasser in Kupffer etzen, das Wasser, wie auch den harten und weichen Etzgrund machen solle [...], hrsg. v. Georg Andreas Böckler, Nürnberg 1689.

BOUCHOT 1887

BOUCHOT, Henri: Frankreich, in: LÜTZOW, Carl von (Red.): Der Holzschnitt der Gegenwart in Europa und Nordamerika (Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, Bd. 1), Wien 1887, S. 136-179.

BOUCHOT 1891

BOUCHOT, Henri: Frankreich, in: LÜTZOW, Carl von (Red.): Der Kupferstich der Gegenwart in Europa (Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, Bd. 2), Wien 1891, S. 5-68.

BOUCHOT 1892

BOUCHOT, Henri: Frankreich, in: LÜTZOW, Carl von (Red.): Die Radirung der Gegenwart in Europa und Nordamerika (Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, Bd. 2), Wien 1892, S. 7-64.

BRAUN 1898

BRAUN, [o. A.]: Die Unger-Ausstellung in Brünn, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst [o. A.]/1 (1898), S. 6-8.

BRAUN 2011

BRAUN, Ernst (Hg.): Max Liebermann: Briefe 1869-1895 (Schriftenreihe der Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin e.V., Bd. 1), Baden-Baden 2011.

BUCHER 1892

BUCHER, Bruno: Farbige Kupferstiche, in: Die Grenzboten 51/2 (1892), S. 40-44.

BUCHWALD 1907

BUCHWALD, Conrad: Graphische Künste (Hillgers illustrierte Volksbücher, Bd. 87), Berlin/Leipzig [1907].

BURTY 1861

BURTY, Philippe: La gravure et la lithographie a l'exposition de 1861, in: Gazette des Beaux-Arts 11/2 (1861), S. 172-179.

BURTY 1863

BURTY, Philippe: La gravure et la lithographie, in: Gazette des Beaux-Arts 15/2 (1863), S. 147-160.

BURTY 1864

BURTY, Philippe: La gravure au Salon de 1864, in: Gazette des Beaux-Arts 16/6 (1864), S. 554-565.

BURTY 1865

BURTY, Philippe: La gravure, la lithographie et la photographie au Salon de 1865, in: Gazette des Beaux-Arts 19/1 (1865), S. 80-95.

BURTY 1867

BURTY, Philippe: La gravure et la photographie en 1867, in: Gazette des Beaux-Arts 23/3 (1867), S. 252-271.

BURTY 1869

BURTY, Philippe: Salon de 1869. La gravure, in: Gazette des Beaux-Arts N.F. 2/2 (1869), S. 157-170.

BUSCH 1876

BUSCH, Otto: Korrespondenz (Frankfurt am Main), in: Kunstchronik 11/50 (1876), Sp. 797-801.

CHRISTIANSEN 1909

CHRISTIANSEN, Broder: Philosophie der Kunst, Hanau 1909.

CLAUß 1880

CLAUß, C.: Die Raffael-Ausstellung in Dresden, in: Kunstchronik 15/1 (1880), Sp. 6-8.

CROZAT 1729-1742

CROZAT, Joseph-Antoine: 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'Orléans, & dans d'autres cabinets; divisé suivant les différentes écoles avec un abrégé de la Vie des peintres et une description historique de chaque tableau, Paris 1729-1742.

DIPPEL 1871

DIPPEL, Joseph: Handbuch der Aesthetik und der Geschichte der bildenden Künste, Regensburg 1871.

EISENMANN 1886

EISENMANN, Oskar: Die Meisterwerke der Galerie zu Cassel. Neununddreissig Radirungen von William Unger, Leipzig ²1886.

EITELBERGER 1873

EITELBERGER, Rudolf: Wiener Weltausstellung. Was wir von der französischen Kunstpflege zu lernen haben, in: Zeitschrift für bildende Kunst 8 (1873), S. 332-339.

FALKE 1892

FALKE, Jacob von: Einleitung, in: Katalog der Special-Ausstellung von farbigen Kupferstichen, Ausst.-Kat. k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, hrsg. v. [o. A.], Wien 1892, 3-29.

FALKE 1894

FALKE, Jakob von: Einleitung, in: Katalog einer Special-Ausstellung der Schabkunst, Ausst.-Kat. k. k. Oesterreich. Museum für Kunst und Industrie, hrsg. v. k. k. Oesterreich. Museum für Kunst und Industrie, Wien 1894, S. 5-31.

FRANTZ 1883

FRANTZ, Adolf: Geschichte des Kupferstichs. Ein Versuch, Magdeburg 1883.

FRIEDLÄNDER 1921

FRIEDLÄNDER, Max Jacob: Die Radierung, Berlin 1921.

GALLAND 1888a

GALLAND, Georg: Der Kupferstecher Rudolf Stang, in: Die graphischen Künste 11/6 (1888), S. 21-24.

GALLAND 1888b

GALLAND, Georg: Leonardo's Abendmahl, in Kupfer gestochen von Rudolf Stang, in: Chronik für vervielfältigende Kunst 1/4 (1888), S. 49-50.

GLASER 1922

GLASER, Curt: Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Berlin 1922.

GOETHE 1977

GOETHE, Johann Wolfgang von: [Über die Vereinigung von Kupferstichsammlung und Gemäldegalerie in Weimar], in: BEUTLER, Ernst (Hg.): Johann Wolfgang von Goethe. Sämtliche Werke, Bd. 13, Schriften zur Kunst, Zürich ²1977, S. 959-962.

GRAUL 1887

G[RAUL], R[ichard]: Claude-Ferdinand Gaillard, in: Zeitschrift für bildende Kunst 22 (1887), S. 316-319.

GRAUL 1888

G[RAUL], R[ichard]: Neue Radierungen und Kupferstiche, in: Chronik für vervielfältigende Kunst 1/8 (1888), S. 99-102.

GRAUL 1889

GRAUL, Richard: Die graphischen Künste im Pariser Salon, in: Chronik für vervielfältigende Kunst 2/7 (1889), S. 49-50.

GRAUL 1890a

G[RAUL], R[ichard]: Neue Kunstblätter (Der Verleger Jacques Casper), in: Chronik für vervielfältigende Kunst 3/7 (1890), S. 53.

GRAUL 1890b

GRAUL, Richard: Original-Radirungen (Hermine Laukota), in: Die graphischen Künste 13/6 (1890), S. 105-107.

GRAUL 1891

GRAUL, Richard: William Unger, in: Die graphischen Künste 14/5 (1891), S. 77-92.

GRAUL 1892a

GRAUL, Richard: Allgemeines, in: LÜTZOW, Carl von (Red.): Die Radierung der Gegenwart (Die vervielfältigenden Künste der Gegenwart, Bd. 3), Wien 1892, S. 1-6.

GRAUL 1892b

GRAUL, Richard: Deutschland und Österreich-Ungarn, in: LÜTZOW, Carl von (Red.): Die Radierung der Gegenwart in Europa und Nordamerika (Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, Bd. 3), Wien 1892, S. 65-122.

GRAUL 1892c

GRAUL, Richard: William Unger, in: Die graphischen Künste 14/5 (1892), S. 77-90.

GRAUL 1893a

GRAUL, Richard: Des Giovan Antonio de' Bazi (Sodoma) Vermählung Alexanders mit Roxane, in: Die graphischen Künste 16 (1893), S. 33-40.

GRAUL 1893b

GRAUL, Richard: Die Sammlung italienischer Bildwerke im Berliner Museum, in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 4 (1893), S. 151-155.

GRAUL 1894

GRAUL, Richard: Die Ausstellung von Werken graphischer Kunst in Wien 1894, in: Die graphischen Künste 17/2 (1894), S. 23-42.

GRAUL 1895

GRAUL, Richard: Einleitung, in: Ders.: (Red.): Die Lithographie von ihrer Erfindung bis zur Gegenwart. Mit einem Anhang: Die photomechanischen Reproduktionsverfahren (Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, Bd. 4), Wien 1895, S. 1-4.

GRAUL 1896/97

GRAUL, Richard: Die XI, in: PAN 2/1 (1896/97), S. 49-53.

GRAUL 1904

GRAUL, Richard: Karl Köpping, in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 15 (1904), S. 10-17.

GURLITT 1892

GURLITT, Cornelius: Die Kunst unserer Zeit auf der Internationalen Kunstausstellung zu Berlin, München [1892].

GURLITT 1894/95

GURLITT, Cornelius: Max Klinger (I), in: Die Kunst für Alle 10/5 (1894/95), S. 65-73.

GUTTENBERG 1873

GUTTENBERG, G.: Der Salon von 1872 (V), in: Kunstchronik 8/16 (1873), Sp. 257-258.

HAMANN 1911

HAMANN, Richard: Zeichnende Künste und Photographie, in: Die Rheinlande. Vierteljahrsschrift des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein 21/1 (1911), S. 30-33.

HECHT 1887a

HECHT, Wilhelm: Allgemeines, in: LÜTZOW, Carl von (Red.): Der Holzschnitt der Gegenwart in Europa und Nordamerika (Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, Bd. 1), Wien 1887, S. 55-95.

HECHT 1887b

HECHT, Wilhelm: Deutschland, in: LÜTZOW, Carl von (Red.): Der Holzschnitt der Gegenwart in Europa und Nord-Amerika (Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, Bd. 1), Wien 1887, S. 96-125.

HEINECKEN 1753/1757

HEINECKEN, Karl Heinrich von: Recueil d'estampes d'après les plus celebres tableaux de la Galerie Royale de Dresde, 2 Bde., Dresden 1753/1757.

HEINECKEN 1768

HEINECKEN, Karl Heinrich: Beantwortung der Recension des Dresdner Kupferstichwerks, in: Ders. (Hg.): Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen, Leipzig 1768, S. 175-248.

HELFERICH 1890/91

HELFERICH, Hermann: Etwas über Radierungen, in: Die Kunst für Alle 6/24 (1890/91), S. 375-377.

HIND 1923

HIND, Arthur M.: A History of Engraving & Etching from the 15th Century to the Year 1914, London/Mombay/Sidney 1923.

HIRTH 1889

HIRTH, Georg: Die photo-mechanischen Verfahren graphischer Vervielfältigung in Deutschland, in: Chronik für vervielfältigende Kunst 2/6 (1889), S. 43-46.

JACOBY 1873

JACOBY, Louis: Kupfer- und Stahlstich-Druck (Gruppe XII, Section 2 und Gruppe XXV, d.), in: RICHTER, Karl Th. (Red.): Officieller Ausstellungs-Bericht, Wien 1873, S. 1-9.

JACOBY 1883

JACOBY, Louis: Der Kupferstich, in: Katalog der ersten internationalen Special-Ausstellung der graphischen Künste in Wien, Wien 1883, S. XI-XIII.

JANITSCHKEK 1890

J[ANITSCHKEK], H[ubert]: Litteraturbericht (Die Gemäldegalerie der königlichen Museen zu Berlin), in: Repertorium für Kunstwissenschaft 13/1-3 (1890), S. 210-213.

JORDAN 1872

JORDAN, Max: Neue Kunstblätter, in: Im neuen Reich. Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst 2/2 (1872), S. 79-80.

Kat. Berlin 1881

Ausstellung von Maler-Radierungen französischer und englischer Künstler der Neuzeit, Berlin 1881.

Kat. Berlin 1895

Königliche Museen zu Berlin. Führer durch die 61. Sonder-Ausstellung Verfahren des Kunstdruckes, hrsg. v. Generalverwaltung der Königlichen Museen, Berlin 1895.

Kat. Berlin 1898

Katalog Grosse Berliner Kunst-Ausstellung 1898, Berlin ⁶1898.

Kat. Berlin 1899

Katalog Grosse Berliner Kunst-Ausstellung, Berlin 1899.

Kat. Berlin 1912

Katalog der Königlichen National-Galerie zu Berlin, Berlin 1912.

Kat. Berlin 1915

Ausstellung von Werken der Mitglieder und Gäste der Akademie. Gedächtnisausstellungen: Josef Scheurenberg, Karl Köpping: Kriegsbilder aus dem Westen und Osten: März bis Mai 1915, Berlin ²1915.

Kat. Berlin/Stuttgart/Leipzig 1900

Katalog Grosse Berliner Kunst-Ausstellung 1900, Berlin/Stuttgart/Leipzig 1900.

Kat. Berlin/Stuttgart/Leipzig 1901

Katalog Grosse Berliner Kunst-Ausstellung 1901, Berlin/Stuttgart/Leipzig 1901.

Kat. Berlin/Stuttgart/Leipzig 1904

Katalog Grosse Berliner Kunst-Ausstellung, Berlin/Stuttgart/Leipzig 1904.

Kat. Berlin/Stuttgart/Leipzig 1906

Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1906, Berlin/Stuttgart/Leipzig 1906.

Kat. Brünn 1897

Katalog der William Unger-Ausstellung. Mähr. Gewerbe-Mus. in Brünn, Brünn 1897.

Kat. Dresden 1879

Katalog zur Raphael-Ausstellung im Kunstausstellungsgebäude auf der Brühlschen Terrasse veranstaltet von Ernst Arnold. Katalog nach der Raphael-Sammlung in Windsor. Bearbeitet von Adolf Gutbier, Dresden 1879.

Kat. Dresden 1897

Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung Dresden 1897, Dresden ³1897.

Kat. Dresden 1899

Offizieller Katalog der Deutschen Kunst-Ausstellung Dresden 1899, Dresden ²1899.

Kat. Dresden 1901

Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1901, Dresden 1901.

Kat. München 1888

Illustrierter Katalog der III. Internationalen Kunstausstellung (Münchener Jubiläumsausstellung) im Königl. Glaspalaste zu München, München 1888.

Kat. München 1889

Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königl. Glaspalaste 1889, München 1889.

Kat. München 1897

Katalog der Gemälde aus dem Geschäfts- und Privatnachlasse des verstorbenen Kunsthändlers und Kunstverlegers Peter Kaeser in München, hrsg. Albert Rieger und Hugo Helbing, München 1897.

Kat. München 1907

Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung 1907 im kgl. Glaspalast, München ²1907

Kat. München 1908

Offizieller Katalog der Münchener Jahresausstellung 1908 verbunden mit einer Jubiläumsausstellung der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft im kgl. Glaspalast, München ²1908.

Kat. Wien 1883

Katalog der ersten internationalen Special-Ausstellung der graphischen Künste in Wien, Wien 1883.

Kat. Wien 1892

Katalog der Special-Ausstellung von Farbigen Kupferstichen, Wien 1892.

Kat. Wien 1894

Katalog einer Special-Ausstellung der Schabkunst, Ausst.-Kat. k. k. Oesterreich. Museum für Kunst und Industrie, Wien 1894.

KATSCH 1909

KATSCH, Hermann: Meine Erinnerungen an Karl Stauffer-Bern (I), in: Die Kunst für Alle 25/1 (1909), S. 11-18.

KLEIN 1897

KLEIN, Rudolf: Die graphische Ausstellung in Köln, in: Kunstchronik N.F. 8/22 (1897), Sp. 341-345.

KLINGER 1987

KLINGER, Max: Malerei und Zeichnung, in: HÜBSCHER, Anneliese (Hg.): Max Klinger. Malerei und Zeichnung. Tagebuchaufzeichnungen und Briefe, Leipzig 21987, S. 19-53.

KOEHLER 1891a

KOEHLER, Sylvester Rosa: Friedrich Juengling und der moderne Holzstich, in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 2 (1891), S. 81-90.

KOEHLER 1891b

KOEHLER, Sylvester Rosa: Friedrich Juengling und der moderne Holzstich (Schluss), in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 2 (1891), S. 112-122.

KOEPPING 1906

KOEPPING, Karl: Rembrandt. Rede bei der 300. Wiederkehr seines Geburtstages, Berlin 1906.

KRISTELLER 1905

KRISTELLER, Paul: Albert Krügers Farbenholzschnitt des Erasmus von Rotterdam, in: Kunst und Künstler 3 (1905), S. 220-221.

KRISTELLER 1908

KRISTELLER, Paul: Über Reproduktionen von Kunstwerken, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 31/6 (1908), S. 538-543.

KRŠNJAVI 1880

KRŠNJAVI, I[zidor]: Der Kunstunterricht an der Münchener Akademie. Ein Stück moderner Künstlergeschichte, in: Zeitschrift für bildende Kunst 15 (1880), S. 110-116.

KRŠNJAVI 1882

KRŠNJAVI, Izidor: Kunstlitteratur (Die kgl. Bayerische Gemälde-Galerie Pinakothek in München), in: Zeitschrift für bildende Kunst 17 (1882), S. 321-322.

KRŠNJAVI 1887

KRŠNJAVI, I[zidor]: Bücherschau (Die k. k. Gemäldegalerie in Wien), in: Zeitschrift für bildende Kunst 22 (1887), S. 93-96.

KRUSE 1904

KRUSE, John: Über einige Künstlerlexika, in: Kunstchronik N.F. 15/32 (1904), Sp. 534-544.

KUZMANY 1907

KUZMANY, Karl M.: Jüngere österreichische Graphiker, in: Die graphischen Künste 30 (1907), S. 65-124.

LALANNE 1866

LALANNE, Maxime: Traité de la gravure à l'eau-forte, Paris 1866.

LANGL 1887a

LANGL, J[oseph]: Die erste Jahresausstellung der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, in: Kunstchronik 22/17 (1887), Sp. 273-276.

LANGL 1887b

LANGL, Joseph: Die erste Jahresausstellung der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst (Fortsetzung), in: Kunstchronik 22/18 (1887), Sp. 289-291.

LEHRS 1896

LEHRS, Max: Kleine Mitteilungen (Max Klinger's Radirung „Die Quelle“), in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 7 (1896), S. 48.

LEISCHING 1893

LEISCHING, Eduard: Arbeiten der österreichischen Kunstindustrie aus den Jahren 1868-1893, in: Die graphischen Künste 16 (1893), S. 116-118.

LEISCHING 1898

LEISCHING, Eduard (Red.): Der Wiener Congress. Culturgeschichte, die bildenden Künste und das Kunstgewerbe, Theater, Musik in der Zeit von 1800 bis 1825, Wien 1898.

LEISCHING 1913

LEISCHING, Julius: Schabkunst. Ihre Technik und Geschichte in ihren Hauptwerken vom XVII. bis zum XX. Jahrhundert, Wien 1913.

LICHTWARK 1886

LICHTWARK, Alfred: Aus dem Künstlerverein, in: Die Gegenwart. Zeitschrift für Literatur, Wirtschaftsleben und Kunst 29 (1886), S. 30-31.

LICHTWARK 1900

LICHTWARK, Alfred: Deutsche Kunst, in: WITT, Otto N. (Red.): Weltausstellung in Paris 1900. Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reichs, Berlin 1900, S. 122-138.

LIER 1887

L[IER], H[ermann] A[rthur]: Sammlungen und Ausstellungen (Das königl. Kupferstichkabinett zu Dresden), in: Kunstchronik 22/18 (1887), Sp. 299.

LIER 1888

LIER, Hermann Arthur: Korrespondenz (Dresden), in: Kunstchronik 23/7 (1888), Sp. 108-112.

LIER 1889a

LIER, Hermann Arthur: Korrespondenz (Dresden), in: Kunstchronik 24/26 (1889), Sp. 405-410.

LIER 1889b

LIER, Hermann Arthur: Leonardo da Vinci-Ausstellung, in: Kunstchronik 24/4 (1889), Sp. 59-60.

LIER 1895

LIER, Hermann Arthur: Zur Geschichte der modernen Radirung (I), in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 6 (1895), S. 227-236.

LIPPMANN 1868

L[IPPMANN], F[riedrich]: Recensionen (Neue Kupferstiche. Das Zeitalter der Reformation), in: Zeitschrift für bildende Kunst 3 (1868), S. 249.

LIPPMANN 1876

L[IPMA]NN, F[riedrich]: Literaturbericht (La Vie de la Sainte Vierge Marie en vingt gravures sur bois par Albrecht Durer Nuremberg 1511), in: Repertorium für Kunstwissenschaft 1/1-2 (1876), S. 173-174.

LIPPMANN/JORDAN 1881

LIPPMANN, Friedrich/JORDAN, Max: Vorwort zur dreizehnten Ausstellung der National-Galerie, in: Ausstellung von Maler-Radierungen französischer und englischer Künstler der Neuzeit, Berlin 1881, S. V-VI.

LOGA 1897

LOGA, Valerian von: Rembrandts Studienkopf eines Juden in der K. Gemäldegalerie zu Berlin in Schabkunst gestochen von Albert Krüger, in: Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen 18/1 (1897), S. 59-60.

LORENZ 1913/14

LORENZ, Felix: Der Königsberger Graphiker Heinrich Wolff, in: Die Kunstwelt 3/16 (1913/14), S. 505-506.

LOSTALOT 1886

LOSTALOT, Alfred de: Salon de 1886, in: Gazette des Beaux-Arts 34/1 (1886), S. 17-34.

LÜBKE 1870

LÜBKE, Wilhelm: Kunstliteratur und Kunsthandel (Photographien nach Gemälden des Louvre), in: Kunstchronik 5/5 (1870), S. 45-46.

LÜBKE 1874

LÜBKE, Wilhelm: Die Dresdener Galerie in Photographien, in: Kunstchronik 9/6 (1874), Sp. 81-86.

LÜBKE 1875

LÜBKE, Wilhelm: Raffael's Madonna di Tempi, gestochen von J. L. Raab, in: Kunstchronik 10/22 (1875), Sp. 337-340.

LÜTZOW 1870

LÜTZOW, Carl von: Meisterwerke der Kasseler Galerie, in Radirungen von W. Unger (III). Rindvieh auf der Weide, von Paulus Potter, in: Zeitschrift für bildende Kunst 5 (1870), S. 301-302.

LÜTZOW 1871

LÜTZOW, Carl von: Deutsche Vereinsbestrebungen zur Förderung des Kupferstichs, in: Zeitschrift für bildende Kunst 6 (1871), S. 7-9.

LÜTZOW 1872/73a

LÜTZOW, Carl von: Aufforderung zur Maler-Radirung, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1/3 (1872/73), Sp. 34-36.

LÜTZOW 1872/73b

LÜTZOW, Carl von: Zielpunkte und Anfänge der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1/1 (1872/73), Sp. 3-6.

LÜTZOW 1873

LÜTZOW, Carl von: Frans Hals-Galerie von W. Unger und C. Vosmaer, in: Zeitschrift für bildende Kunst 8 (1873), S. 193-200.

LÜTZOW 1877

LÜTZOW, Carl von: Geschichte der Kais. Kön. Akademie der Bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akad.-Gebäudes, Wien 1877.

LÜTZOW 1884

LÜTZOW, Carl von: Die Kunstschatze Italiens. In geographisch-historischer Übersicht geschildert, Stuttgart [1884].

LÜTZOW 1886

LÜTZOW, Carl von: Die Kaiserl.-Königl. Gemälde-Galerie in Wien, 2 Bde., Wien 1886.

LÜTZOW 1887

LÜTZOW, Carl von: Zwei neue Galeriewerke, in: Kunstchronik 22/22 (1887), Sp. 353-357.

LÜTZOW 1889a

L[ÜTZOW], C[arl] v[on]: Bücherschau (Die Gemäldegalerie der Königlichen Museen zu Berlin), in: Zeitschrift für bildende Kunst 24 (1889), S. 49-50.

LÜTZOW 1889b

LÜTZOW, Carl von: Große Radirungen von William Unger, in: Kunstchronik 24/28 (1889), Sp. 433-435.

LÜTZOW 1891a

LÜTZOW, Carl von: Allgemeines, in: Ders. (Red.): Der Kupferstich der Gegenwart in Europa (Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, Bd. 2), Wien 1891, S. 1-4.

LÜTZOW 1891b

LÜTZOW, Carl von: Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes (Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 4), Berlin 1891.

LÜTZOW 1894a

LÜTZOW, Carl von: Graphische Ausstellung in Wien, in: Kunstchronik N.F. 5/22 (1894), Sp. 345-350.

LÜTZOW 1894b

LÜTZOW, Carl von: Neue farbige Reproduktionen, in: Kunstchronik N.F. 5/17 (1894), Sp. 265-271.

LÜTZOW 1895

LÜTZOW, Carl von: Geschichte der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, in: Die graphischen Künste 18/4-5 (1895), S. 69-106.

MACKOWSKY 1898

MACKOWSKY, Hans: Die neuen Erwerbungen und die Neugestaltung der Nationalgalerie in Berlin, in: Kunstchronik N.F. 9/13 (1898), Sp. 193-200.

MASNER 1897

MASNER, Karl: Die Ausstellung graphischer Original-Arbeiten der Gegenwart im Jahre 1895, in: Die graphischen Künste 20 (1897), S. 1-30.

MAYR 1900

MAYR, Karl: Heinrich Wolff, in: Die graphischen Künste 23 (1900), S. 83-84.

METZ 1871

METZ, F.: Zur Erinnerung an Eugen Eduard Schäffer, in: Kunstchronik 6/19-24 (1871), S. 153-155, 172-174, 181-183 und 197-199.

MEYER 1869

MEYER, Bruno: Meisterwerke der Braunschweiger Galerie. In Radirungen von William Unger (V). Abraham und Isaak. Oelgemälde von Jan Livens, in: Zeitschrift für bildende Kunst 4 (1869), S. 5-7.

MEYER 1874

MEYER, Bruno: Raffael's Sposalizio, gestochen von Rudolph Stang, in: Kunstchronik 9/13 (1874), Sp. 201-205.

MEYER 1908

MEYER, Hans: Die graphische Kunst. Rede zur Feier des Allerhöchsten Geburtstages Seiner Majestät des Kaisers und Königs, Berlin 1908.

MÜLLER 1871

MÜLLER, Fr[iedrich]: Zur Geschichte der Kasseler Galerie, in: Zeitschrift für bildende Kunst 6 (1871), S. 185-197.

MÜNDLER 1868

MÜNDLER, Otto: Meisterwerke der Braunschweiger Galerie. In Radirungen von William Unger, in: Zeitschrift für bildende Kunst 3 (1868), S. 188-194.

MÜNDLER 1870

MÜNDLER, Otto: Meisterwerke der Kasseler Galerie, in Radirungen von W. Unger, in: Zeitschrift für bildende Kunst 5 (1870), S. 202-204.

NAUTILUS 1890/91a

NAUTILUS: Dingers Kupferstich der Aurora von Guido Reni, in: Kunstchronik N.F. 2/33 (1890/91), Sp. 579-580.

NAUTILUS 1890/91b

NAUTILUS: Neue Radirungen, in: Kunstchronik N.F. 2/7 (1890/91), Sp. 97-105.

ORLIK 1924

ORLIK, Emil: Aus meinem Leben, in: Ders.: Kleine Aufsätze, Berlin 1924, S. 52-53.

PAULI 1902/03

PAULI, Gustav: Photographie und Kunst, in: Kunst und Künstler 1/5 (1902/03), S. 165-168.

PECHT 1886/87

PECHT, Friedrich: Künstlerische Weihnachtsgaben, in: Die Kunst für Alle 2/5 (1886/87), S. 74-76.

PECHT 1888/89a

PECHT, Friedrich: Die Baukunst und die vervielfältigenden Künste auf der Münchener Jubiläumsausstellung 1888. Eine Nachlese, in: Die Kunst für Alle 4/4 (1888/89), S. 55-59.

PECHT 1888/89b

P[ECH]T, F[riedrich]: Kunstlitteratur und vervielfältigende Kunst (Die kgl. Bayrische Pinakothek München in 50 Radierungen von Prof. Raab mit Text von Franz von Reber. München, Kaeser), in: Die Kunst für Alle 4/24 (1888/89), S. 378.

PECHT 1889/90a

PECHT, Friedrich: Die erste Münchener Jahresausstellung 1889 (Schluß), in: Kunst für Alle 5/4 (1889/90), S. 49-55.

PECHT 1889/90b

PECHT, Friedrich: Die zweite Münchener Jahres-Ausstellung (Schluß), in: Die Kunst für Alle 5/24 (1889/90), S. 370-376.

PECHT 1890/91

PECHT, Friedrich: Weihnachtsbücherschau, in: Die Kunst für Alle 6/4 (1890/91), S. 57-61.

PECHT 1899/1900

P[ECH]T, F[riedrich]: Kunstlitteratur (Darmstädter Madonna Hans Holbein's), in: Die Kunst für Alle 15/23 (1899/1900), S. 552.

QUANDT 1858

QUANDT, J. G.: Ueber Prof. Joseph Keller's Stich „Die Disputa“ und Raphael's Bild der Offenbarung, in: Archiv für die zeichnenden Künste 4 (1858), S. 436-451.

RAPSILBER 1904

RAPSILBER, Maximilian: Ernst Moritz Geyger. Berlin – Florenz. Sein künstlerisches Schaffen in Studien und ausgeführten Werken: Malerei, Radierung, Plastik, Bronzen, Kleinplastik, in: Deutsche Kunst und Dekoration 14 (1904), S. 360-404.

REBER 1881

REBER, Franz von: Die K. Bayer. Gemälde-Galerie Pinakothek München. 50 Radierungen v. J. L. Raab, München [1881].

REGNET 1883

REGNET, Carl Albert: Notizen (Studirender Mönch, Originalradirung von Josef Michael Holzapfel), in: Zeitschrift für bildende Kunst 18 (1883), S. 35-36.

REGNET 1884

REGNET, C[arl] A[lbert]: Korrespondenz (München), in: Kunstchronik 19/40 (1884), Sp. 658-662.

RELLING 1893/94

RELLING, [o. A.]: Die große Berliner Kunstausstellung 1894 (III), in: Die Kunst für Alle 9/20 (1893/94), S. 312-315.

ROEPER 1908a

ROEPER, Adalbert: Albert Krüger. Zum fünfzigsten Geburtstage des Künstlers, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 75/156 (1908), S. 7435-7440.

ROEPER 1908b

ROEPER, Adalbert: Louis Jacoby. Zum achtzigsten Geburtstage des Künstlers, in: Börsenblatt des deutschen Buchhandels 75/131 (1908), S. 6367-6371.

ROEPER 1909

ROEPER, Adalbert: Wilhelm Woernle. Zum sechzigsten Geburtstag des Künstlers, in: Börsenblatt des Deutschen Buchhandels 76/18 (1909), S. 960-966.

ROSENBERG 1883a

ROSENBERG, Adolf: Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie, in: Kunstchronik 18/15 (1883), Sp. 265-268.

ROSENBERG 1883b

ROSENBERG, Adolf: Nekrologe (Eduard Mandel), in: Kunstchronik 18/4 (1883), Sp. 55-57.

ROSENBERG 1884

ROSENBERG, Adolf: Die internationale Kunstausstellung in München (IV), in: Zeitschrift für bildende Kunst 19 (1884), S. 229-232.

ROSENBERG 1885

ROSENBERG, Adolf: Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie, in: Kunstchronik 20/22 (1885), Sp. 373-376.

ROSENBERG 1888a

ROSENBERG, Adolf: Der Kupferstich und die vervielfältigenden Künste der Neuzeit, in: Die Grenzboten 47/4 (1888), S. 420-429.

ROSENBERG 1888b

ROSENBERG, Adolf: Der Kupferstich in der Schule und unter dem Einfluss des Rubens (Die Rubensstecher), Wien 1888.

ROSENBERG 1893

ROSENBERG, Adolf: Rubens' Heilige Cäcilie aus dem Berliner Museum, gestochen von G. Eilers, in: Kunstchronik N.F. 4/3 (1893), Sp. 33-36.

ROSENBERG 1898a

ROSENBERG, Adolf: Kunstblätter, in: Kunstchronik N.F. 9/7 (1898), Sp. 103-105.

ROSENBERG 1898b

ROSENBERG, Adolf: Kunstblätter (Die Gemäldegalerie der Königlichen Museen zu Berlin), in: Kunstchronik N.F. 9/12 (1898), Sp. 180-181.

ROSENHAGEN 1905/06

ROSENHAGEN, Hans: Die Schwarz-Weiß-Kunst auf der Berliner und Münchener Ausstellung, in: Kunst für Alle 21/3 (1905/06), S. 51-58.

RULAND 1875

RULAND, J.: Zur Erinnerung an Joseph v. Keller. Vortrag, gehalten am 18. Februar 1875 im Saale des Bürgervereins zu Bonn, Köln 1875.

RYCHLIK 1997

RYCHLIK, Otmar (Hg.): Emil Orlik an Marie v. Gomperz. Briefe 1902-1932, Wien 1997.

SCHAEFFER 1893

SCHAEFFER, August: Johannes Klaus, in: Die graphischen Künste 16 (1893), S. 119-124.

SCHAFFNER 1888/89

SCHAFFNER, Hans: Vom Holzschnitt in unseren Zeitschriften, in: Der Kunstwart 2/17 (1888/89), S. 257-259.

SCHEFFLER 1911

SCHEFFLER, Karl: Der Radierer Hans Meid, in: Kunst und Künstler 11/12 (1911), S. 619-624.

SCHLIE [1890]

SCHLIE, Friedrich: Hervorragende Gemälde niederländischer Meister der Galerie Weber, Hamburg in Radierungen von William Unger, Wien [1890].

SCHMID 1901

SCHMID, Max: Max Klinger (Künstler-Monographien, Bd. 41), Bielefeld [u.a.] ²1901

SCHMIDT 1909

SCHMIDT, Karl Eugen: Pariser Brief, in: Kunstchronik N.F. 20/19 (1909), Sp. 293-300.

SCHÖLERMANN 1896

SCHÖLERMANN, Wilhelm: Die internationale graphische Ausstellung im Künstlerhause zu Wien (II), in: Kunstchronik N.F. 7/10 (1896), Sp. 153-159.

SCHÖNBRUNNER 1888

SCHÖNBRUNNER, Josef von: Ein Farbenholzschnitt nach der heiligen Justina von Moretto im Belvedere in Wien, in: Kunstchronik 23/27 (1888), Sp. 431-433.

SCHORN 1867

SCHORN, O. v.: Die Radirung. Zu dem Bilde: „Der Abend“, von A. Michelis, in: Zeitschrift für bildende Kunst 2 (1867), S. 86-88.

SCHULTZ 1884

SCHULTZ, Alwin: Kunst und Kunstgeschichte. Eine Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte, II. Abteilung, Malerei und vervielfältigende Künste, Leipzig/Prag 1884.

SCHWEIDLER 1941

SCHWEIDLER, Max: Sammeln und Sichten. Eine praktische Graphikkunde, Innsbruck 1941.

SEEMANN 1870

SEEMANN, Ernst Arthur (Hg.): Die Galerie zu Braunschweig in ihren Meisterwerken. Nach den Originalgemälden radirt von William Unger. Unter Mitwirkung von W. Bode, W. Bürger, Bruno Meyer, O. Müндler und G. F. Waagen, Leipzig 1870.

SEEMANN 1893

SEEMANN, E[rnst] A[rthur]: Wettbewerb um eine Malerradierung, in: Kunstchronik N.F. 4/8 (1893), Sp. 113-116.

SEEMANN 1896

SEEMANN, Ernst Arthur: Selle's Farbphotographie, in: Kunstchronik N.F. 7/16 (1896), Sp. 251-254.

SINGER 1896a

SINGER, Hans Wolfgang: Geschichte des Kupferstichs, Leipzig [1896].

SINGER 1896b

SINGER, Hans Wolfgang: Radierer unserer Zeit (Die Kunst unserer Zeit. Eine illustrierte Monatsschrift für moderne Kunst, Bd. 7), München 1896.

SINGER 1901

SINGER, Hans Wolfgang: Jakob Christoffel Le Blon, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst [o. A.]/1-2 (1901), S. 1-21.

SINGER 1903

SINGER, Hans Wolfgang: Jakob Christoffel Le Blon and his Three-Colour Prints, in: Studio 28/122 (1903), S. 261-271.

SINGER 1904a

SINGER, Hans Wolfgang: Die Grosse Kunstausstellung in Dresden, in: Kunst und Künstler 2/10 (1904), S. 412-416.

SINGER 1904b

SINGER, Hans Wolfgang: James Mc. N. Whistler, Berlin [1904].

SINGER 1909

SINGER, Hans Wolfgang: Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke. Wissenschaftliches Verzeichnis, Berlin 1909.

SINGER 1912

SINGER, Hans Wolfgang: Der Kupferstich (Kunstgeschichtliche Monographien, Bd. 15), Leipzig/Bielefeld ²1912.

SINGER 1914

SINGER, Hans Wolfgang: Die moderne Graphik. Eine Darstellung für deren Freunde und Sammler, Leipzig 1914

SINGER 1923

SINGER, Hans Wolfgang: Handbuch für Kupferstichsammler. Technische Erklärungen, Ratschläge für das Sammeln und das Aufbewahren, Leipzig ³1923.

SPRINGER 1867

SPRINGER, Anton: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn 1867.

SPRINGER 1871

SPRINGER, Anton: J. Kellers Stich der Sixtinischen Madonna, in: Kunstchronik 6/20 (1871), S. 164-165.

SPRINGER 1876

SPRINGER, Anton: Lionardo's Abendmahl und Morghen's Stich, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 1/3 (1876), S. 209-214.

SPRINGER 1883

SPRINGER, Anton: Raffael's „Schule von Athen“, in: Die graphischen Künste 5/4 (1883), S. 53-106.

SPRINGER 1884

SPRINGER, Anton: Ed. Mandels Stich der Sixtinischen Madonna, in: Kunstchronik 19/5 (1884), Sp. 65-68.

SPRINGER 1885

SPRINGER, Anton: Hans Meyers Stich der Poesie Raffaels, in: Kunstchronik 20/14 (1885), Sp. 245-249.

SPRINGER 1888a

SPRINGER, Anton: Der neue Kupferstich nach Leonardo's Abendmahl von Rudolf Stang, in: Kunstchronik 23/33 (1888), Sp. 524-531.

SPRINGER 1888b

SPRINGER, Anton: Recensionen (Die Gemälde-Galerie der königlichen Museen zu Berlin), in: Die graphischen Künste 11/4 (1888), S. 9-12.

SPRINGER 1889

SPRINGER, Anton: Die Gemälde-Galerie der Könige. Museen zu Berlin. Mit erläuterndem Texte von J. Mayer und W. Bode, in: Die graphischen Künste 12/6 (1889), S. 133-134.

SPRINGER 1890

SPRINGER, Anton: Die Aufgaben der graphischen Künste, in: NIEPER, Ludwig: Die Königliche Kunstakademie und Kunstgewerbeschule in Leipzig. Festschrift und amtlicher Bericht, Leipzig 1890, S. 3-12.

SPRINGER 1893

SPRINGER, Jaro: Zur Geschichte des Farbendrucks (I). Der Farbenholzschnitt, in: Die graphischen Künste 16 (1893), S. 11-17.

STIASSNY 1888

STIASSNY, Robert: Die internationale Kunstausstellung in Wien (Schluß), in: Zeitschrift für bildende Kunst 23 (1888), S. 248-262.

STÖCKL 1871

STÖCKL, Albert: Grundriß der Ästhetik, Mainz 1871.

STORCK [u.a.] 1893

STORCK, J[osef von] [u.a.]: (Hgg.): Arbeiten der Österreichischen Kunst-Industrie aus den Jahren 1868-1893. Zum fünfundzwanzigjährigen Jubiläum der Kunstgewerbeschule des K. K. Österr. Museums für Kunst und Industrie, Wien 1893.

THAETER 1887

THAETER, Julius: Ueber Reproduction in der bildenden Kunst, in: Ders.: Julius Thaeter. Das Lebensbild eines deutschen Kupferstechers. Zusammengestellt aus schriftlichem Nachlaß von Anna Thaeter, Frankfurt am Main 1887, S. 171-185.

THAUSING 1866

THAUSING, Moritz: Kupferstich und Photographie, in: Zeitschrift für bildende Kunst 1 (1866), S. 287-294.

THAUSING 1868

THAUSING, Moritz: Paulus Potter, in: Zeitschrift für bildende Kunst 3 (1868), S. 221-225.

THAUSING 1869

THAUSING, Moritz: Die französische Gesellschaft für Kupferstich, in: Kunstchronik 4/1 (1869), S. 1-3.

THAUSING 1872

TH[AUSING], M[oritz]: Kupferstich und Kupferdruck in Wien, in: Kunstchronik 7/24 (1872), Sp. 425-430.

THAUSING 1872/73

THAUSING, Moritz: Jan van Eyck's Bildniss eines Unbekannten im k. k. Belvedere zu Wien, Farben-Holzschnitt von H. Paar, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1/1 (1872/73), Sp. 6-11.

THAUSING 1875

THAUSING, Moritz: Die vervielfältigende Kunst, in: LÜTZOW, Carl von (Hg.): Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, Leipzig 1875, S. 415-438.

TIETZE 1916

TIETZE, Hans: Wiener Brief, in: Kunstchronik N.F. 27/5 (1916), Sp. 33-35.

TRENKWALD 1895

TRENKWALD, Hermann von: Ausstellungen und Versteigerungen (Schabkunst-Ausstellung im Oesterreichischen Museum), in: Repertorium für Kunstwissenschaft 18/1 (1895), S. 72-76.

TREU 1884

TREU, Georg: Sollen wir unsere Statuen bemalen? Ein Vortrag, Berlin 1884.

TSCHUDI/PULSZKY 1883-1886

TSCHUDI, Hugo von/PULSZKY, Karl von: National-Galerie in Budapest vormals Esterházy-Galerie in Wien, 2 Bde., Wien 1883-1886.

UNGER 1877

UNGER, William: Musée National d'Amsterdam. Trente deux planches gravées a l'eau-forte par M. le Professeur William Unger, Amsterdam 1877.

UNGER 1883

UNGER, William: Die Radirung, in: Katalog der ersten internationalen Special-Ausstellung der graphischen Künste in Wien, Wien 1883, S. XV-XVII.

UNGER 1929

UNGER, William: Aus meinem Leben, Wien 1929.

VINCENTI 1876

VINCENTI, Carl Ferdinand von: Wiener Kunst-Renaissance. Studien und Charakteristiken, Wien 1876.

WARBURG 1893

WARBURG, Aby: Sandro Botticelli's „Geburt der Venus“ und „Frühling“. Eine Untersuchung über die Vorstellung von der Antike in der italienischen Renaissance, Hamburg/Leipzig 1893.

WEBER 1899

WEBER, Johann: Kunst und Können im Holzschnitt. Ein Beitrag (III), in: Archiv für Buchgewerbe 36/10 (1899), Sp. 489-495.

WECKBECKER 1908

WECKBECKER, Wilhelm Freiherr von: Kaiser Franz Joseph der Erste als Förderer der graphischen Künste, in: Die graphischen Künste 31 (1908), S. 53-66.

WEIßENBERGER 1894

WEIßENBERGER, Wilhelm: Über den Dreifarbendruck, in: Die graphischen Künste 17/3-4 (1894), S. 73-78.

WEIXLGÄRTNER 1921

WEIXLGÄRTNER, Arpad: Ein halbes Jahrhundert 1871-1921. Zur Erinnerung an die Feier des 50jährigen Bestandes der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien, in: Die graphischen Künste 44/1 (1921), S. 1-10.

WERNER 1888/89

WERNER, Anton von: Vermischte Nachrichten [Berichtigung], in: Die Kunst für Alle 4/17 (1888/89), S. 270.

WESTRHEENE 1867

WESTRHEENE, Tobias van: Paulus Potter. Sa vie et ses oeuvres, La Haye [Den Haag] 1867.

WESSELY 1872

WESSELY, Joseph Eduard: Neue Kupferstiche, in: Kunstchronik 7/23 (1872), Sp. 417-319.

WESSELY 1873

WESSELY, Joseph Eduard: Zur Erinnerung an Carl Frommel, in: Zeitschrift für bildende Kunst 8 (1873), S. 11-12.

WESSELY 1876

WESSELY, Joseph Eduard: Anleitung zur Kenntniss und zum Sammeln der Werke des Kunstdruckes, Leipzig 1876.

WESSELY 1877

WESSELY, Joseph Eduard: Kunstliteratur (Dix Eaux-Fortes d'après Rembrandt par N. Massaloff), in: Kunstchronik 12/39 (1877), Sp. 623-626.

WESSELY 1878

W[ESSELY], J[oseph] E[duard]: „Nah und Fern“. Original-Radirungen von Ch. Wilberg, in: Kunstchronik 13/24 (1878), Sp. 385-386.

WESSELY 1880

WESSELY, Joseph Eduard: Kohlschein's neuer Stich nach Raffael's Cäcilia, in: Kunstchronik 15/44 (1880), Sp. 718-721.

WESSELY 1885

WESSELY, Joseph Eduard: Hugo Bürkner. Ein Lebensbild, in: Die graphischen Künste 7/1 (1885), S. 1-16.

WESSELY 1891

WESSELY, Joseph Eduard: Geschichte der graphischen Künste. Ein Handbuch für Freunde des Kunstdrucks, Leipzig 1891.

WESSELY 1891/92

WESSELY, Joseph Eduard: Die deutsche Radierung der Neuzeit, in: Die Kunst für Alle 7/12 (1891/92), S. 177-186.

WÖLFFLIN 1888

WÖLFFLIN, Heinrich: Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, München 1888.

WÖLFFLIN 1915

WÖLFFLIN, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915.

WOLTMANN 1874

WOLTMANN, Alfred: Die Galerie Suermond (I), in: Zeitschrift für bildende Kunst 9 (1874), S. 193-202.

VOSMAER 1873

VOSMAER, Carel: Eaux-fortes d'après Frans Hals par William Unger. Avec une étude sur le maître et ses œuvres par C. Vosmaer, Leiden 1873.

ZIMMERMANN 1902

ZIMMERMANN, Ernst: Die Dresdner internationale Kunstausstellung (II), in: Kunstchronik N.F. 13/3 (1902), Sp. 33-36.

ZOFF 1918

ZOFF, Otto: Neue Radierungen von Emil Orlik, in: Die graphischen Künste 41/1 (1918), S. 16-30.

I.C. Sekundärliteratur

ACHENBACH 1974

ACHENBACH, Sigrid: Die Druckgraphik Max Liebermanns, Diss. Heidelberg 1975, [o. A.] 1974.

ACHENBACH 1979

ACHENBACH, Sigrid: Die Druckgraphik Max Liebermanns, in: Max Liebermann in seiner Zeit, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin/Haus der Kunst München, hrsg. v. Nationalgalerie Berlin, München 1979, S. 48-52.

AUGUSTYN/ SÖDING 2010

AUGUSTYN, Wolfgang/SÖDING, Ulrich: Original – Kopie – Zitat. Versuch einer begrifflichen Annäherung, in: Dies. (Hgg.): Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 26), Passau 2010, S. 1-14.

BÄHR 2009

BÄHR, Astrid: Repräsentieren, bewahren, beleben: Galeriewerke (1660-1800). Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 178), Diss. Berlin 2005, Hildesheim/Zürich/New York 2009.

BETZ 2012

BETZ, Juliane: Ein „Bedürfnis und Eigentum Aller“. Die Verbreitung von Kunst durch Reproduktionen im 19. Jahrhundert, in: Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, hrsg. v. Ariane Mensger, Bielefeld 2012, S. 86-95.

BETZ 2016

BETZ, Juliane: Le Chant du cygne. Die „Gazette des Beaux-Arts“ und die französische Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Merzhausen 2016.

BEYER 2012

BEYER, Jonas: Im Banne des Dunkels. Charles Meryon und die französische Radierbewegung, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, hrsg. v. [o. A.], Hamburg 2012.

BIAŁOSTOCKI 1966

BIAŁOSTOCKI, Jan: Das Modusproblem in den bildenden Künsten. Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des „Modusbriefes“ von Nicolas Poussin, in: Ders.: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft (Fundus Bücher, Bd. 18), Dresden 1966, S. 9-35.

BILLETER 1998

BILLETER, Felix: Max Klingers Schrift ‚Malerei und Zeichnung‘. Ein Blick auf ihre Entstehungsgeschichte, in: Ders. (Hg.): Festschrift für Christian Lenz. Von Duccio bis Beckmann, Frankfurt am Main 1998, S. 65-83.

BILLETER 2001

BILLETER, Felix: Wilhelm Leibl und die Renaissance der Maler-Radierung, in: STALLA, Robert (Hg.): Druckgraphik. Funktion und Form, München/Berlin 2001, S. 129-136

BIßWURM 1993

BIßWURM, Ingrid: Das druckgraphische Werk von Peter Halm (1854-1923), Diss. Freiburg 1991, Wehr 1993.

BRAKENSIEK 2003

BRAKENSIEK, Stephan: Vom „Theatrum mundi“ zum „Cabinet des Estampes“. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565-1821 (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 150), Diss. Bochum 2001, Hildesheim/Zürich/New York 2003.

BRAKENSIEK 2011a

BRAKENSIEK, Stephan: „Fac simile“ – Die frühe Lithographie und ihr reproduktionsgrafischer Anspruch im Spannungsfeld zwischen Original und Kopie, in: PROBST, Jörg (Hg.): Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute. Eine Einführung, Berlin 2011, S. 101-117.

BRAKENSIEK 2011b

BRAKENSIEK, Stephan: Reproduktion und Wahrheit. Überlegungen zum Phänomen von Gleichheit und Ungleichheit bei der Wiedergabe von Kunst im Medium der Druckgraphik, in: KNÖLL, Stefanie (Hg.): Totentanz Reloaded! Zum Verhältnis von Original und Kopie (Schriften der Graphiksammlung „Mensch und Tod“ der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Bd. 3), Düsseldorf 2011, S. 18-36.

BREDEKAMP 2004

BREDEKAMP, Horst/BRONS, Franziska: Fotografie als Medium der Wissenschaft – Kunstgeschichte, Biologie und das Elend der Illustration, in: MAAR, Christa/BURDA, Hubert (Hgg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004, S. 365-381.

BUSHART/HAUG 2019

BUSHART, Magdalena/HAUG, Henrike: Die Historisierung künstlerischer Techniken, in: BUSHART, Magdalena/HAUG, Henrike/STALLSCHUS, Stefanie (Hgg.): Unzeitgemäße Techniken. Historische Narrative künstlerischer Verfahren (Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken, Bd. 4), Wien/Köln/Weimar 2019, S. 7-27.

CARACO 2019

CARACO, Oliver: Manets Druckgrafiken im Kontext des Revivals der Ätzradierung. Zur materiellen Historizität von Bildpraktiken, in: BUSHART, Magdalena/HAUG, Henrike/STALLSCHUS, Stefanie (Hgg.): Unzeitgemäße Techniken. Historische Narrative künstlerischer Verfahren (Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken, Bd. 4), Wien/Köln/Weimar 2019, S. 245-266.

CLARKE 1999

CLARKE, Jay Anne: The construction of artistic identity in turn-of-the century Berlin. The prints of Klinger, Kollwitz, and Liebermann, Diss. Rhode Island 1999, Rhode Island 1999.

CLARKE 2000

CLARKE, Jay Anne: Munch, Liebermann, and the Question of Etched „Reproductions“, in: Visual Recourses 16 (2000), S. 27-63.

DASTON/GALISON 2002

DASTON, Lorraine/GALISON, Peter: Das Bild der Objektivität, übers. v. Daniel Tyradellis, in: GEIMER, Peter (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt a. Main 2002, S. 29-99.

DASTON/GALISON 2007

DASTON, Lorraine/GALISON, Peter: Objektivität, übers. v. Christa Krüger, Frankfurt am Main 2007.

DELANK 2013

DELANK, Claudia: „Mit Heuschrecken und wildem Honig“. Der Blaue Reiter, das Junge Rheinland und die Rezeption der japanischen Kunst, in: MAE, Michiko/SCHERER, Elisabeth (Hgg.): Nipponspiration. Japonismus und japanische Populärkultur im deutschsprachigen Raum, Köln/Weimar/Wien 2013, S. 71-91.

DÖRING 2013

DÖRING, Thomas: „Beständige Erfindung“ – Druckgraphische Reproduktion als künstlerische Interpretation, in: Re-Produktion. Künstlerische Dialoge mit Werken des Herzog-Anton-Ulrich-Museums, Ausst.-Kat. Herzog-Anton-Ulrich-Museum, hrsg. v. Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig, Bönen 2013, S. 12-23.

DRUDE 2004

DRUDE, Christian: Die Bildwelt Max Klingers, in: Max Klinger. Die Graphische Sammlung Uwe Freuer Delmenhorst, Ausst.-Kat. Haus Coburg/Städtische Galerie Delmenhorst, hrsg. v. Wiebke Steinmetz, Delmenhorst 2004, S. 6-7.

EGGER 1973

EGGER, Gerhart: Wiener Secession, in: EGGER, Gerhart (Hg.): Japanischer Farbholzschnitt und Wiener Secession (Schriften der Bibliothek des Österreichischen Museums für angewandte Kunst, Bd. 9), Wien 1973, S. 81-86.

FÖHL 1987

FÖHL, Thomas: Der Nachlaß Mandel, in: Berlinische Notizen. Zeitschrift des Vereins der Freunde und Förderer des Berlin-Museums 4 (1987), S. 39-44.

FRANK 2015

FRANK, Katharina: Von der Ätzkunst: Eine Geschichte der Radierung von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert, in: Die Schärfe der Bilder. Die Radierung im Umkreis der Stuttgarter Kunstakademie, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen, hrsg. v. Nils Büttner und Volker Lehnert, Stuttgart 2015, S. 12-19.

GAETHGENS 2004

GAETHGENS, Thomas W.: Zur Rezeption der französischen Moderne in Deutschland von 1870 bis 1945, in: HOLLECZEK, Andreas/MEYER, Andrea (Hgg.): Französische Kunst – Deutsche Perspektiven 1870-1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik (Passagen/Passages, Bd. 7), Berlin 2004, S. 1-24.

GATTNER 2016

GATTNER, Tobias W.: Die Blüte des Farbholzschnitts in Wien um 1900. Meilensteine und Vielfalt seiner Entwicklung, in: Kunst für Alle. Der Farbholzschnitt in Wien um 1900, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle/Albertina Wien, hrsg. v. Tobias W. Gattner [u. a.], Köln 2016, S. 12-32.

GNANN 2013

GNANN, Achim: Einleitung, in: In Farbe! Clair-obscur-Holzschnitte der Renaissance. Meisterwerke aus der Sammlung Georg Baselitz und der Albertina Wien, Ausst.-Kat. Albertina Wien, hrsg. v. [o. A.], München 2013, S. 9-27.

GRAMACCINI/MEIER 2003

GRAMACCINI, Norberto/MEIER, Hans Jakob: Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648-1792, Berlin/München 2003.

GRAMACCINI/MEIER 2009

GRAMACCINI, Norberto/MEIER, Hans Jakob: Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgraphik 1485-1600, Berlin/München 2009

HACKEL 2015

HACKEL, Christiane: Der Holzstich als drucktechnisches Reproduktionsmedium in der Frühzeit der Fotografie. Leben und Werk des Xylographen und Radierers Hugo Bürkner (1818-1897), in: ZIEHE, Irene/HÄGELE, Ulrich (Hgg.): Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format für das Museum Europäischer Kulturen - Staatliche Museen zu Berlin (Visuelle Kultur, Bd. 10), Münster/New York 2015, S. 266-280.

HANEBUTT-BENZ 1984

HANEBUTT-BENZ, Eva-Maria: Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert (Archiv für Geschichte des Buchwesens, Bd. 24), Diss. Hamburg 1985, Frankfurt am Main 1984.

HANEBUTT-BENZ/WIEDAU 2005

HANEBUTT-BENZ, Eva-Maria/WIEDAU, Kristin: Technik des Abbilds. Die drucktechnische Revolution im 19. Jahrhundert, in: Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920, Ausst.-Kat. Gutenberg-Museum Mainz, hrsg. v. Katharina Krause, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz, Leipzig 2005, S. 43-58.

HAUSLER 2002

HAUSLER, Bettina: Das Phänomen Rembrandtismus in der europäischen Druckgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts, Diss. München 2002, München 2002.

HELSINGER 2008

HELSINGER, Elizabeth: The „Writing“ of Modern Life, in: The „Writing“ of Modern Life. The Etching Revival in France, Britain and the U.S. 1850-1940, Ausst.-Kat. David and Alfred Smart Museum of Art, Chicago, hrsg. v. Elizabeth Helsinger/Martha Tedeshi, Chicago 2008, S. 1-55.

HEß 1999

HEß, Helmut: Der Kunstverlag Frans Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstreproduktion. Das Kunstwerk und sein Abbild, Diss. München 1993, München 1999.

HINTERDING 2014

HINTERDING, Erik: Licht, in: Der späte Rembrandt, Ausst.-Kat. National Gallery London/Rijksmuseum Amsterdam, hrsg. v. National Gallery Company London, München 2014, S. 173-191.

HÖPER 2001

HÖPER, Corinna: „Mein lieber Freund und Kupferstecher“: Raffael in der Druckgraphik des 16. bis 19. Jahrhunderts, in: Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit, Ausst.-Kat. Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, hrsg. v. Corinna Höper, Ostfildern 2001, S. 51-119.

HOPKINS 2015

HOPKINS, Robert: Reproductive Prints as Aesthetic Surrogates, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 73/1 (2015), S. 11-21.

HUBER 2008

HUBER, Hans Dieter: Kleine Mediengeschichte der Radierung, in: inventur. Zeitgenössische Radierung in Deutschland, Ausst.-Kat. Kunstverein Reutlingen/Graphikmuseum Pablo Picasso Münster, hrsg. v. Clemens Ottnad, Freiburg 2008, S. 6-12.

HÜTTEL 1989

HÜTTEL, Richard: Spiegelungen einer Ruine. Leonardos Abendmahl im 19. und 20. Jahrhundert (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 11), Diss. Marburg 1989, Marburg 1994.

HUTH 2019

HUTH, Andreas: „Zum ersten Male wieder seit der Zeit der Renaissance“. Die Wiederentdeckung der Sgraffito-Technik im 19. Jahrhundert, in: BUSHART, Magdalena/HAUG, Henrike/STALLSCHUS, Stefanie (Hgg.): Unzeitgemäße Techniken. Historische Narrative künstlerischer Verfahren (Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken, Bd. 4), Wien/Köln/Weimar 2019, S. 119-143.

JUNGE 1989

JUNGE, Henrike: Wohlfeile Kunst. Die Verbreitung von Künstlergraphik seit 1870 und die Griffelkunst-Vereinigung, Hamburg-Langenhorn, Mainz 1989.

JUNGE-GENT 2018

JUNGE-GENT, Henrike: Über Wandaktien und andere (bunte) Blätter. Die Entwicklung der deutschen Künstlergraphik im späten 19. Jahrhundert und ihre Folgen, in: Kat. Petersberg 2018, S. 128-143.

KARGE 2010

KARGE, Henrik: Stilgeschichte versus Kulturgeschichte: Zur Entfaltung der kunsthistorischen Methodik in den Jahrzehnten ab 1850, in: BAŁUS, Wojciech/WOLANSKA, Joanna (Hgg.): Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa (anlässlich des 125-jährigen Gründungsjubiläums des ersten Lehrstuhls für Kunstgeschichte in Polen) (Das gemeinsame Kulturerbe, Bd. 6), Warschau 2010, S. 41-58.

Kat. Berlin 1988

Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840-1940, Ausst.-Kat. Museum für deutsche Volkskunde Berlin [u. a.], bearb. v. Christa Pieske, Berlin 1988.

Kat. Berlin/München 2009

„Die also genannte Schwarze Kunst in Kupfer zu arbeiten“. Technik und Entwicklung des Mezzotintos, Ausst.-Kat. Landesmuseum Mainz/Gutenberg-Museum Mainz/Galerie Albstadt, hrsg. v. Eva-Maria Hanebutt-Benz und Isabella Fehle, Berlin/München 2009.

Kat. Berlin/München 2018

Grande Decorazione. Italienische Monumentalmalerei in der Druckgraphik, Ausst.-Kat. Staatliche Graphische Sammlungen München, hrsg. v. Kurt Zeitler, Berlin/München 2018.

Kat. Bielefeld 2012

Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, hrsg. v. Ariane Mensger, Bielefeld 2012.

Kat. Bielefeld/Leipzig 2007

Eine Liebe. Max Klinger und die Folgen, Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig/Hamburger Kunsthalle, hrsg. v. Hans-Werner Schmidt und Hubertus Gaßner, Bielefeld/Leipzig 2007.

Kat. Bönen 2013

Re-Produktion. Künstlerische Dialoge mit Werken des Herzog-Anton-Ulrich-Museums, Ausst.-Kat. Herzog-Anton-Ulrich-Museum, hrsg. v. Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig, Bönen 2013.

Kat. Chicago 2008

The „Writing“ of Modern Life. The Etching Revival in France, Britain and the U.S. 1850-1940, Ausst.-Kat. David and Alfred Smart Museum of Art, Chicago, hrsg. v. Elizabeth Helsing/Martha Tedeshi, Chicago 2008.

Kat. Delmenhorst 2004

Max Klinger. Die Graphische Sammlung Uwe Freuer Delmenhorst, Ausst.-Kat. Haus Coburg/Städtische Galerie Delmenhorst, hrsg. v. Wiebke Steinmetz, Delmenhorst 2004.

Kat. Hamburg 1977

Von Delacroix bis Munch. Künstlergraphik im 19ten Jahrhundert, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, hrsg. v. Eckhard Schaar und Gisela Hopp, Hamburg 1977.

Kat. Hamburg 2019

Leonardo da Vinci in der Hamburger Kunsthalle, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, hrsg. v. David Klemm und Andreas Stolzenburg, Hamburg 2019.

Kat. Heidelberg 2007

Max Klinger. Die druckgraphischen Folgen, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, red. v. Holger Jacob-Friesen, Heidelberg 2007.

Kat. Heidelberg/Berlin 2018

Faszination Japan. Monet – Van Gogh – Klimt, Ausst.-Kat. Kunstforum Wien, hrsg. v. Evelyn Benesch, Heidelberg/Berlin 2018.

Kat. Köln 2016

Kunst für Alle. Der Farbholzschnitt in Wien um 1900, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle/Albertina Wien, hrsg. v. Tobias W. Gattner [u. a.], Köln 2016.

Kat. Köln 2017

Die Kunst der Pause. Transparenz und Wiederholung, Ausst.-Kat. Graphisches Kabinett des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud, hrsg. v. Iris Brahms und Thomas Ketelsen, Köln 2017.

Kat. Leipzig 2005

Bilderlust und Lese Früchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920, Ausst.-Kat. Gutenberg-Museum Mainz, hrsg. v. Katharina Krause, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz, Leipzig 2005.

Kat. Mainz 1981

Peter Halm. Handzeichnungen, Radierungen, Dokumente, Ausst.-Kat. Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz, hrsg. v. Wilhelm Weber und Norbert Suhr, Mainz 1981.

Kat. München 1979

Max Liebermann in seiner Zeit, Ausst. Nationalgalerie, Berlin/Haus der Kunst, München, hrsg. v. Nationalgalerie Berlin, München 1979.

Kat. München 2012

Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, Ausst.-Kat. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, hrsg. v. Andreas Henning, München 2012.

Kat. München 2013

In Farbe! Clair-obscur-Holzschnitte der Renaissance. Meisterwerke aus der Sammlung Georg Baselitz und der Albertina Wien, Ausst.-Kat. Albertina Wien, hrsg. v. [o. A.], München 2013.

Kat. München 2014

Der späte Rembrandt, Ausst.-Kat. National Gallery London/Rijksmuseum Amsterdam, hrsg. v. National Gallery Company London, München 2014.

Kat. München/New York 1996

Max Klinger. Zeichnungen. Zustandsdrucke. Zyklen, Ausst.-Kat. Museum Villa Stuck München/Staatliche Graphische Sammlung München, hrsg. v. Jo-Anne Birnie Danzker und Tilman Falk, München/New York 1996.

Kat. Ostfildern 2001

Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit, Ausst.-Kat. Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, hrsg. v. Corinna Höper, Ostfildern 2001.

Kat. Petersberg 2018

Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf, Ausst.-Kat. Kunstkabinett der Dr. Axe-Stiftung, hrsg. v. Ekkehard Mai, Petersberg 2018.

Kat. Regensburg 1984

Heinrich Wolff 1875-1940. Druckgraphik, Ausst.-Kat. Ostdeutsche Galerie Regensburg, bearb. v. Werner Timm, Regensburg 1984.

Kat. St. Gallen 2016

Faszination Farbholzschnitt. Der japanisierende Farbholzschnitt als Kunstform des Jugendstils. Mit einem Katalog der Holzschnitte von Martha Cunz, Ausst.-Kat. Historisches und Völkerkundemuseum St. Gallen/Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen, hrsg. v. [o. A.], St. Gallen 2016.

Kat. Stuttgart 2015

Die Schärfe der Bilder. Die Radierung im Umkreis der Stuttgarter Kunstakademie, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen, hrsg. v. Nils Büttner und Volker Lehnert, Stuttgart 2015.

Kat. Zwolle 1996

The Colour of Sculpture 1840-1910, Ausst.-Kat. Van Gogh Museum, Amsterdam/Henry Moore Institute, Leeds, hrsg. v. Andreas Blühm und Penelope Curtis, Zwolle 1996.

KEUPER 2018

KEUPER, Ulrike: Reproduktion als Übersetzung. Eine metaphorische Wendung und ihre Folgen – vom Salonbericht bis zur frühen Fotokritik, Diss. Karlsruhe 2016, Paderborn [u.a.] 2018.

KIRKOVITS 2011

KIRKOVITZ, August Ernst: Der Illustrator, Kupferstecher und Radierer William Unger (1837-1932), MA. Graz 2011, [online publiziert 2011].

URL: <http://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/download/pdf/217393?originalFilename=true>
(17.03.2020)

KLEINERT/LAURENZE-LANDSBERG 2015

KLEINERT, Katja/LAURENZE-LANDSBERG, Claudia: Der korrigierte Rembrandt, in: Rembrandts Berliner Susanna und die beiden Alten. Die Schaffung eines Meisterwerks, Ausst.-Kat. Kupferstichkabinett und Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, hrsg. v. Holm Bevers [u. a.], Leipzig 2015, S. 61-73.

KLEMM 2018

KLEMM, David: Louis Jacobys Kupferstich nach Raffaels Schule von Athen. Anmerkungen zu einer Jahresgabe des Hamburger Kunstvereins, in: DUCKWITZ, Rebecca/MELZER, Christien (Hgg.): Von der Genauigkeit des Sehens. Festschrift für Anne Röver-Kann zum 75. Geburtstag, Bremen 2018, S. 147-152.

KNELS 2010

KNELS, Eva: Von der Gesamtansicht zur Reproduktion im Umriss-Stich? Der Salon und seine Werke in der Druckgraphik um 1800, in: CASTOR, Markus A. u.a. (Hgg.): Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention (Passagen/Passages, Bd. 31), Berlin/München 2010, S. 133-147.

KOSCHATZKY 1999

KOSCHATZKY, Walter: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, München¹³1999.

KRAUSE 2005a

KRAUSE, Katharina: Argument oder Beleg. Das Bild im Text der Kunstgeschichte, in: Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920, Ausst.-Kat. Gutenberg-Museum Mainz, hrsg. v. Katharina Krause, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz, Leipzig 2005, S. 27-42.

KRAUSE 2005b

KRAUSE, Katharina: Galeriewerke, in: Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920, Ausst.-Kat. Gutenberg-Museum Mainz, hrsg. v. Katharina Krause, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz, Leipzig 2005, S. 253-266.

KRUSE 1993

KRUSE, Joachim: Reproduktionsgraphik im 19. Jahrhundert, in: GLASER, Silvia/KLUXEN, Andrea M. (Hgg.): Musis et Litteris. Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag, München 1993, S. 435-456.

KÜHNEL 1995

KÜHNEL, Anita: Wider die Photographie: Maler-Radierung und künstlerische Reproduktion, in: Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst. Zum 150. Geburtstag, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, hrsg. v. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1995, S. 115-128.

LANGENSTEIN 1983

LANGENSTEIN, York: Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens, Diss. München 1983, München 1983.

LANGER 1983

LANGER, Alfred: Kunstliteratur und Reproduktion. 125 Jahre Seemann-Verlag im Dienste der Erforschung und Verbreitung der Kunst, Leipzig 1983.

LILIEN 1985

LILIEN, Otto M.: Jacob Christoph Le Blon 1667-1741. Inventor of three- and four Colour Printing (Bibliothek des Buchwesens, Bd. 9), Stuttgart 1985.

MAAZ 2010

MAAZ, Bernhard: Skulptur in Deutschland. Zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg, Bd. 2, Berlin/München 2010.

MAI/WAETZOLDT 1981

MAI, Ekkehard/ WAETZOLDT, Stephan (Hgg.): Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 1), Berlin 1981

MAI 1982

MAI, Ekkehard [u. a.] (Hgg.): Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 2), Berlin 1982.

MATYSSEK 2009

MATYSSEK, Angela: Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, Bd. 7), Diss. Berlin 2005, Berlin 2009.

MELZER 2011

MELZER, Christien: Abbild, Nachbild, Kopie – Zum Wandel des Begriffs der „Reproduktionsgraphik“ bis 1800, in: FROMMEL, Sabine/KAMECKE, Gernot (Hgg.): Les sciences humaines et leurs langages : artifices et adoptions, Rom 2011, S. 115-128.

MORTON 1995

MORTON, Marsha: „Malerei und Zeichnung“: The History and Context of Max Klinger's Guide to the Arts, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 58 (1995), S. 542-569.

MORTON 2014

MORTON, Marsha: Max Klinger and Wilhelmine Culture. On the Threshold of German Modernism, Surrey/Burlington 2014.

MCQUEEN 2003

MCQUEEN, Alison Jane: The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France, Diss. Pittsburgh 1998, Amsterdam 2003.

MUNDT 1974

MUNDT, Barbara: Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 22), München 1974.

NACHTSHEIM 1984

NACHTSHEIM, Stephan: Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870-1920 (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 7), Berlin 1984.

NATTER 2003

NATTER, Tobias G.: Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne, Ausst.-Kat. Jüdisches Museum der Stadt Wien, hrsg. v. [o. A.], Wien 2003.

NEGENDANCK 1998

NEGENDANCK, Ruth: Die Galerie Ernst Arnold. (1893-1951). Kunsthandel und Zeitgeschichte (Galerien und ihre Geschichte, Bd. 2), Diss. Eichstätt 1998, Weimar 1998.

NIEHR 2005

NIEHR, Klaus: Ideal oder Porträt? Das Bild vom Kunstwerk, in: Bilderlust und Lese Früchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920, Ausst.-Kat. Gutenberg-Museum Mainz, hrsg. v. Katharina Krause, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz, Leipzig 2005, S. 9-26.

NUßBAUMMÜLLER 2000

NUßBAUMMÜLLER, Winfried: Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild und Objekt (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, Bd. 361), Frankfurt am Main [u. a.] 2000.

PAULI 1972

PAULI, Friedrich W.: Emil Orlik. Wege eines Zeichners und Graphikers. Notizen zu den „Kleinen Aufsätzen“ Emil Orliks, Darmstadt 1972.

PETERS 2010

PETERS, Dorothea: Zur Etablierung der Fotografie als Instrument der Kunstgeschichte: Der Kunstverlag Gustav Schauer und die Berliner Museen um 1860, in: BALUS, Wojciech/WOLAŃSKA, Joanna (Hgg.): Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa (anlässlich des 125-jährigen Gründungsjubiläums des ersten Lehrstuhls für Kunstgeschichte in Polen), Warschau 2010, S. 87-103.

PLUMPE 1990

PLUMPE, Gerhard: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus, Habil. Bochum 1989, München 1990.

PREZIOSI 1993

PREZIOSI, Donald: Seeing through art history, in: MESSER-DAVIDOW, Ellen (Hg.): Knowledges. Historical and critical studies in disciplinarity, Charlottesville/London 1993, S. 215-231.

RAFF 1994

RAFF, Thomas: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, München 1994.

RATZEBURG 2002

RATZEBURG, Wiebke: Mediendiskussion im 19. Jahrhundert. Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand, in: Kritische Berichte 30/1 (2002), S. 22-39.

REBEL 1981

REBEL, Ernst: Faksimile und Mimesis. Studien zur deutschen Reproduktionsgraphik des 18. Jahrhunderts (Studien und Materialien zur kunsthistorischen Technologie, Bd. 2), Diss. München 1979, Mittenwald 1981.

REBEL 2009

REBEL, Ernst: Druckgraphik. Geschichte und Fachbegriffe, Köln ²2009.

RIEGER 2014

RIEGER, Rudolf: Adam von Bartsch (1757-1821). Leben und Werk des Wiener Kunsthistorikers und Kupferstechers unter besonderer Berücksichtigung seiner Reproduktionsgraphik nach Handzeichnungen. Mit einem Abriß zur Geschichte und Entwicklung der Zeichnungsreproduktion im 18. und 19. Jahrhundert, einem Catalogue raisonné der Druckgraphik und der Handzeichnungen Bartschs sowie einem Verzeichnis seiner Schriften, Manuskripte, Autographen und der archivalischen Quellen (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 106), 2 Bde., Diss. Bonn 2009, Petersberg 2014.

RÖBLER 2016

RÖBLER, Johannes: Über das Helldunkel. Reflexionen zu Druckgraphik und Reproduktionsmedien in den Propyläen, in: EHRMANN, Daniel/WOLF, Norbert Christian (Hgg.): Klassizismus in Aktion. Goethes Propyläen und das Weimarer Kunstprogramm (Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 24), Wien/Köln/Weimar 2016, S. 329-348.

ROTTAU 2012

ROTTAU, Nadine: Materialgerechtigkeit. Ästhetik im 19. Jahrhundert (Forschungsberichte Kunst + Technik, Bd. 2), Diss. Hamburg 2009, Aachen 2012.

RÜMELIN 2001

RÜMELIN, Christian: Stichtheorie und Graphikverständnis im 18. Jahrhundert, in: *Artibus et Historiae. An Art Anthology* 44 (2001), S. 187-200.

RUSEL 1997

RUSEL, Jane: Hermann Struck (1876-1944). Das Leben und das graphische Werk eines jüdischen Künstlers (Judentum und Umwelt. Realms of Judaism, Bd. 66), Diss. Mainz 1995, Frankfurt am Main [u. a.] 1997.

SCHAAR, Eckhard/HOPP, Gisela: Graphik im Dienst der Reproduktion, in: *Von Delacroix bis Munch. Künstlergraphik im 19ten Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, hrsg. v. Eckhard Schaar und Gisela Hopp, Hamburg 1977, S. 156-184.

SCHÄFER/ALTSCHÄFER 2009

SCHÄFER, Bernd/ALTSCHÄFER, Martina: Mezzotinto – Die Entwicklung der Technik von den Anfängen bis zur Gegenwart, in: „Die also genannte Schwarze Kunst in Kupfer zu arbeiten“. Technik und Entwicklung des Mezzotintos, Ausst.-Kat. Landesmuseum Mainz/Gutenberg-Museum Mainz/Galerie Albstadt, hrsg. v. Eva-Maria Hanebutt-Benz und Isabella Fehle, Berlin/München 2009, S. 49-90.

SCHLAGINTWEIT 1983

SCHLAGINTWEIT, Hans: Reproduktionslithographie. Studien zur Funktion technischer, sozialer und kommerzieller Vorgaben in der Bildproduktion des 19. Jahrhunderts, Diss. München 1983, München 1983.

SCHOLZ 1985

SCHOLZ, Horst: Bouwer invenit. Druckgraphische Reproduktionen des 17.-19. Jahrhunderts nach Gemälden und Zeichnungen Adriaen Brouwers, Diss. Marburg 1982, Marburg [1985].

SCHRÖDL 2002

SCHRÖDL, Barbara: Die Kunstgeschichte und ihre Bildmedien. Der Einsatz von Fotografie und Film zur Repräsentation von Kunst und die Etablierung einer jungen akademischen Disziplin, in: ZIMMERMANN, Anja (Hg.): *Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien*, Hamburg 2002, S. 158-168.

SCHÜTTE 1983

SCHÜTTE, Margret: Emil Orlik. Graphik im Berliner Kupferstichkabinett (Bilderhefte der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Bd. 43/44), Berlin 1983.

SORS 2014

SORS, Anne-Katrin: Die Englische Manier. Technik – Geschichte – Provenienzen, in: Dies. (Hg.): *Die Englische Manier. Mezzotinto als Medium druckgrafischer Reproduktion und Innovation*, Göttingen 2014, S. 14-35.

STREICHER 1996

STREICHER, Elizabeth Pendleton: Max Klinger's Malerei und Zeichnung: The Critical Reception of the Prints and their Text, in: FORSTER-HAHN, Françoise (Hg.): *Imagining Modern German Culture: 1889-1910* (Studies in the History of Art, Bd. 53), Washington 1996, S. 229-249.

STÜCKELBERGER 1996

STÜCKELBERGER, Johannes: *Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900*, Diss. Basel 1992, München 1996.

STUDER 2016

STUDER, Daniel: *Aufbruch*, in: *Faszination Farbholzschnitt. Der japanisierende Farbholzschnitt als Kunstform des Jugendstils. Mit einem Katalog der Holzschnitte von Martha Cunz*, Ausst.-Kat. Historisches und Völkerkundemuseum St. Gallen/Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen, hrsg. v. [o. A.], St. Gallen 2016, S. 15-57.

TIMM 1984

TIMM, Werner: *Der Graphiker Heinrich Wolff*, in: *Heinrich Wolff 1875-1940. Druckgraphik*, Ausst.-Kat. Ostdeutsche Galerie Regensburg, bearb. v. Werner Timm, Regensburg 1984, S. 5-12.

TOFAHRN 2018

TOFAHRN, Silke: *Künstlergrafik in Düsseldorf – Die Anfänge in preußischer Zeit*, in: *Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf*, Ausst.-Kat. Kunstkabinett der Dr. Axe-Stiftung, hrsg. v. Ekkehard Mai, Petersberg 2018, S. 144-159.

TOVELL 1996

TOVELL, Rosemarie L.: *A New Class of Art. The Artist's Prints in Canadian Art, 1877-1920*, Ausst.-Kat. National Gallery of Canada, Ottawa [u.a.], hrsg. v. Lynda Muir/Myriam Afriat, Ottawa 1996.

TRÖGER 2011

TRÖGER, Sabine: *Kunstpolarisierung und Kunstwissenschaft. Die Wiener Kunstzeitschrift Die Graphischen Künste (1879-1933)* (Wiener Schriften zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Bd. 3), Wien 2011.

TÜRCKE 2010

TÜRCKE, Christoph: *Das Unheimliche. Böcklins Toteninsel*, in: HÜTTEL, Richard/SCHMIDT, Hans-Werner (Hgg): *Max Klinger. „...der moderne Künstler schlechthin.“* (Schriften des Freundeskreises Max Klinger e. V., Bd. 2), Berlin [u.a.] 2010, S. 150-157.

ULLRICH 2009

ULLRICH, Wolfgang: *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen* (Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 78), Berlin 2009.

VERHOOGT 2007

VERHOOGT, Robert M.: *Art in Reproduction. Nineteenth-century prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*, Amsterdam 2007.

VERHOOGT 2010

VERHOOGT, Robert M.: Free Access to the History of Art: Art Reproduction and the Appropriation of the History of Art in Nineteenth-Century Culture, in: JENSEN, Lotte/LEERSEN, Joep/MATHIJSEN, Marita (Hgg.): Free Access to the Past. Romanticism, Cultural Heritage and the Nation, Leiden 2010, S. 149-170.

WAGNER 2001

WAGNER, Monika: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001.

WAGNER 2015

WAGNER, Monika: Vom ‚Eigensinn‘ des Materials: Edvard Munchs „Holzstil“, in: HAHN, Hans Peter (Hg.): Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen, Berlin 2015, S. 81-100.

WAGNER 2017

WAGNER, Monika: Materialgerechtigkeit. Debatten um Werkstoffe im 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: Der Architekt 6 (2017), S. 30-34.

WEBER, Wilhelm: Peter Halm – Leben und Werk, in: Peter Halm. Handzeichnungen, Radierungen, Dokumente, Ausst.-Kat. Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz, hrsg. v. Wilhelm Weber und Norbert Suhr, Mainz 1981, S. 3-59.

WEISSERT 1999

WEISSERT, Caecilie: Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Berlin 1999.

WILD 1994

WILD, Barbara: Charles Sedelmeyer. Ein österreichischer Kunsthändler macht internationale Karriere, in: Parnass 14/3 (1994), S. 76-80.

WITH 1986

WITH, Christopher B.: The Prussian Landeskunstkommission 1862-1911. A Study in State Subvention of the Arts, Berlin 1986.

ZELGER 1991

ZELGER, Franz: Arnold Böcklin. Die Toteninsel. Selbstheroisierung und Abgesang der abendländischen Kultur, Frankfurt am Main 1991.

I.D. Lexika

Saur/De Gruyter allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, bislang 106 Bde., München/Leipzig 1983-2020.

„Akten der Reichskanzlei. Weimarer Republik“ des Bundesarchivs [Online-Version], URL: <https://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0000/index.html> (23.06.2020)

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, 37 Bde., Leipzig 1907-1947 (Reprint München 1992).

Allgemeines Künstler-Lexicon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, 6 Bde., Frankfurt am Main ⁵1921-1922.

Deutsche Biographie [Online-Version], URL: <https://www.deutsche-biographie.de/home> (23.06.2020)

Glossar der Bildphilosophie 2012-2020, hrsg. v. Jörg Schirra und Mark Halawa [Online-Version], URL: http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=GIB_-_Glossar_der_Bildphilosophie:Hauptseite (23.06.2020)

Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950 [Online-Version], URL: <https://www.biographien.ac.at/oeb1?frames=yes> (23.06.2020)

Reinland-Pfälzische Personendatenbank [Online-Version], URL: <https://rpb.lbz-rlp.de/cgi-bin/wwwalleg/masknam.pl?db=rnam> (23.06.2020)

The Jewish encyclopedia. A descriptive record of the history, religion, literature, and customs of the Jewish people from the earliest times to the present day, 12 Bde., bearb. v. Cyrus Adler und Isidore Singer, New York 1901-1906 [Online-Version], URL: <http://www.jewishencyclopedia.com/> (23.06.2020)

II. Abbildungen



Abb. 1

Karl Koepping

Bildniss eines bärtigen Alten im schwarzen Barett, nach einem Rembrandt-Nachfolger, 1889¹²³⁷

Radierung, Kaltnadel, Kupferstich, 532 x 705 mm (Bild) / 795 x 583 mm (Platte)

Bezeichnet (oben): Published by Chr.^s Sedelmeyer, Paris 15 March 1889. Copyright registered

Bezeichnet (unten): Ch.^s Koepping after Rembrandt / Unique edition – Plate destroyed

Handschriftlich signiert: C. Koepping

Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 30160

¹²³⁷ Die Datierungen der Koepping-Grafiken bis 1894 folgt, sofern keine Vermerke auf den Blättern vorkommen oder Widersprüche zu anderen Quellen bestehen, Richard Grauls Werkzeichnis aus ebendem Jahr, siehe GRAUL 1894, S. 34-35.



Abb. 1, Detail 1



Abb. 1, Detail 2



Abb. 2

William Unger

Das Opfer Abrahams, nach Jan Lievens

Radierung, 184 x 139 mm (Bild) / 190 x 251 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): Jan Livens pinxit. / W. Unger sculpfit. / ABRAHAM UND ISAAK. Nach dem in der Galerie zu Braunschweig befindlichen Originale / Zeitschrift f. bild. Kunst / Druck von F. A.

Brockhaus in Leipzig / Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Fachbibliothek, Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur Z-Z
1866/4/1869

Publiziert in: Zeitschrift für bildende Kunst 4 (1869), vor S. 5.



Abb. 2, Detail 1



Abb. 3

William Unger

Tartini's Traum, nach James Marshall

Radierung, 142 x 204 mm (Bild) / 183 x 258 mm (Platte)

Bezeichnet: „James Marshall fec. / W. Unger sculps. / Tartini's Traum / Teufels-Sonate / Zeitschrift für bildende Kunst II. / Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig / Verlag von E. A. Seemann Fachbibliothek, Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur Z-Z 1866/2/1867

Publiziert in: Zeitschrift für bildende Kunst 2 (1867), nach S. 60.



Abb. 3, Detail 1



Abb. 4

William Unger

Die Nachtwache, nach Rembrandt Harmensz van Rijn

Radierung, Chine-Collé, 288 x 350 mm (Bild) / 358 x 413 mm (Platte)

Remarque-Druck

Handschriftlich bezeichnet (unten links): Rembrandt pxt.

Handschriftlich signiert (unten rechts): W. Unger

Albertina, Wien, Inv.-Nr. DG89663

Publiziert in: Musée National d'Amsterdam. Trente deux planches gravées a l'eau-forte par M. le Professeur William Unger, Amsterdam 1877, Tafel 32.



Abb. 4, Detail 1



Abb. 5

William Unger

Vier Kühe auf einer Weide, nach Paulus Potter, 1869

Radierung, 170 x 156 mm (Bild) / 276 x 200 mm (Platte)

Bezeichnet: Paul Potter pinx. / W. Unger sculps.

Signatur (oben links): W. Unger f. @ 1869

Fachbibliothek, Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur SL-Kas 07/1886a

Publiziert in: Zeitschrift für bildende Kunst 5 (1870), vor S. 301.



Abb. 6

Leopold Flameng

Christus segnet die Kinder

Radierung, 207 x 150 mm (Bild) / 239 x 173 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): Leopold Flameng del. & sculs. / CHRISTUS SEGNET DIE KINDER / von Rembrandt / Nach dem im Besitze des Herrn B. Suermondt in Aachen befindlichen Original / Zeitschr. f. bild. Kunst / Druck von Delâtre / Verlag von E. A. Seemann

Fachbibliothek der Kunsthalle zu Kiel, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, ohne Signatur

Publiziert in: Zeitschrift für bildende Kunst 1 (1866), nach S. 192.



Abb. 7

Johann Leonhard Raab

La Madonna di Tempi, nach Raffael

Kupferstich, Radierung, 352 x 244 mm (Bild) / 484 x 367 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): Raphael gem. / Déposé – Vervielfältigung vorbehalten – Registered / J. L. Raab gest. / LA MADONNA DI TEMPI / FRIEDR. BRUCKSMANN'S VERLAG IN MÜNCHEN, BERLIN & LONDON

Graphische Sammlung, Kunsthalle zu Kiel, Inv.-Nr. H 1906



Abb. 7, Detail 1



Abb. 7, Detail 2



Abb. 8

Wilhelm Krauskopf

Das Gehör, nach Frans Hals

Radierung, Roulette, Chine-Collé, 375 mm Ø (Bild) / 553 x 408 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): FRANS HALS PINXIT / Deponirt / W. KRAUSKOPF RADIRT / DAS GEHÖR

(Das Original befindet sich in der Schweriner Galerie) / Depos. Ludwig Müller Lübeck /

EIGENTHUM & VERLAG VON ADOLF SCHMITZ IN MÜNCHEN / Druck von A. Wetteroth,
München

Staatliche Graphische Sammlungen, München, Inv.-Nr. 174151 D



Abb. 8, Detail 1



Abb. 8, Detail 2



Abb. 8, Detail 3



Abb. 9

Wilhelm Rohr

Das Gehör, nach Frans Hals

Radierung, Aquatinta, 206 mm Ø (Bild) / 294 x 235 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): FRANS HALS PXT / W. ROHR SCT / DAS GEHÖR / Druck & Verlag der Gesellschaft f. vervielf. Kunst in Wien / Vervielfältigung vorbehalten
Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Signatur Z990-2

Publiziert in: Die graphischen Künste 9/4 (1886/87), nach S. 78.



Abb. 9, Detail 1



Abb. 9, Detail 2



Abb. 9, Detail 3



Abb. 10

William Unger

Winterlandschaft, nach Lucas van Valckenborch

Radierung, Aquatinta, Roulette, Chine-Collé, 204 x 340 mm (Bild) / 280 x 385 mm (Platte)

Handschriftlich bezeichnet (unten links): Lucas van Valckenborch pinx.

Handschriftlich bezeichnet (unten mittig): Der Winter / S. 152, Nr. LXXVI

Handschriftlich bezeichnet (unten rechts): DG2017/36622

Albertina, Wien, Inv.-Nr. DG2017/36622

Publiziert in: LÜTZOW, Carl von: Die Kaiserl. Königl. Gemälde-Galerie in Wien. Radierungen von William Unger, Bd. 2, Tafelband, Wien 1886, Tafel 76.



Abb. 10, Detail 1

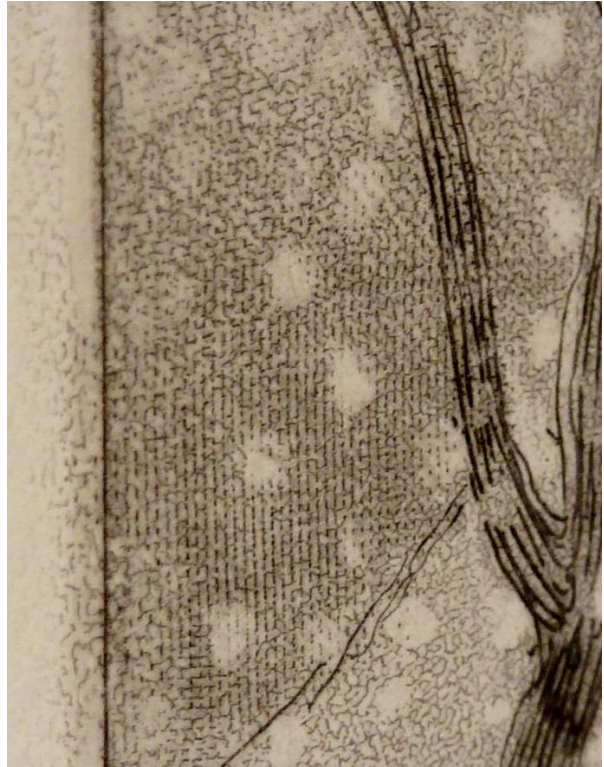


Abb. 10, Detail 2



Abb. 11

Wilhelm Woernle

Der gefesselte Prometheus, nach Anselm Feuerbach

Radierung, Aquatinta, Roulette, 140 x 220 mm (Bild) / 180 x 252 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): Anselm Feuerbach pinx. / W. Woernle sc. / DER GEFESSELTE PROMETHEUS

/ Verlag v. E. A. Seemann, Leipzig / Druck von F. A. Brockhaus, Leipzig

Zentralbibliothek, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur Y 8003 A-4

Publiziert in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 4 (1893), vor S. 73.



Abb. 11, Detail 1



Abb. 11, Detail 2



Abb. 11, Detail 3



Abb. 12

Johannes Klaus

Bildnis eines jungen Mannes, nach Jan Lievens

Radierung, Schabkunst, Chine-Collé, 214 x 203 mm (Bild) / 275 x 245 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): JAN LIEVENS PXT / J. KLAUS SCT / BILDNIS EINES JUNGEN MANNES /

Druck & Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst / Vervielfältigung vorbehalten

Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Signatur Z990-2

Publiziert in: Die graphischen Künste 16 (1893), nach S. 120.

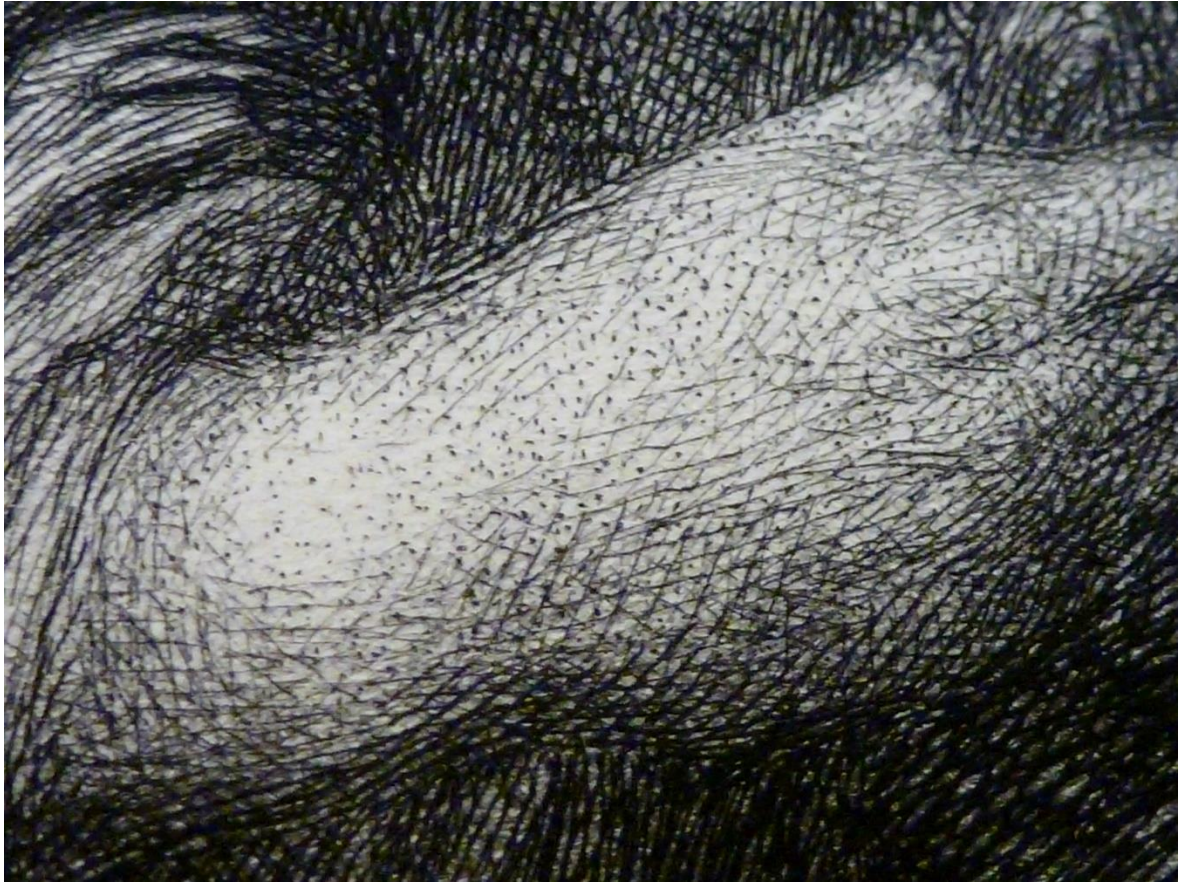


Abb. 12, Detail 1



Abb. 12, Detail 2



Abb. 13

Theodor Langer

Ein Schild mit allegorischer Darstellung des Krieges, nach Robert Härtel

Radierung, 196 x 164 mm (Bild) / 244 x 181 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): Rob. Haertel inv. / Th. Langer sculps. / EIN SCHILD / mit allegorischer Darstellung des Krieges / Verlag von F. A. Seemann in Leipzig / Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig

Fachbibliothek, Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur Z-Z 1866/5/1872

Publiziert in: Zeitschrift für bildende Kunst 7 (1872), vor S. 189.



Abb. 13, Detail 1



Abb. 14

Theodor Langer

Christus die Kinder segnend, nach Friedrich Overbeck (Ausschnitt)

Radierung, 138 x 177 mm (Bild) / 178 x 219 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): Fr. Overbeck pinx. / Th. Langer sc. / CHRISTUS DIE KINDER SEGNEND /

Nach einer Sepiazeichnung im Besitze des Arnold Otto Meyer in Hamburg / Verlag von E. A.

Seemann in Leipzig / Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig

Fachbibliothek, Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur Z-Z

1866/6/1871

Publiziert in: Zeitschrift für bildende Kunst 6 (1871), vor S. 217.



Abb. 14, Detail 1



Abb. 15

Albrecht Fürchtegott Schultheiss

Saskia mit der roten Blume, nach Rembrandt Harmensz van Rijn

Radierung, Kupferstich, 430 x 343 mm (Bild) / 568 x 434 mm (Platte)

Vor der Schrift

Handschriftlich bezeichnet (unten rechts): Okt 85

Staatliche Graphische Sammlungen, München, Inv.-Nr. 1954:19 D



Abb. 15, Detail 1

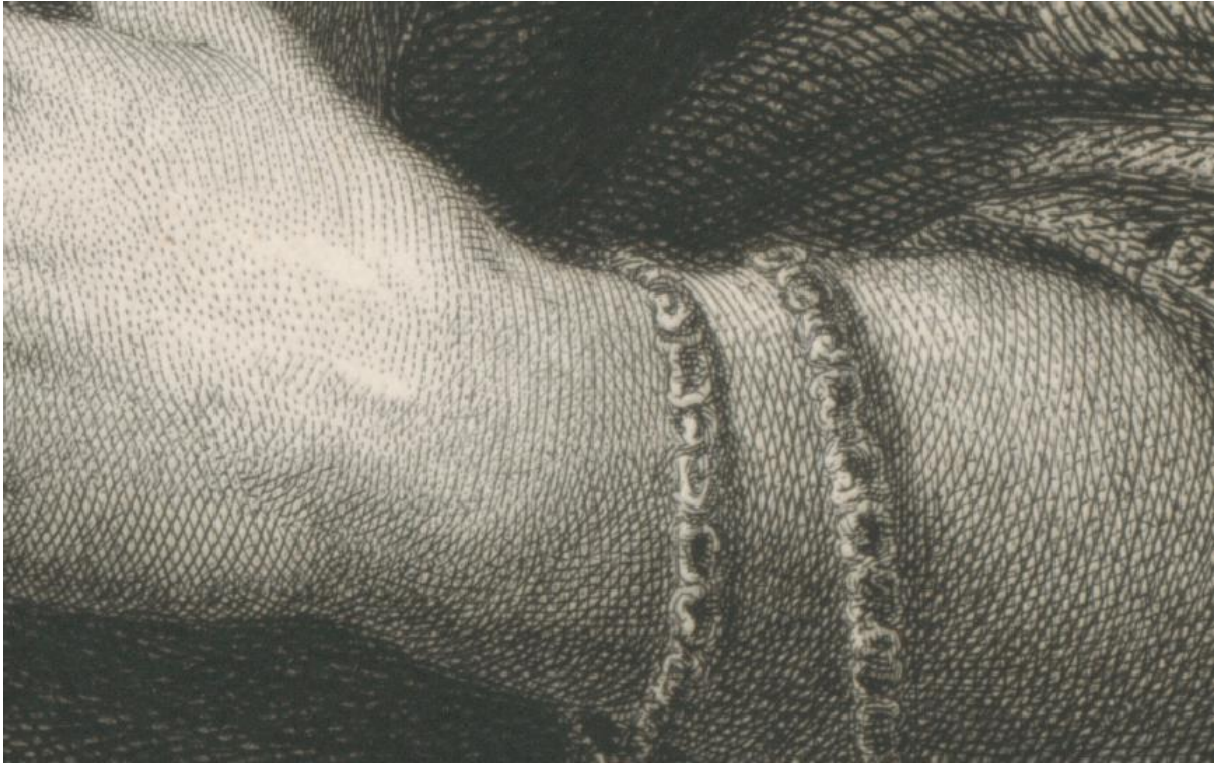


Abb. 15, Detail 2



Abb. 16

Ernst Moritz Geyger

Bildnis eines jungen Mannes, nach Antonello da Messina, 1889

Radierung, Kupferstich, Roulette, Aquatinta, Chine-Collé, 202 x 143 mm (Bild) / 228 x 157 mm (Platte)

Signatur (unten rechts): E M G 89

Bezeichnet (unten): ANTONELLO DA MESSINA / JUNGER VENEZIANER / ORIGINAL IM K. KUNSTMUSEUM ZU BERLIN / JAHRBUCH D. K. PREUSS. KUNSTSAMML. 1891 / KUPFERSTICH VON E. M. GEYGER

Zentralbibliothek, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur Y 424-12

Publiziert in: Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen 12 (1891), Tafelteil.

BODE, Wilhelm [u. a.]: Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin, Bd. 1, Berlin 1888-1909, Lieferung 9.

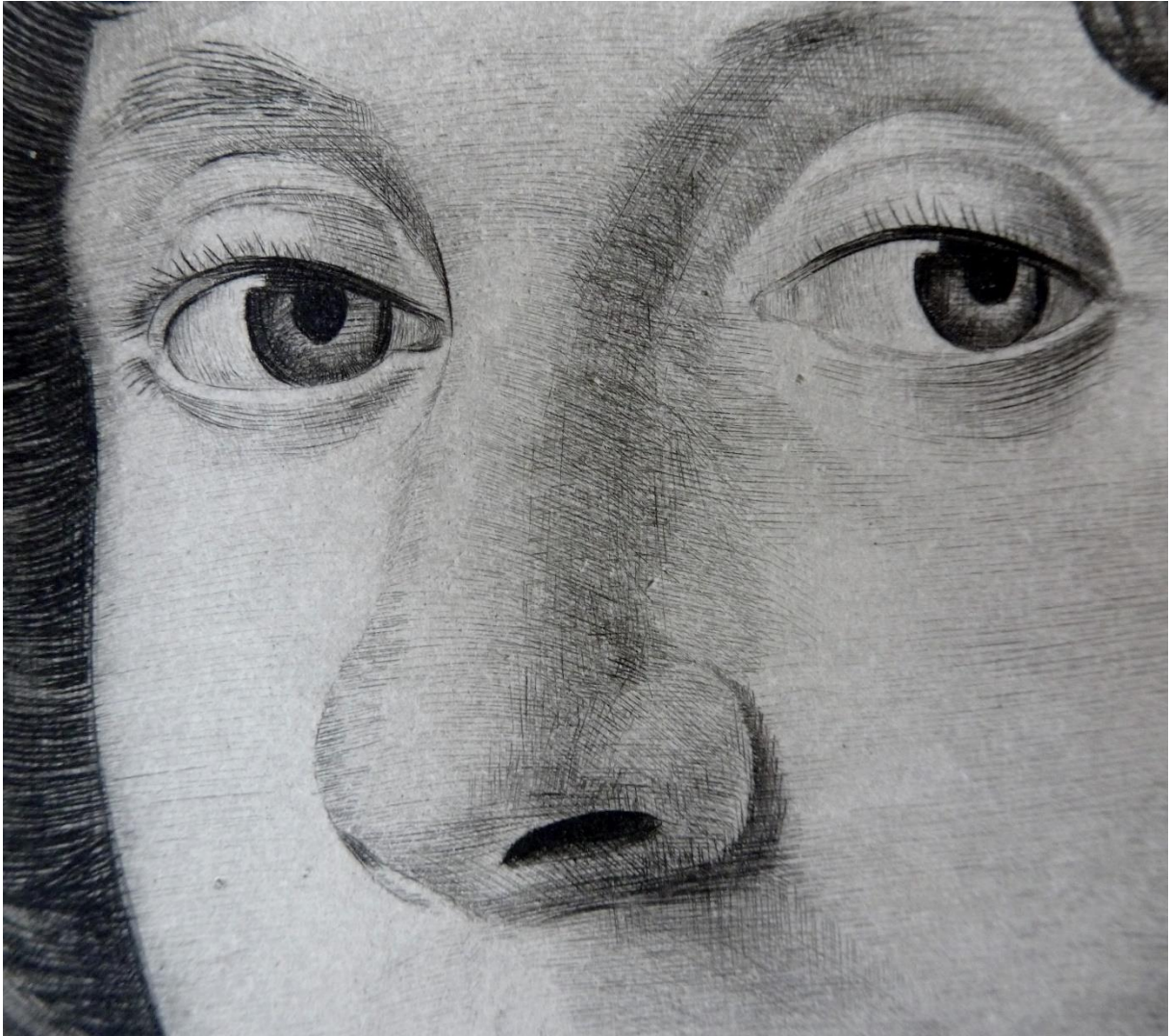


Abb. 16, Detail 1



Abb. 16, Detail 2



Abb. 16, Detail 3



Abb. 17

Albert Krüger

Der Prediger Theodor Schrevelius, nach Frans Hals, 1890¹²³⁸

Radierung, Kupferstich, Chine-Collé, 175 x 137 mm (Bild) / 203 x 159 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): Gem. von Frans Hals / Gest. von Albert Krüger

Universitätsbibliothek, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur Y 424-11

Publiziert in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 11 (1890), Tafelteil.

¹²³⁸ Die Datierungen der Krüger-Grafiken basieren, sofern keine Widersprüche zu anderen Quellen bestehen, auf Adalbert Roepers Werkverzeichnis von 1908, siehe ROEPER 1908, S. 7436-7440.



Abb. 17, Detail 1



Abb. 17, Detail 2



Abb. 18

Ernst Moritz Geyger

Der Frühling, nach Sandro Botticelli, 1895

Kupferstich, Radierung, Chine-Collé, 493 x 760 mm (Bild) / 548 x 815 mm (Platte)

Mit Schrift: E. M. GEYGER AFTER SANDRO BOTTICELLI / PRIMAVERA / PRINTED BY A. SALMON & ARDAIL, PARIS / STIEFBOLD & CO, BERLIN / Published by CH. SEDELMAYER Paris 1895 Copyright registered / THOS, AGNEW & SONS LONDON
Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 30939



Abb. 18, Detail 1



Abb. 18, Detail 2



Abb. 18, Detail 3



Abb. 18, Detail 4

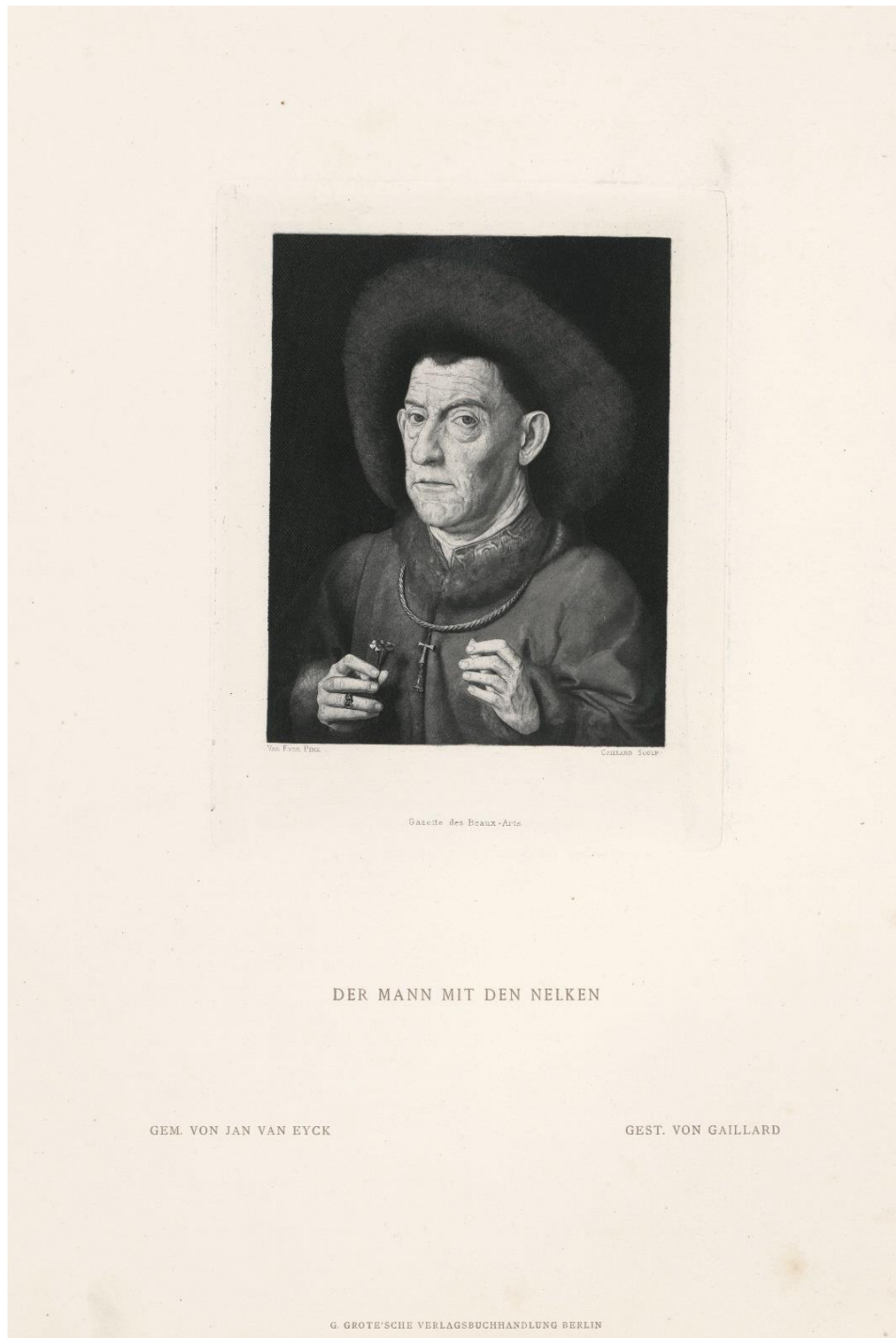


Abb. 19

Claude-Ferdinand Gaillard

L'Homme a l'Æillet (Der Mann mit Nelken), nach Jan van Eyck (Nachfolger), 1868

Radierung, Kupferstich, Chine-Collé, 149 x 117 mm (Bild) / 228 x 185 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): VAN EYCK PINX / GAILLARD SCULP / L'HOMME A L'ÆILLET / (GALERIE DE MR. SUERMONDT) / Gazette des Beaux-Arts / Imp. A. Salmon, Paris
Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Signatur G 652-3.

Publiziert in: BODE, Wilhelm [u. a.]: Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin, Bd. 3, Berlin 1888-1909, Lieferung 5.

Zeitschrift für bildende Kunst 9 (1874), nach S. 169.

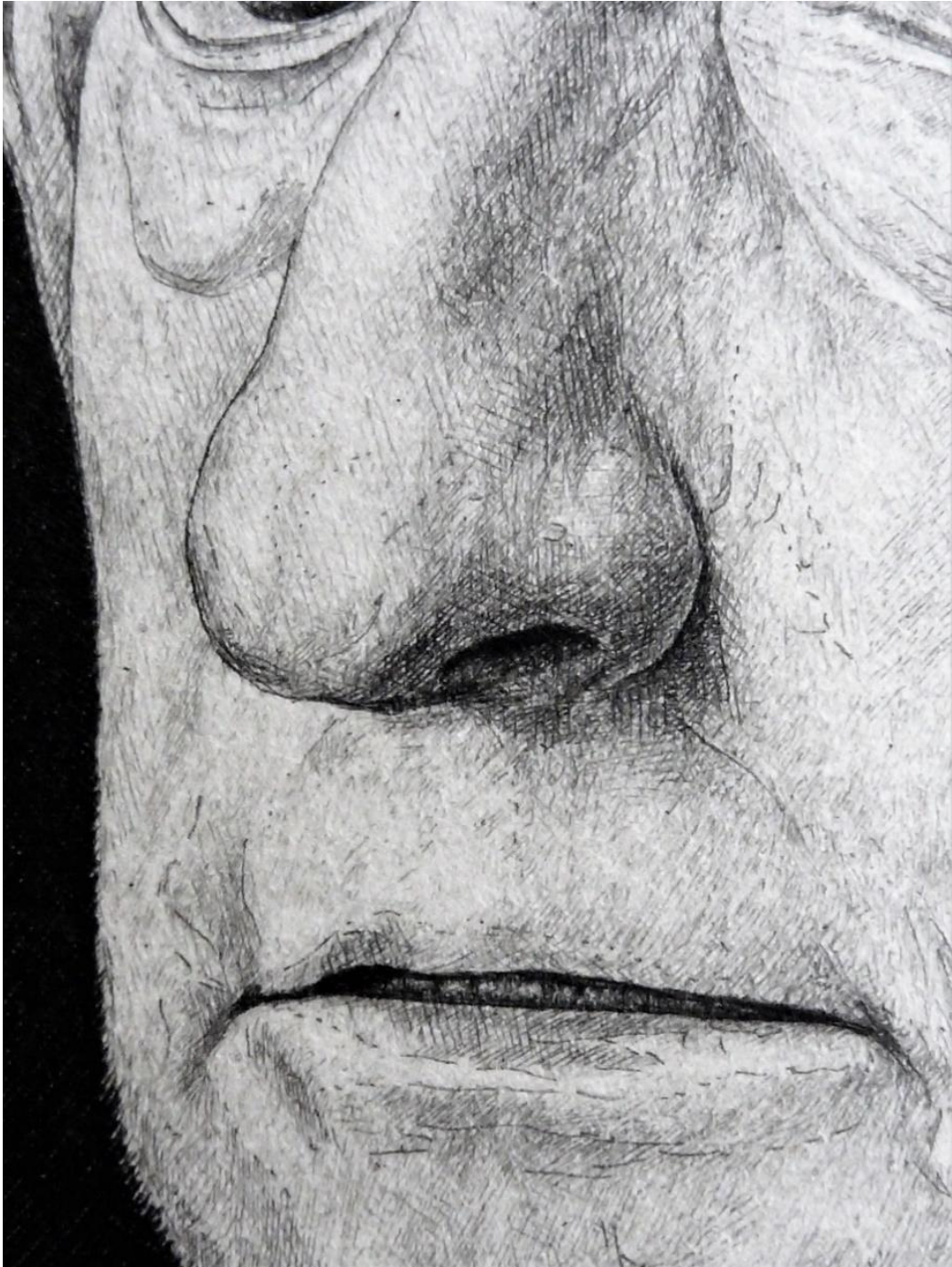


Abb. 19, Detail 1



Abb. 20

Doris Raab

Madonna des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen, nach Hans Holbein d. J., 1900

Kupferstich, Radierung, Chine-Collé, 620 x 417 mm (Bild) / 773 x 542 mm (Platte)

Bezeichnung (unten): HANS HOLBEIN D. J. PXT. / DORIS RAAB SCT / MADONNA / Das

Original befindet sich im Besitz Sr. Königl. Hoheit des Grossherzogs von Hessen / Druck & Verlag
der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien / Vervielfältigung vorbehalten

Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.-Nr. 2716444



Abb. 20, Detail 1



Abb. 20, Detail 2



Abb. 21

Peter Halm

Bildnis des Baudouin de Lannoy, nach Jan van Eyck, 1901

Radierung, Kupferstich, Chine-Collé, 160 x 118 mm (Bild) / 217 x 160 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): BILDNIS EINES BURGUNDISCHEN KAMMERHERRN / GEM. VON JAN VAN EYCK / RAD. VON PETER HALM

Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 33762

Publiziert in: Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen 22 (1901), nach S. 116.

BODE, Wilhelm [u. a.]: Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin, Bd. 3, Berlin 1888-1909, Lieferung 16.

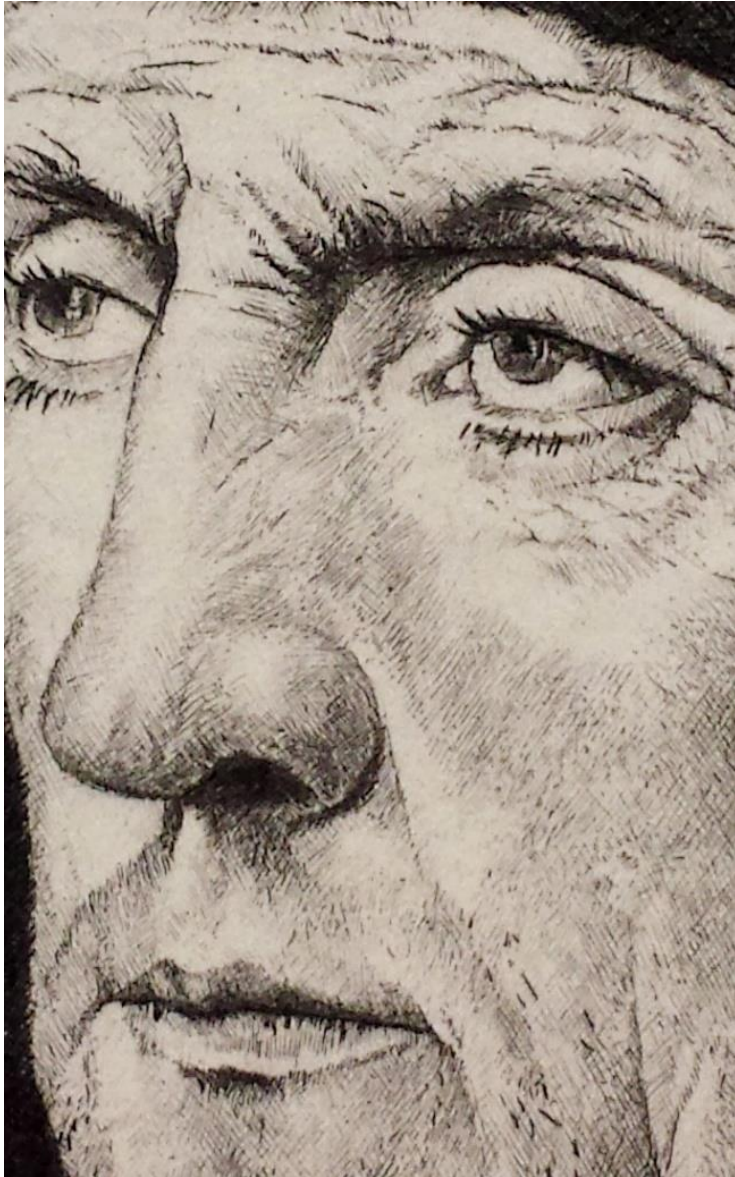


Abb. 21, Detail 1



Abb. 22

Albert Krüger

Bildnis eines Mannes (aus der Familie Arnolfini?), nach Jan van Eyck

Radierung, Kupferstich, Chine-Collé, 223 x 160 mm (Bild) / 285 x 205 mm (Platte)

Remarque (unten links)

Handschriftlich signiert (unten rechts): Alb. Krüger sc.

Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 29275

Publiziert in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 10 (1889), nach S. 154.

BODE, Wilhelm [u. a.]: Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin, Bd. 3, Berlin 1888-1909, Lieferung 23.



Abb. 23

Franz August Börner

Leda mit dem Schwan, nach Correggio

Schabkunst, Chine-Collé, 228 x 284 mm (Bild) / 300 x 340 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): LEDA MIT DEM SCHWAN / GEM. VON CORREGGIO / IN SCHABKUNST
GEST. VON F. BÖRNER

Handschriftliche Bezeichnung (unten rechts): Kaiser Friedrich Mus

Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 33827

Publiziert in: BODE, Wilhelm [u. a.]: Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin, Bd.
2, Berlin 1888-1909, Lieferung 13.



Abb. 24

Wilhelm Woernle

Leda mit dem Schwan, nach Correggio

Radierung, Chine-Collé, 179 x 198 mm (Bild) / 224 x 258 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): CORREGGIO PXT / LEDA / W. WOERNLE SCT / Druck & Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst / Vervielfältigung vorbehalten

Bibliothek, Hamburger Kunsthalle, Signatur Z990-2

Publiziert in: Die graphischen Künste 2 (1880), vor S. 5.



Abb. 23, Detail 1



Abb. 24, Detail 1



Abb. 25

Albert Krüger

Bildnisstudie eines jungen Juden, nach Rembrandt Harmensz van Rijn, 1897

Schabkunst, Radierung/Kaltnadel, 143 x 114 mm (Bild) / 148 x 120 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): REMBRANDT VAN RIJN / STUDIENKOPF EINES JUDEN / ORIGINAL IN DER K. GEMÄLDE-GALERIE ZU BERLIN / JAHRBUCH D. K. PREUSS. KUNSTSAMML. 1897 / IN SCHABKUNST GESTOCHEN VON ALBERT KRÜGER

Zentralbibliothek, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur Y 424-18

Publiziert in: Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen 18 (1897), Tafelteil.



Abb. 25, Detail 1



Abb. 25, Detail 2

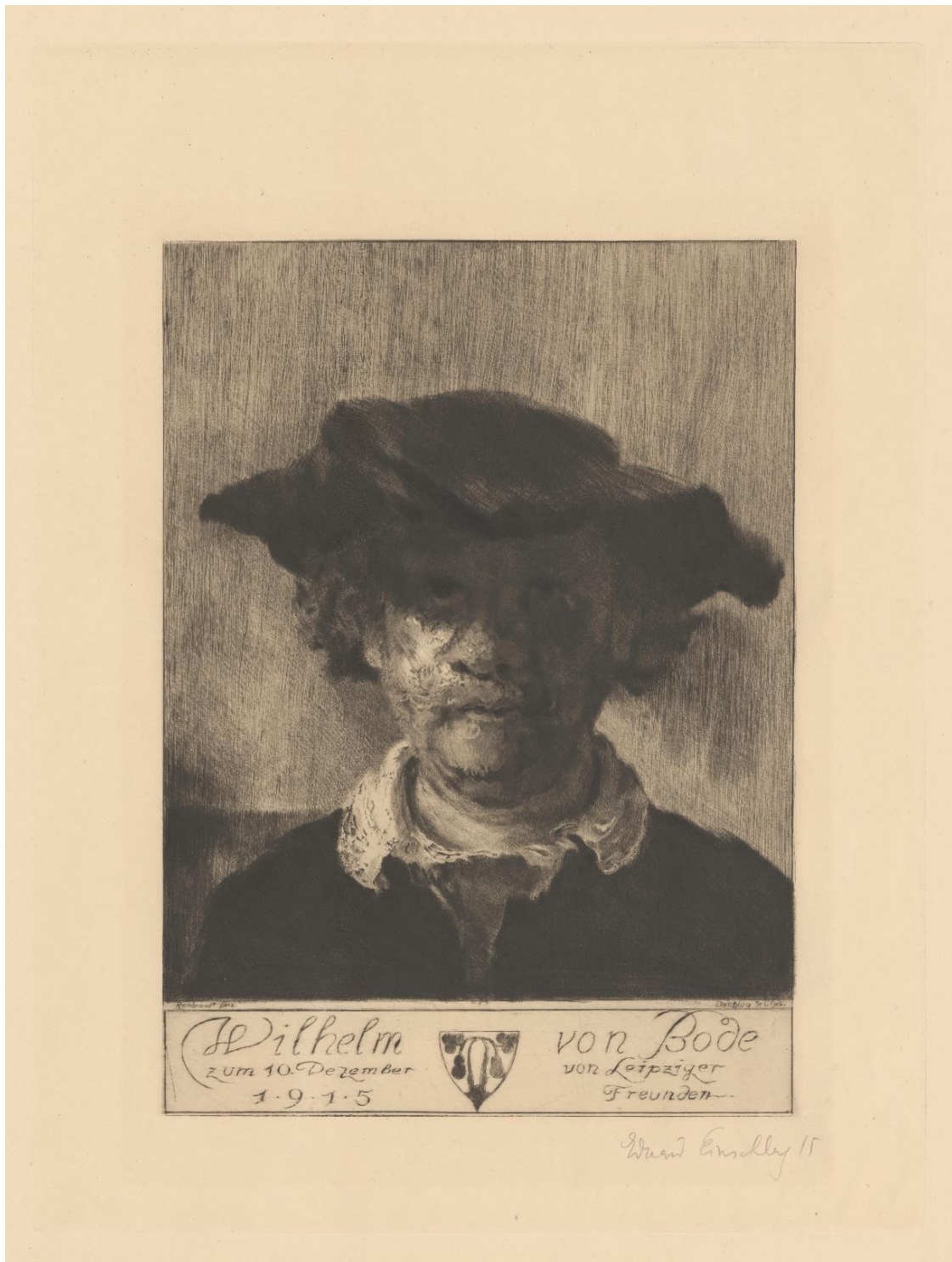


Abb. 26

Eduard Einschlag

Selbstbildnis, nach Rembrandt Harmensz van Rijn (Werkstatt), 1915

Schabkunst, Radierung, Kaltnadel, 400 x 300 mm (Bild) / 510 x 380 mm (Blatt)

Bezeichnet (unten): Rembrandt pinx. / Einschlag sculps. / Wilhelm von Bode zum 10. Dezember 1915
von Leipziger Freunden

Handschriftliche Signatur (unten rechts): Eduard Einschlag 15

Handschriftlicher Vermerk (unten links): I.3133

Handschriftlicher Vermerk (unten rechts): für Leipzig

Graphische Sammlungen, Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv.-Nr. I.3133

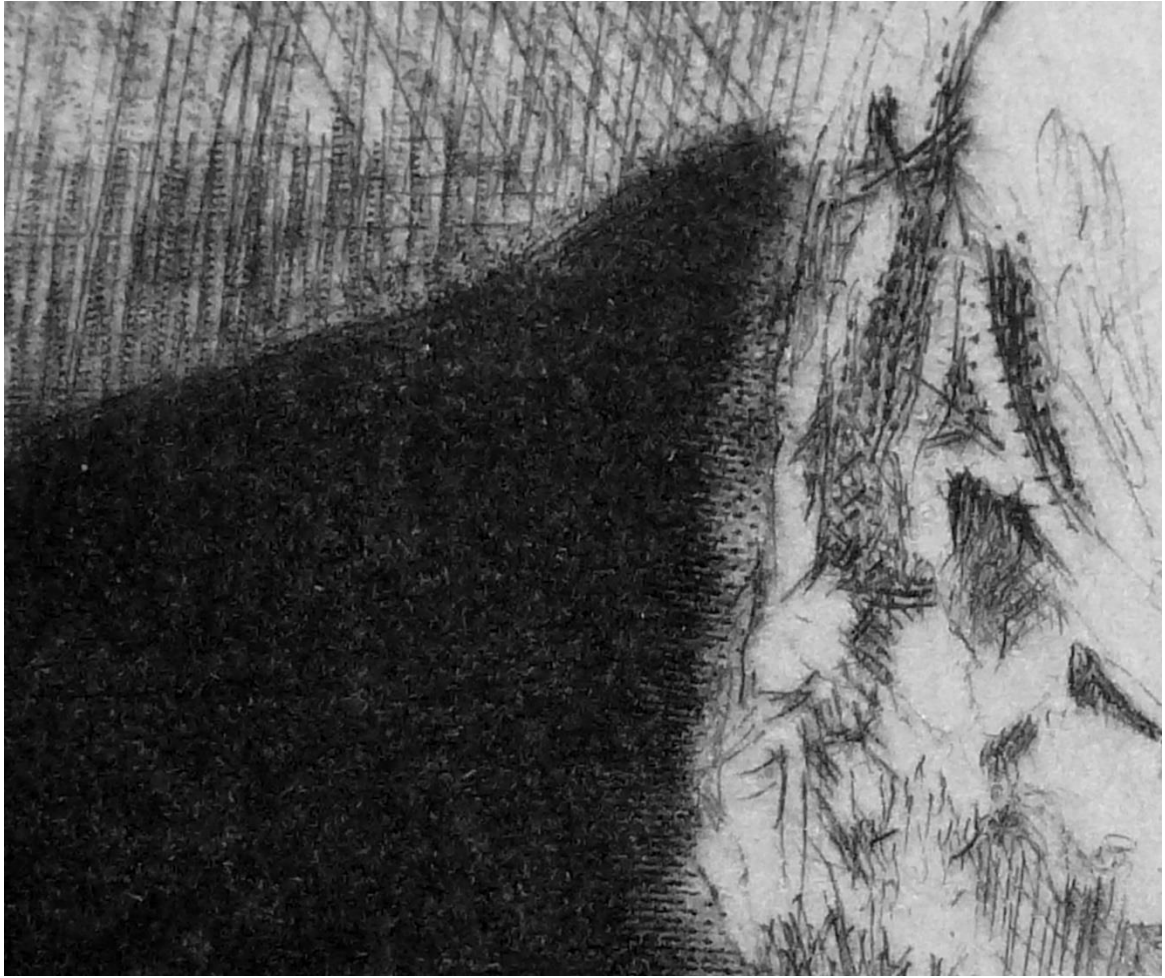


Abb. 26, Detail 1



Abb. 27

William Unger

Gräfin Golovine, nach Élisabeth Vigée-Lebrun

Radierung, Roulette, Aquatinta in Farbe, 230 x 153 mm (Bild) / 260 x 182 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): GRÄFIN GOLOVINE / Nach Vigée Lebrun / Vervielfältigungsrecht Artaria & Co, Wien

Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Signatur C 1358 mtl

Publiziert in: LEISCHING, Eduard (Red.): Der Wiener Congress. Culturgeschichte, die bildenden Künste und das Kunstgewerbe, Theater, Musik in der Zeit von 1800 bis 1825, Wien 1898, Tafel XIX.



Abb. 27, Detail 1



Abb. 28

Franz August Börner

[o. T.], nach Franz von Lenbach, 1903

Dreifarbendruck in gelb, rot, blau in Schabkunst, 693 x 494 mm (Bild) / 783 x 558 mm (Platte)

Handschriftlich signiert (unten rechts): F. A. Börner sc. 1903

Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.-Nr. 304-1905



Abb. 28, Detail 1



Abb. 28, Detail 2



Abb. 29

Albert Krüger

Schreibender Erasmus von Rotterdam, nach Hans Holbein d. J., 1905

Farbholzschnitt von neun Platten, 392 x 318 mm (Bild)

Bezeichnet (unten links): H. HOLBEIN PX.

Bezeichnet (oben rechts): ALB. KRUEGER SC.

Kupferstichkabinett, Bremer Kunsthalle, ohne Nummerierung

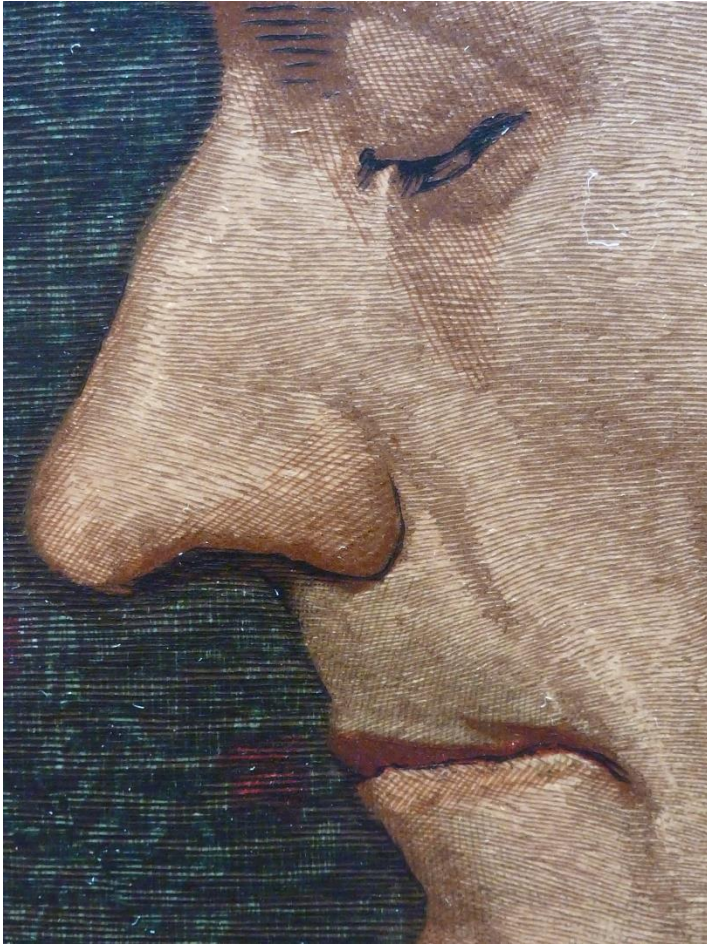


Abb. 29, Detail 1



Abb. 29, Detail 2

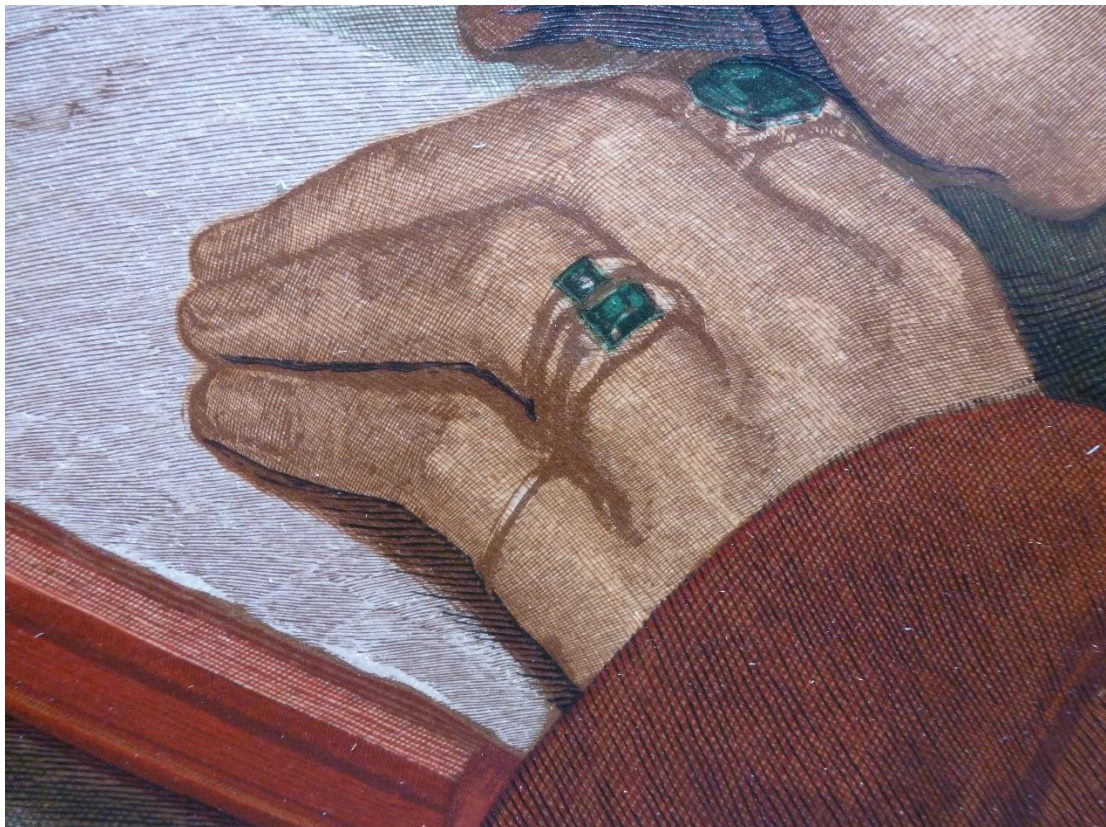


Abb. 29, Detail 3



Abb. 30

Albert Krüger

Das Schweigen des Waldes, nach Arnold Böcklin, 1901

Farbenmetallschnitt von drei Farbplatten, 452 x 362 mm (Bild)

Bezeichnet (unten): A. BOECKLIN PX. / A. KRUEGER SC: / DAS SCHWEIGEN IM WALDE

Graphische Sammlung, Kunsthalle zu Kiel, Inv.-Nr. H 1739



Abb. 30, Detail 1



ST. JUSTINA

VON A. MORETTO

NACH DEM IN DER K. K. GEMÄLDEGALERIE IM BELVEDERE BEFINDLICHEN ORIGINAL, MIT KAISERLICHER SUBVENTION IN FARBEN-HOLZSCHNITT AUSGEFÜHRT VON HERMANN PAAR IN WIEN

Abb. 31

Hermann Paar

Hl. Justina, von einem Stifter verehrt, nach Alessandro Bonvicino, gen. Moretto da Brescia
Farbholzschnitt von 20 Platten, 488 x 341 mm (Bild)

Bezeichnet: ST. JUSTINA / VON A. MORETTO / NACH DEM IN DER K. K.
GEMÄLDEGALERIE IM BELVEDERE BEFINDLICHEN ORIGINAL, MIT KAISERLICHER
SUBVENTION IN FARBEN-HOLZSCHNITT AUSGEFÜHRT VON HERMANN PAAR IN WIEN
Albertina, Wien, Inv.-Nr. DGNF3405



Abb. 31, Detail 1



Abb. 32

William Unger

Madonna im Grünen, nach Raffael

Radierung, Chine-Collé, 222 x 172 mm (Bild) / 285 x 211 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): Raphael pinx. / W. Unger sculp.

Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.-Nr. Ga N 505-2

Publiziert in: LÜTZOW, Carl von: Die Kaiserl. Königl. Gemälde-Galerie in Wien. Radierungen von William Unger, Bd. 2, Tafelband, Wien 1886, Tafel 65.



Abb. 33

William Unger

Bildnis einer englischen Dame, nach Hans Holbein d. J.

Radierung, Chine-Collé, 155 x 125 mm (Bild) / 270 x 205 mm (Platte)

Bezeichnet: H. Holbein d. J. pinx. / W. Unger sculps.

Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.-Nr. Ga N 505-2

Publiziert in: LÜTZOW, Carl von: Die Kaiserl. Königl. Gemälde-Galerie in Wien. Radierungen von William Unger, Bd. 2, Tafelband, Wien 1886, Tafel 1.

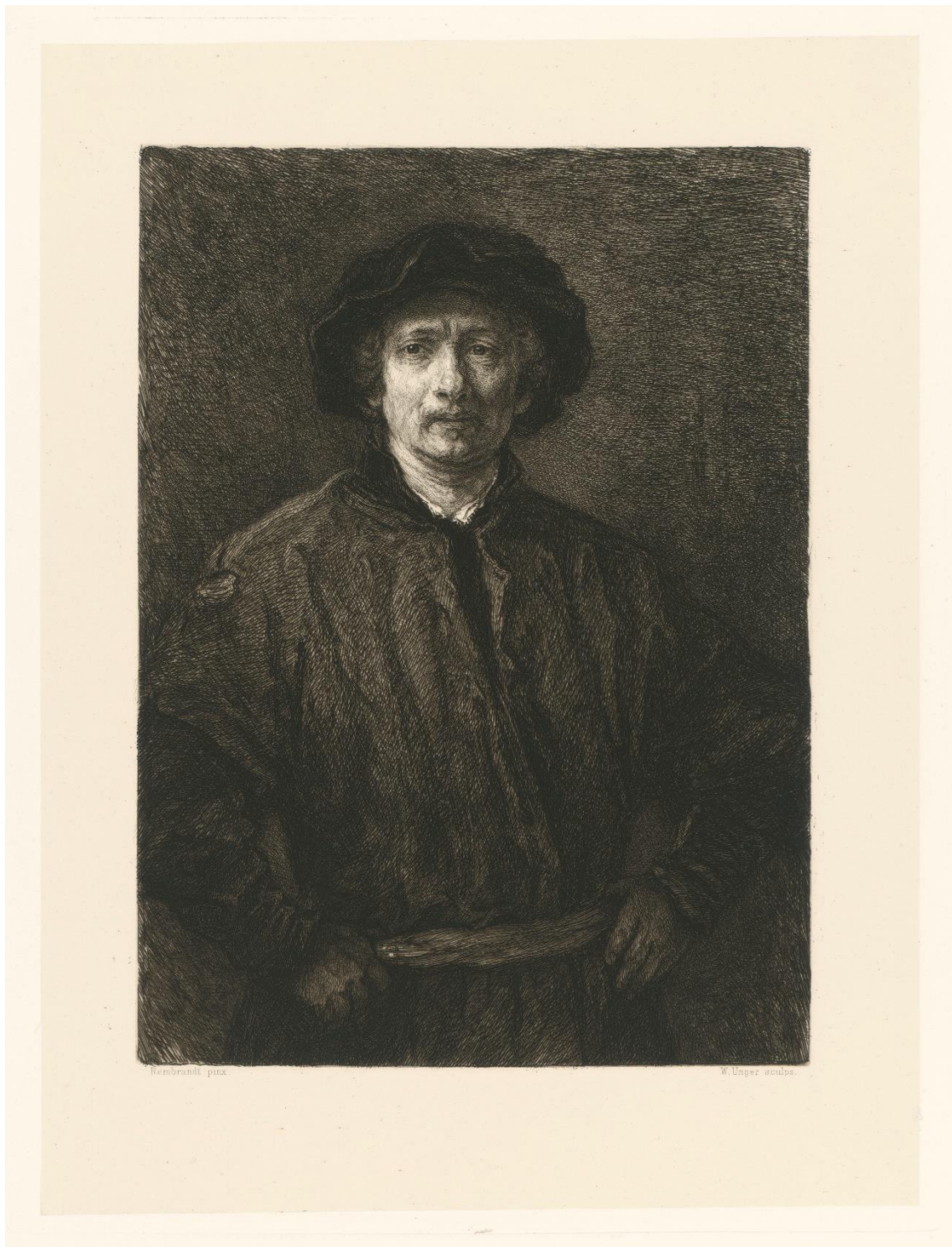


Abb. 34

William Unger

Großes Selbstbildnis, nach Rembrandt Harmensz van Rijn

Radierung, Chine-Collé, 255 x 185 mm (Bild) / 340 x 257 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): Rembrandt pinx. / W. Unger sculps.

Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.-Nr. Ga N 505-2

Publiziert in: LÜTZOW, Carl von: Die Kaiserl. Königl. Gemälde-Galerie in Wien. Radirungen von William Unger, Bd. 2, Tafelband, Wien 1886, Tafel 4.



Abb. 32, Detail 1



Abb. 33, Detail 1



Abb. 34, Detail 1



Abb. 35

Johann Leonhard Raab

Madonna di Tempi, nach Raffael

Radierung, Chine-Collé, 200 x 144 mm (Bild) / 380 x 285 mm (Platte)

Bezeichnet: Raphael pinx. / Fr. Felsing imp. / J. L. Raab sculp. / MADONNA DI TEMPI / P. Kaeser's
Kunstverlag München

Staatliche Graphische Sammlungen, München, Inv.-Nr. 255876 D

Publiziert in: REBER, Franz von: Die K. Bayer. Gemälde-Galerie Pinakothek München.
Radierungen von J. L. Raab, München 1881, Tafel 43.

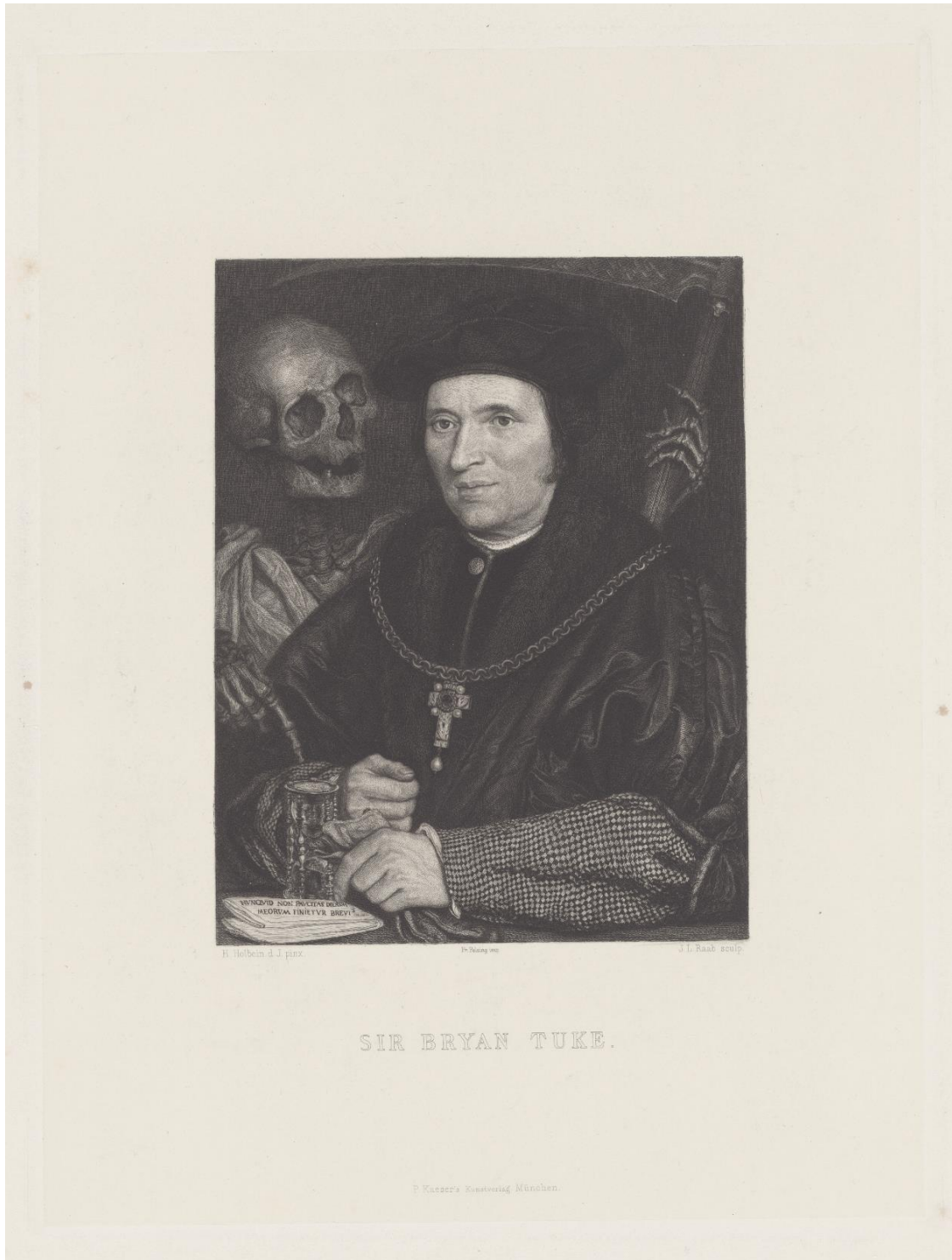


Abb. 36

Johann Leonhard Raab

Bildnis des Sir Brian Tuke, nach Hans Holbein d. J. (Kopie)

Radierung, Chine-Collé, 212 x 165 mm (Bild) / 378 x 285 mm (Platte)

Bezeichnet: H. Holbein d. J. pinx. / Fr. Felsing imp. / J. L. Raab sculp. / SIR BRYAN TUKE / P.

Kaeser's Kunstverlag München

Staatliche Graphische Sammlungen, München, Inv.-Nr. 255858 D

Publiziert in: REBER, Franz von: Die K. Bayer. Gemälde-Galerie Pinakothek München.
Radierungen von J. L. Raab, München 1881, Tafel 29.

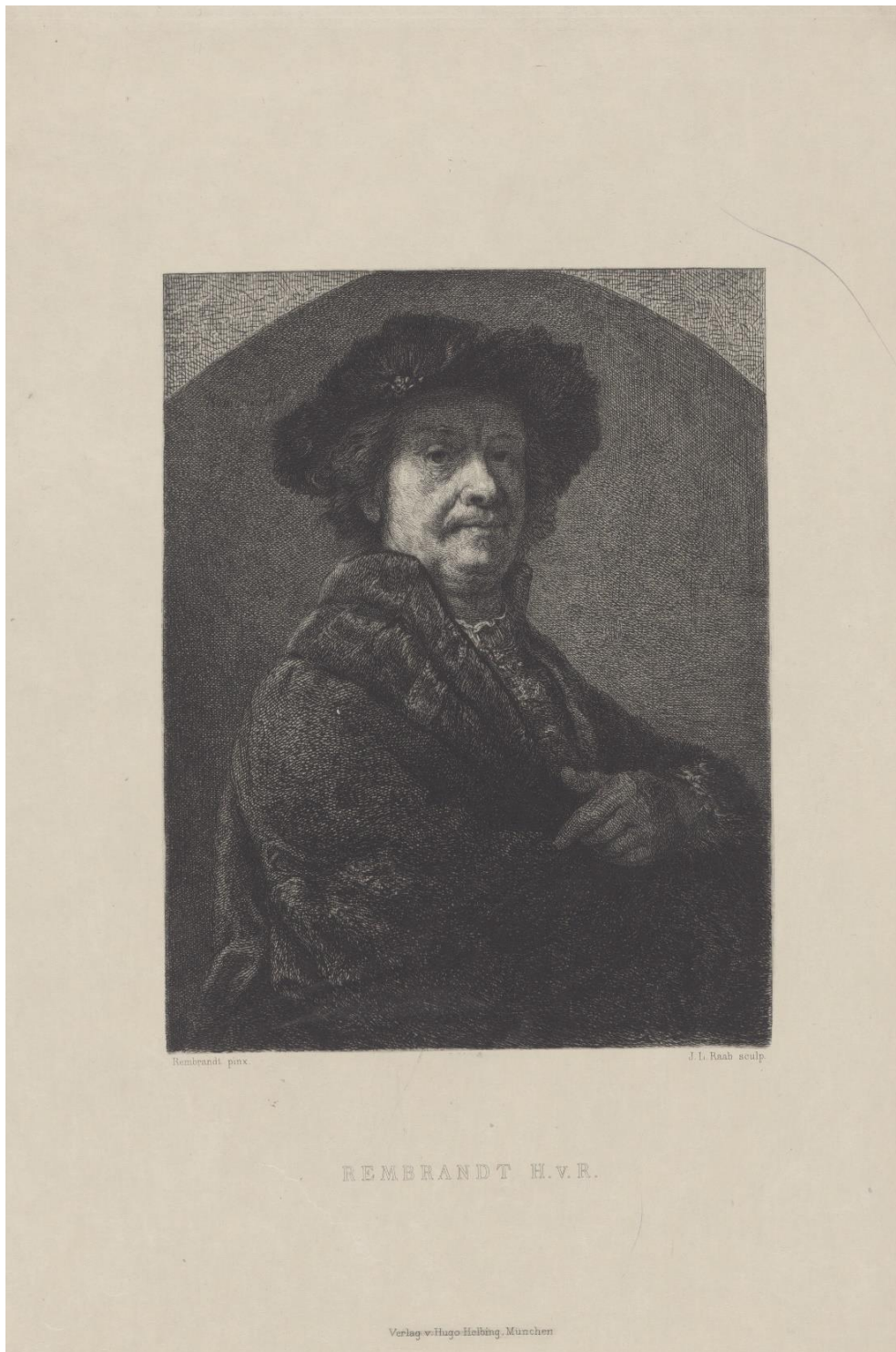


Abb. 37

Johann Leonhard Raab

Selbstbildnis, nach Rembrandt

Radierung, Chine-Collé, 214 x 165 mm (Bild) / 378 x 280 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): Rembrandt pinx. / REMBRANDT H. v. R. / J. L. Raab sculp. / Verlag v. Hugo Helbing, München

Staatliche Graphische Sammlungen, München, Inv.-Nr. 255846 D

Publiziert in: REBER, Franz von: Die K. Bayer. Gemälde-Galerie Pinakothek München.
Radierungen von J. L. Raab, München 1881, Tafel 17.



Abb. 35, Detail 1

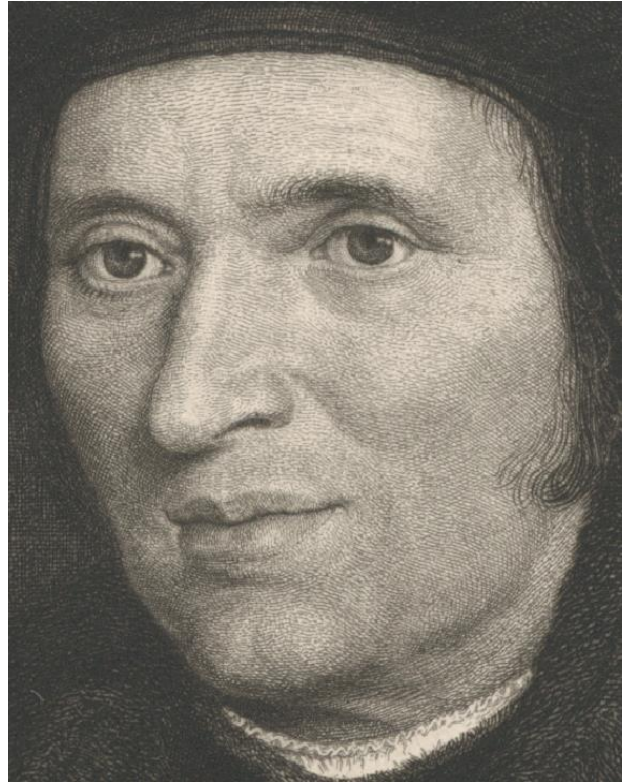


Abb. 36, Detail 1



Abb. 37, Detail 1



Abb. 38

Albert Krüger

Verkündigung an Maria, nach Piero del Pollaiuolo, 1888

Radierung, Kupferstich, Chine-Collé, 218 x 242 mm (Bild) / 300 x 294 mm (Platte)

Remarque (unten links)

Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 29281

Publiziert in: BODE, Wilhelm [u. a.]: Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin, Bd. 1, Berlin 1888-1909, Lieferung 3.



BILDNIS DES KAUFMANNS GEORG GISZE

GEM. VON HANS HOLBEIN D. J.

RAD. VON A. KRÜGER

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG BERLIN

Abb. 39

Albert Krüger

Der Kaufmann Georg Gysze, nach Hans Holbein d. J., 1898

Radierung, Kupferstich, Chine-Collé, 262 x 237 mm (Bild) / 345 x 277 mm (Platte)

Remarque (unten links)

Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Signatur G 652-3

Publiziert in: BODE, Wilhelm [u. a.]: Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin, Bd. 3, Berlin 1888-1909, Lieferung 12.



Abb. 40

Albert Krüger

Der Mennonitenprediger Cornelis Claesz Anslo (1592-1646) und seine Frau Aeltje Gerritsdr Schouten, nach Rembrandt Harmensz van Rijn, 1895

Radierung, Kupferstich/Kaltnadel, Chine-Collé, 165 x 198 mm (Bild) / 189 x 215 mm (Platte)

Bezeichnet (auf separatem Schutzpapier): REMBRANDT VAN RIJN / DER
MENNONITENPREDIGER ANSLO / ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN / JAHRBUCH D.
K. PREUSS. KUNSTSAMML. 1895 / RADIERUNG VON ALBERT KRÜGER

Zentralbibliothek, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur Y 424-16

Publiziert in: Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen 16 (1895), Tafelteil.



Abb. 39, Detail 1



Abb. 39, Detail 2



Abb. 40, Detail 1



Abb. 38, Detail 1



Abb. 41

Hugo Struck

Der Mann mit dem Schlapphut, nach Frans Hals

Radierung, Chine-Collé, 488 x 405 mm (Bild) / 600 x 455 mm (Platte)

Bezeichnet: FRANS HALS PXT / H. STRUCK SCT / MÄNNLICHES BILDNISS (KASSELER GALERIE) / VERLAG VON R. PAULUSSEN WIEN

Graphische Sammlung, Kunsthalle zu Kiel, Inv.-Nr. A. B. 4331



Abb. 41, Detail 1



Abb. 41, Detail 2



Abb. 41, Detail 3



Abb. 41, Detail 4



Abb. 42

William Unger

Der Mann mit dem Schlapphut, nach Frans Hals

Radierung, 150 x 120 mm (Bild) / 253 x 173 mm (Platte)

Bezeichnet: Frans Hals pinx. / W. Unger sculps. / BILDNISS EINES UNBEKANNTEN MIT SCHLAPPHUT / Das Original befindet sich in der Galerie zu Cassel / Verlag von E. A. Seemann in Leipzig / Druck v. Fr. Felsing, München

Fachbibliothek, Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur SL-Kas 07/1886a

Publiziert in: EISENMANN, Oscar: Die Meisterwerke der Galerie zu Cassel. Neununddreissig Radierungen von William Unger, 1886, Tafel 12.

Zuvor: Zeitschrift für bildende Kunst 7 (1872), nach S. 68.



Abb. 43

Albert Krüger

Malle Babbe, nach Frans Hals, 1892

Kupferstich, Radierung, Chine-Collé, 265 x 215 mm (Bild) / 311 x 257 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): DIE HEXE VON HARLEM / GEM. VON FRANS HALS D. Ä. / GEST. VON ALB. KRÜGER

Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 33875

Publiziert in: BODE, Wilhelm [u. a.]: Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin, Bd. 4, Berlin 1888-1909, Lieferung 7.

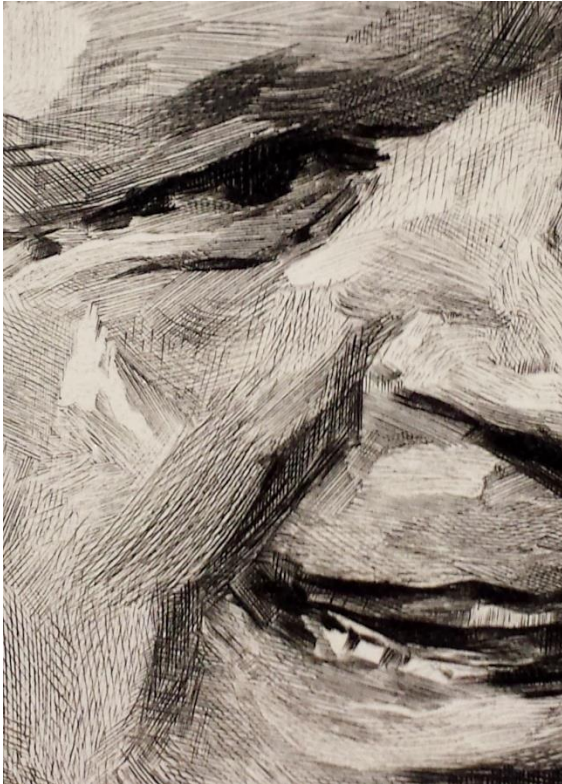


Abb. 43, Detail 1



Abb. 43, Detail 2



Abb. 43, Detail 3



Abb. 44

William Unger

Malle Babbe, nach Frans Hals

Radierung, Chine-Collé, 153 x 130 mm (Bild) / 181 x 154 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): Frans Hals pinxit / W. Unger sculpsit

Bibliothek/Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Signatur III.XIX.unger1873-2

Publiziert in: VOSMAER, Carl: Eaux-fortes d'après Frans Hals, Leiden 1873, Tafel 20.



Abb. 45

Otto Reim

Der bittere Trank, nach Adriaen Brouwer

Kupferstich, Radierung, 228 x 169 mm (Bild) / 256 x 184 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): A. Brouwer pinx. / Otto Reim sc. / BITTERE MEDICIN / Verlag v. E. A.

Seemann, Leipzig / Druck v. Jul. Wolf, Leipzig

Fachbibliothek, Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur Z-Z
1866/II 8/1897

Publiziert in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 8 (1897), nach S. 150.

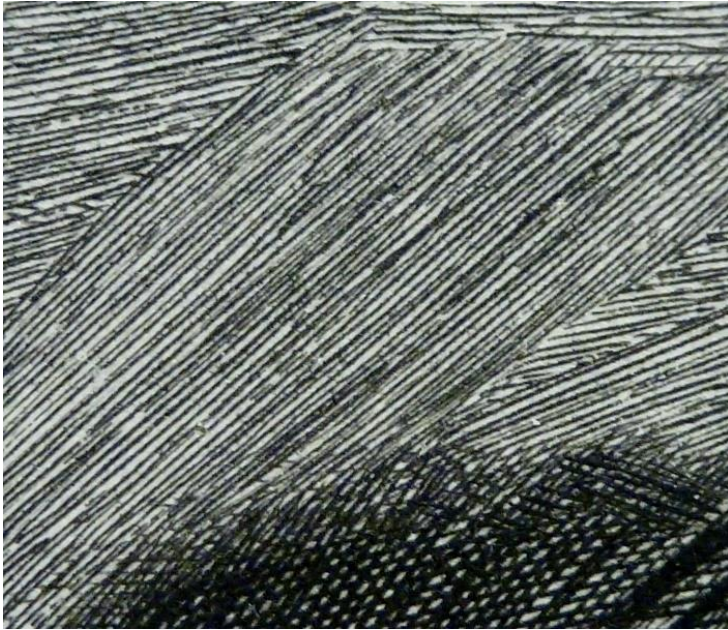


Abb. 45, Detail 1

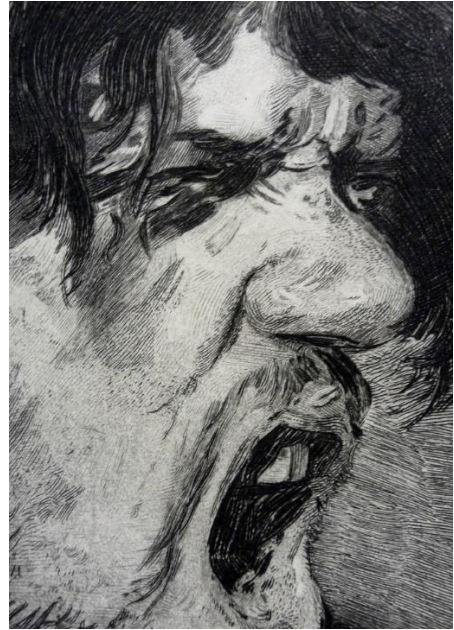


Abb. 45, Detail 2



Abb. 45, Detail 3



Abb. 46

Karl Koepping

Bankett der Offiziere der St. Georgs-Schützengilde von Haarlem, nach Frans Hals, 1891

Radierung, Kupferstich, Kaltnadel, 582 x 869 mm (Bild) / Höhe der Platte beschnitten x 938 mm (Platte)

Bezeichnet (oben): Published 1st of May 1891 by Ch.^s Sedelmeyer, Paris. Copyright registered

Bezeichnet (unten): Ch.^s Koepping after Frans Hals / Unique edition – Plated destroyed / Printed by A. Salmon & Ardail, Paris

Handschriftlich signiert (unten rechts): Koepping

Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 30159



Abb. 46, Detail 1



Abb. 46, Detail 2



Abb. 46, Detail 3



Abb. 47

William Unger

Bankett der Offiziere der St. Georg-Schützengilde in Haarlem, nach Frans Hals
Radierung, Chine-Collé, 134 x 200 mm (Bild) / 160 x 224 mm (Platte)

Bezeichnet: Frans Hals pinxit / W. Unger sculpsit

Bibliothek/Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Signatur Ill.XIX.unger1873-2

Publiziert in: VOSMAER, Carl: *Eaux-fortes d'après Frans Hals*, Leiden 1873, Tafel 4.



Abb. 48

Albert Krüger

Selbstbildnis mit Samtbarett und einem Mantel mit Pelzkragen, nach Rembrandt Harmensz van Rijn, 1889

Radierung, Kupferstich, Chine-Collé, 265 x 215 mm (Bild) / 311 x 257 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): SELBSTBILDNIS / GEM. VON REMBRANDT / RAD. VON A. KRÜGER
Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 33835

Publiziert in: BODE, Wilhelm [u. a.]: Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin, Bd. 4, Berlin 1888-1909, Lieferung 4.



Abb. 48, Detail 1



Abb. 48, Detail 2



Abb. 48, Detail 3



Abb. 49

Karl Koepping

Die Vorsteher der Amsterdamer Tuchmacherzunft („Die Staalmeesters“), nach Rembrandt Harmensz van Rijn, 1887

Radierung, Kupferstich, Kaltnadel, 580 x 865 mm (Bild) / 640 x 930 mm (Platte)

Bezeichnet (oben): Published 1st of October 1887 by Ch.^s Sedelmeyer, Paris. Copyright registered.

Bezeichnet (unten): Ch. Koepping after Rembrandt / Unique edition of 125 proofs – Plate destroyed

Handschriftlich signiert (unten rechts): C. Koepping

Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 30148



Abb. 49, Detail 1



Abb. 49, Detail 2



Abb. 50

Karl Koepping

Der Mennonitenprediger Cornelis Claesz Anslo (1592-1646) und seine Frau Aeltje Gerritsdr Schouten, nach Rembrandt Harmensz van Rijn, 1900

Radierung, Kupferstich, Kaltnadel, 612 x 738 mm (Bild) / 684 x 798 mm (Platte)

Bezeichnet (oben): Copyright 1899 by P. & D. Colnaghi & Co. Publishers, 14 & 14 Pall Mall East London and G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin S. W.

Bezeichnet (unten): Berlin, G. Grote / Only state – plate destroyed / Koepping after Rembrandt
Handschriftlich signiert: Koepping

Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.-Nr. 184-1900

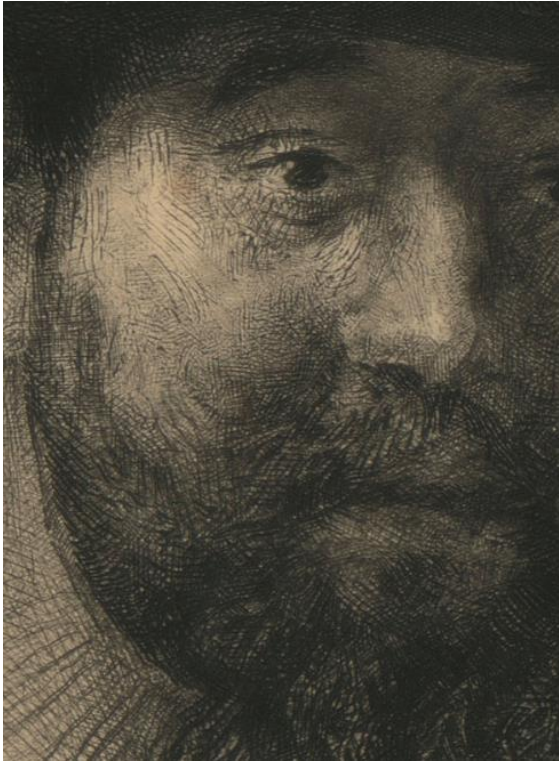


Abb. 50, Detail 1



Abb. 50, Detail 2



Abb. 50, Detail 3

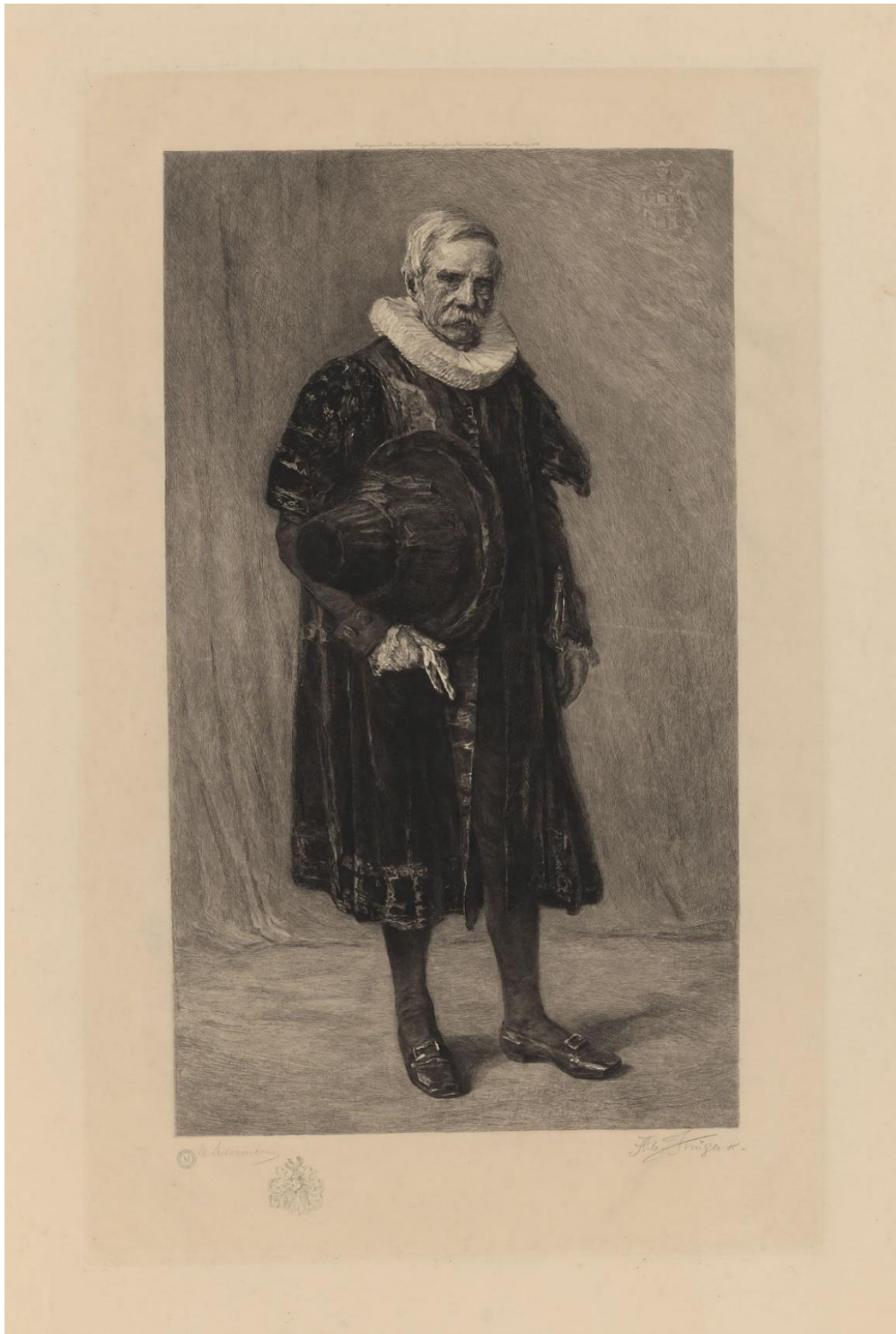


Abb. 51

Albert Krüger

Bildnis des Hamburger Bürgermeisters Carl Friedrich Petersen, nach Max Liebermann, 1892

Radierung, Kupferstich, Kaltnadel, 650 x 370 mm (Bild) / 790 x 485 mm (Platte)

Remarque (unten links)

Bezeichnet (oben): Eingetragen beim Deutschen Kunstverleger Verein für die Commerter'sche Kunsthandlung Hamburg 1892

Handschriftlich signiert (unten links): M. Liebermann

Handschriftlich signiert (unten rechts): Alb. Krüger

Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 30133

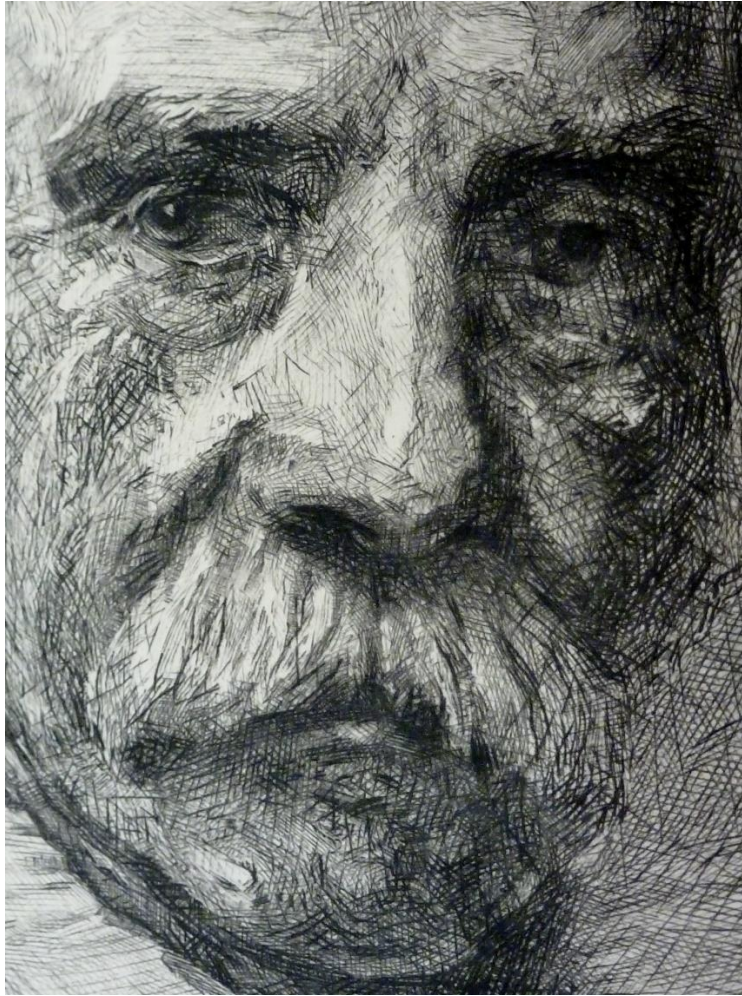


Abb. 51, Detail 1



Abb. 51, Detail 2



Abb. 51, Detail 3



Abb. 52

Ludwig Michalek

Nike im Louvre (Ausschnitt)

Radierung, Kupferstich, 272 x 179 mm (Platte, mit beschnittenen Rändern)

Bezeichnet: Gez. und gest. von L. Michalek / NIKE IM LOUVRE / h. 1,9 M / Druck v. F. Kargl

Fachbibliothek, Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur Z-Z
1866/16/1881

Publiziert in: Zeitschrift für bildende Kunst 16 (1881), nach S. 32.



Abb. 52, Detail 1



Abb. 52, Detail 2



Abb. 53

Peter Halm

Merkur, nach Jean-Baptiste Pigalle, 1898

Radierung, Chine-Collé, 227 x 145 mm (Platte)

Ohne Bezeichnung

Bibliothek/Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Signatur III.XIX.Halm1912-2

Publiziert in: SEIDEL, Paul: Friedrich der Grosse und die bildende Kunst. 30 Radierungen und 132 Zeichnungen von Peter Halm, Berlin/Leipzig 1912, nach S. 48.



Abb. 53, Detail 1



Abb. 53, Detail 2



Abb. 54

Peter Halm

David, nach Donatello, 1882

Radierung, Roulette, 210 x 100 mm (Bild) / 297 x 200 mm (Platte)

Bezeichnet: Donatello fec. / P. Halm sculp. / DAVID. BRONZESTATUE IM MUSEO NAZIONALE ZU FLORENZ / Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart / Vervielfältigung vorbehalten / Druck v. Fr. Felsing, München

Fachbibliothek, Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur Folio J-All 05/1884 FOLIO

Publiziert in: LÜTZOW, Carl von: Die Kunstschätze Italiens. In geographisch-historischer Übersicht, Stuttgart [1884], nach S. 240.

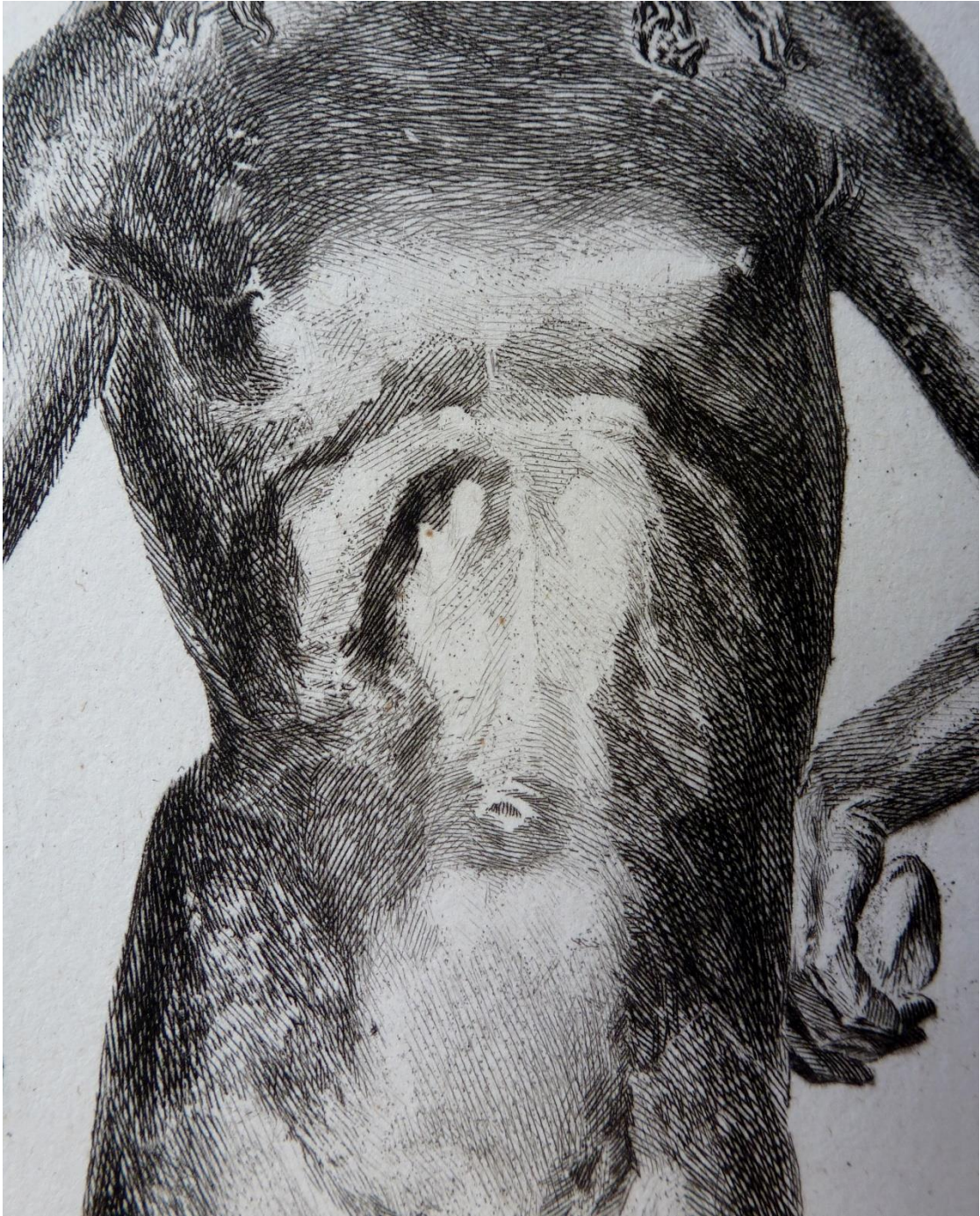


Abb. 54, Detail 1



Abb. 55

Peter Halm

Putto mit Tamburin, nach Donatello, 1905

Radierung, 213 x 115 mm (Bild) / 230 x 130 mm (Platte)

Bezeichnet (rechts am Sockel): L. Anderer Berlin impr.

Signatur (unten mittig): P. H

Bezeichnet (unten): DONATELLO, ENGEL VOM TAUFBRUNNEN IN SIENA / RADIERT VON
PETER HALM / ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST N. F. XVI / AUS DEM KAISER
FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

Fachbibliothek, Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur Z-Z
1866/II 16/1905

Publiziert in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 16 (1905), vor S. 57.



Abb. 55, Detail 1

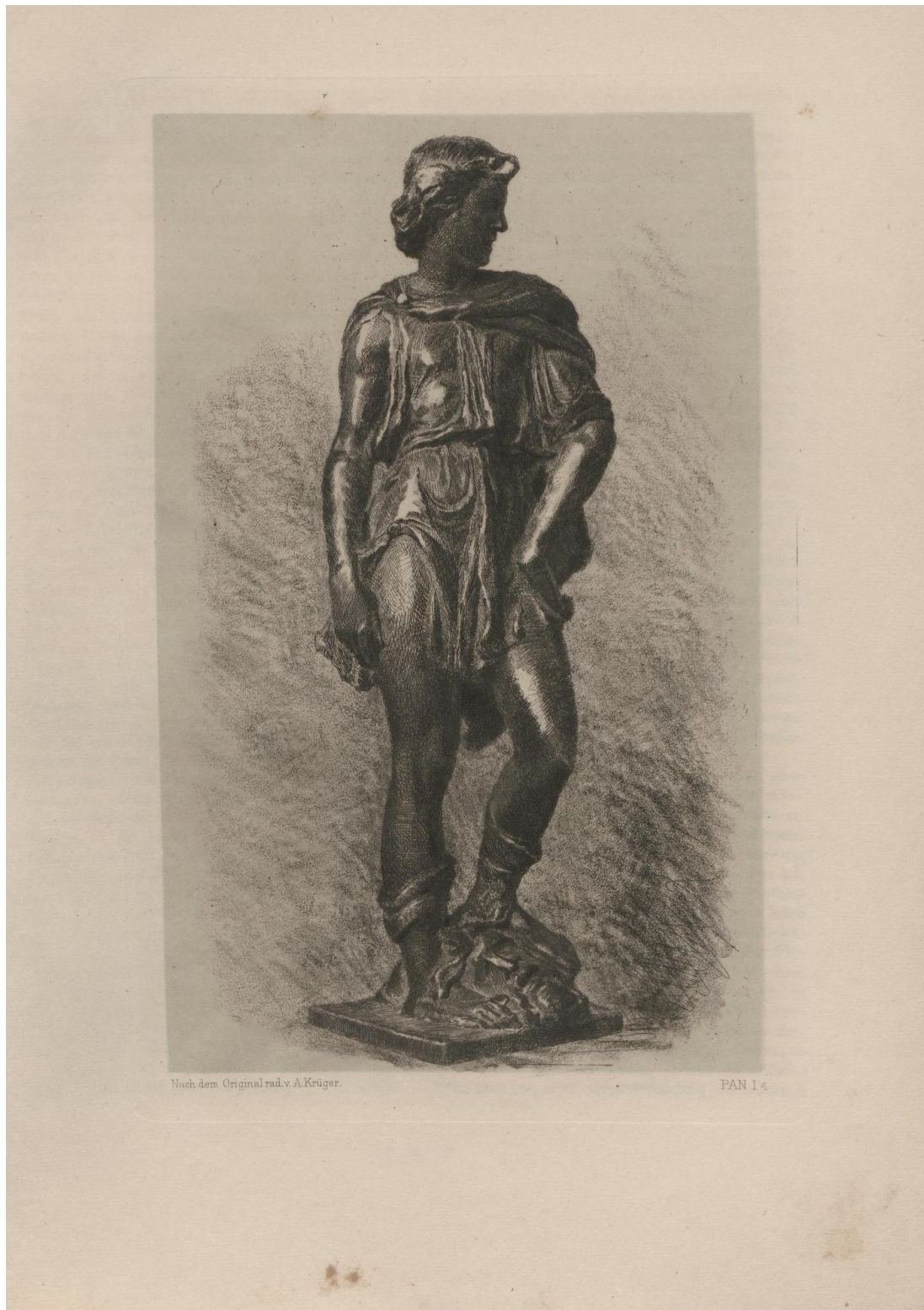


Abb. 56

Albert Krüger

David mit dem Haupt des Goliath, nach Donatello

Radierung, Vernis Mou, 247 x 149 mm (Plattenton) / 270 x 173 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): Nach dem Original rad. v. A. Krüger / PAN I 4

URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1895_96_2/0138 (21.06.2021)

Publiziert in: Pan 1/4 (1895/96), nach S. 250.



Abb. 57

Albert Krüger

Büste eines Knaben, nach Antonio Rosselino, 1905

Radierung, Kupferstich (in Dunkelblau), 230 x 175 mm (Bild) / 258 x 195 mm (Platte)

Bezeichnet (rechts am Sockel): L. Angerer, Berlin impr.

Monogramm (rechts): AK

Bezeichnet (unten): ANTONIO ROSSELINO. BRONZEBÜSTE EINES KNABEN / RADIERT VON ALBERT KRÜGER / ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST N. F. XVI / AUS DEM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

Fachbibliothek, Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur Z-Z 1866/II 16/1905

Publiziert in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 16 (1905), vor S. 28.



Abb. 57, Detail 1



Abb. 58

Albert Krüger

Johannes der Täufer, nach Desiderio da Settignano-Umkreis, 1893

Radierung, Kupferstich, 217 x 175 mm (Bild) / 244 x 200 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): Rad. v. Albert Krüger / GIOVANNINO-BÜSTE VON DONATELLO / Verlag von E. a. Seemann in Leipzig / Druck von L. Anderer in Berlin

Fachbibliothek, Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur Z-Z 1866/II 4/1893

Publiziert in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 4 (1893), nach S. 152.



Abb. 58, Detail 1



Abb. 59

William Unger

Bildnis Saskias als Braut, nach Rembrandt Harmensz van Rijn

Radierung, Roulette, 157 x 90 mm (Bild) / 197 x 131 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): Zeitschrift für bildende Kunst / Verlag von E. A. Seemann in Leipzig / Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig

Fachbibliothek, Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur Z-Z 1866/5/1870

Publiziert in: Zeitschrift für bildende Kunst 5 (1870), vor S. 237.



Abb. 59, Detail 1

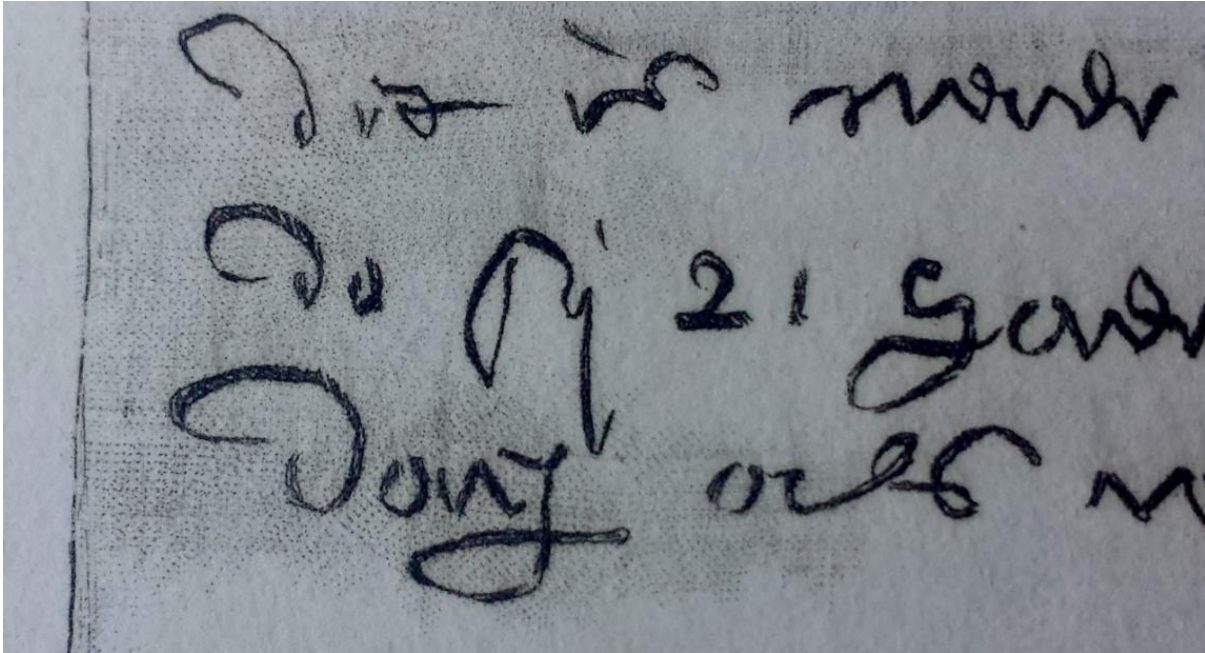


Abb. 59, Detail 2



Abb. 60

Ludwig Michalek

Wirtshausstube mit fröhlichen Bauern und einem Fiedler, nach Adriaen van Ostade

Radierung, Chine-Collé, 129 x 198 mm (Bild) / 196 x 246 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): A. V. OSTADE FC^T / DER LABETRUNK / L. MICHALEK SC^T / Druck und Verlag Gesellschaft f. verviel. Kunst in Wien / Vervielfältigung vorbehalten
Bibliothek/Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Signatur Z990-2

Publiziert in: Die graphischen Künste 1 (1879), vor S. 37.



Abb. 60, Detail 1



Abb. 61

Louise Begas-Parmentier

Bauernfamilie, nach Adriaen van Ostade

Radierung, Chine-Collé, 132 x 200 mm (Bild) / 157 x 217 mm (Platte)

Bezeichnet: A. V. OSTADE FCT / BAUERNFAMILIE / LOUISE BEGAS-PARMENTIER SCT /

Druck und Verlag Gesellschaft f. verviel. Kunst in Wien / Vervielfältigung vorbehalten

Bibliothek/Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Signatur Z990-2

Publiziert in: Die graphischen Künste 1 (1879), vor S. 49.

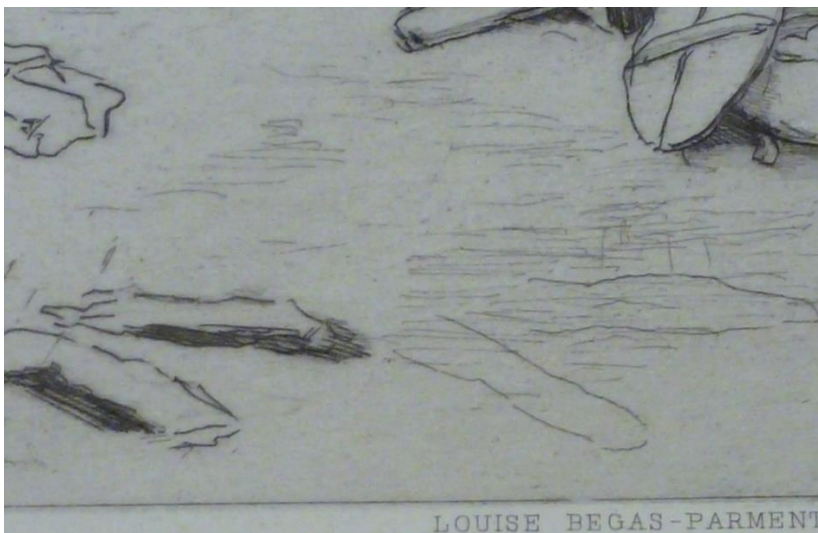


Abb. 61, Detail 1



Abb. 62

Wilhelm Hecht

Lorenz Gedon, nach Franz von Lenbach

Radierung, Vernis Mou, Polierstahl, Chine-Collé, 260 x 207 mm (Bild) / 308 x 242 mm (Platte)

Bezeichnet: F. LENBACH DEL / W. HECHT SCT. / L Gedon / Druck der Gesellschaft f. vervielf. Kunst in Wien

Bibliothek/Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Signatur Z990-2

Publiziert in: Die graphischen Künste 17/2 (1894), nach S. 34.



Abb. 62, Detail 1

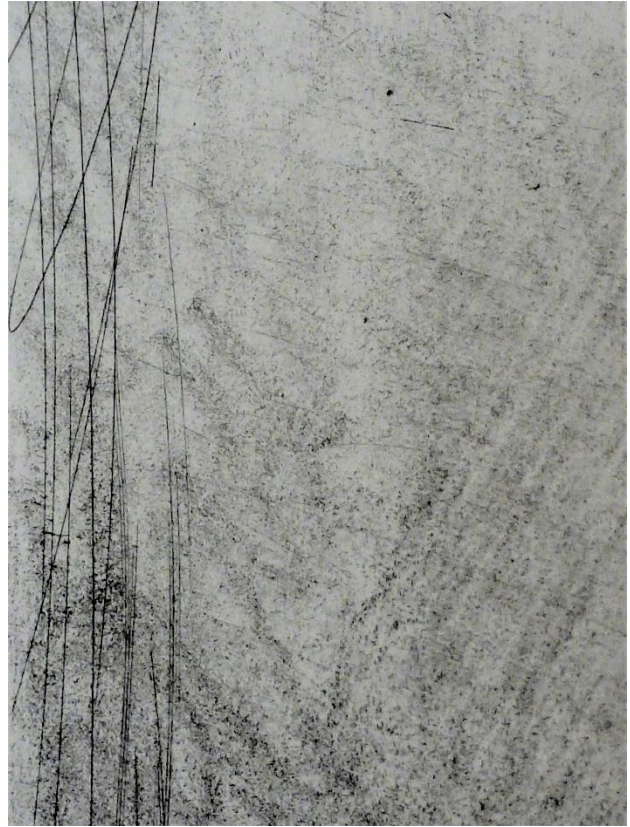


Abb. 62, Detail 2

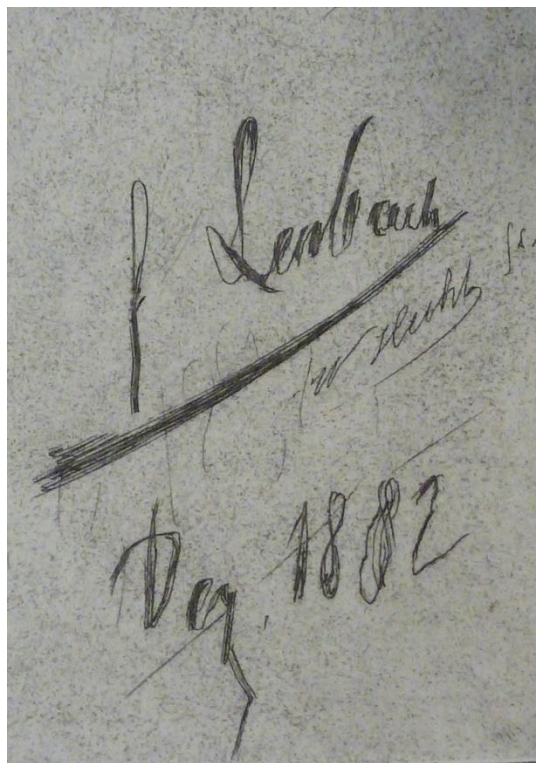


Abb. 62, Detail 3



Abb. 63

Albert Krüger

Nach dem Bade, nach Edgar Degas, 1897/98

Schabkunst, Kaltnadel, 160 x 152 mm (Bild) / 165 x 152 mm (Platte)

Handschriftlich signiert (unten links): Alb. Krüger

Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. A 1945-126

Publiziert in: Pan 3/1-2 (1897/98), nach S. 56.



Abb. 64

Carl Arnold Gonzenbach

Findung Mosis, nach Fritz Neuber

Kupferstich, Radierung, 233 x 163 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): gest. v. C. Gonzenbach / MARMORGRUPPE VON FR. NEUBER / Im Besitz des Herrn Ed. F. Weber in Hamburg / Verlag von E. A. Seemann in Leipzig / Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig

Fachbibliothek, Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur Z-Z 1866/9/1874

Zeitschrift für bildende Kunst 9 (1874), nach S. 292.



Abb. 65

Karl Koepping

Froufrou, nach Clairin, 1884

Radierung, Kaltnadel, Chine-Collé, 695 x 440 mm (Blatt)

Bezeichnet (unten): C. CLAIRIN PINX. / Froufrou / CH. KOEPPING SCULP. / CHARLES F. HASELTINE, 1416 & 1418 Chestnut Street, Philadelphia. / Paris, Publié par GEORGES PETIT, 12, Rue Godot de Mauroy. / Imprimerie GEORGES PETIT, Paris.

Verso u. M.: Sammlerstempel Dr. H.H. Meier, Bremen (Lugt 1806)

Kupferstichkabinett, Bremer Kunsthalle (ohne Nummerierung)



Abb. 66

William Unger

Männliches Bildnis, nach Peter Paul Rubens zugeschrieben (Ausschnitt)

Radierung, 175 x 120 mm (Bild) / 256 x 185 mm (Platte)

Bezeichnung (unten): P. P. Rubens pinxit. / Nach dem in der Galerie zu Braunschweig befindlichen Originale / W. Unger sculpsit / Zeitschrift f. bild. Kunst / Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig / Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Fachbibliothek, Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur Z-Z 1866/4/1869

Publiziert in: Zeitschrift für bildende Kunst 4 (1869), nach S. 48.



Abb. 67

Wilhelm Hecht

Der große Wald, nach Jacob van Ruisdael

Radierung, Roulette, Chine-Collé, 465 x 617 mm (Bild) / 595 x 735 mm (Platte)

Ohne Schrift

Signatur (rechter Bildrand): W. Hecht

Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 45219



Abb. 65, Detail 1

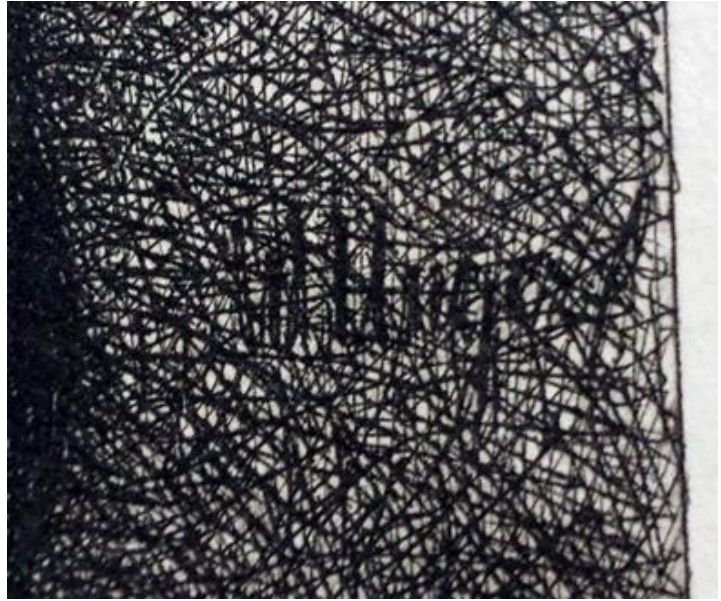


Abb. 66, Detail 1

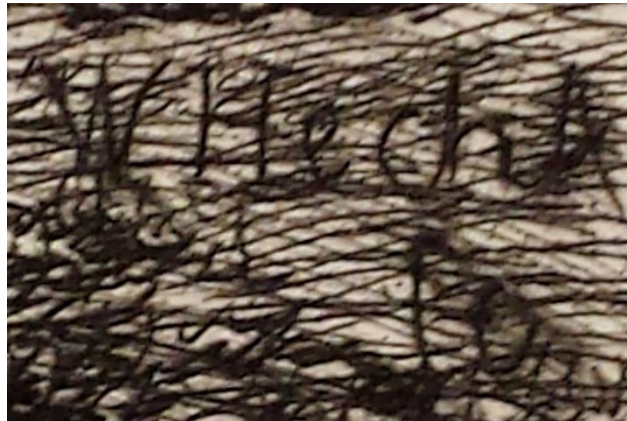


Abb. 67, Detail 1



Abb. 68

Karl Koepping

Susanna und die beiden Alten, nach Rembrandt Harmensz van Rijn/Joshua Reynolds

Radierung, Kaltnadel, Kupferstich, Chine-Collé, 196 x 240 (Bild) mm 237 x 270 mm (Platte)

Remarque (unten rechts)

Staatliche Graphische Sammlungen, München, Inv.-Nr. 1963:2088 D

Publiziert in: BODE, Wilhelm [u. a.]: Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin, Bd. 4, Berlin 1888-1909, Lieferung 22.



Abb. 68, Detail 1

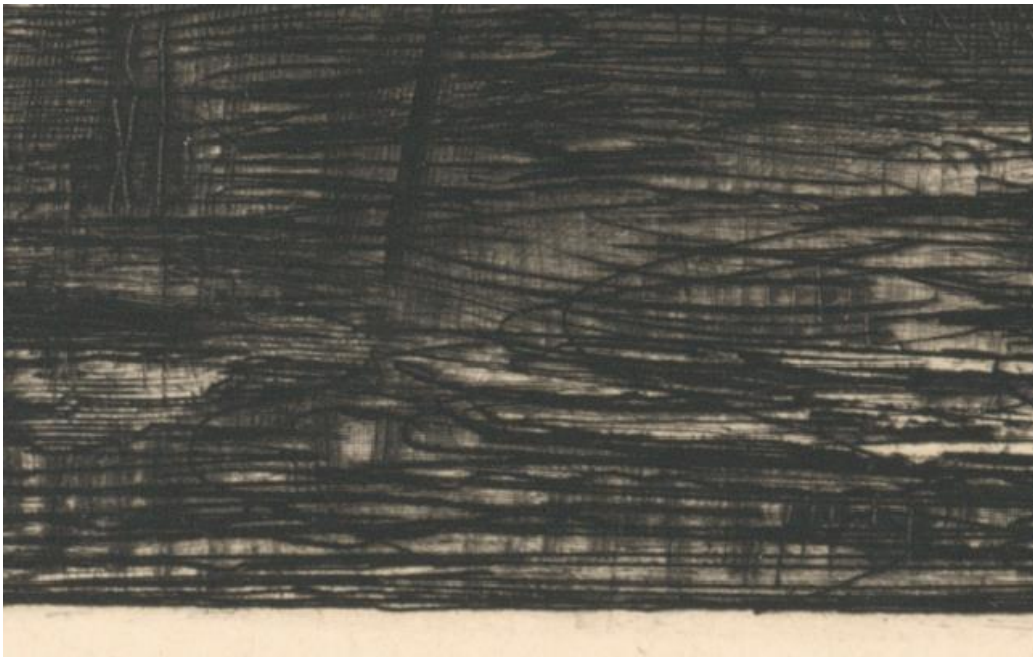


Abb. 68, Detail 2



Abb. 69

William Unger

Susanna und die beiden Alten, nach Rembrandt Harmensz van Rijn/Joshua Reynolds

Radierung, Roulette, 465 x 570 mm (Bild) / 520 x 616 mm (Platte)

Bezeichnet (oben): Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien / Vervielfältigung vorbehalten / Druck der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien

Bezeichnet (unten): REMBRANDT VAN RYN PX^T / W. UNGER SC^T / SUSANNA UND DIE BEIDEN ALTEN

Grafische Sammlung, Kunsthalle zu Kiel, Inv.-Nr. 1938-39/180 SHKV



Abb. 69, Detail 1



Abb. 69, Detail 2

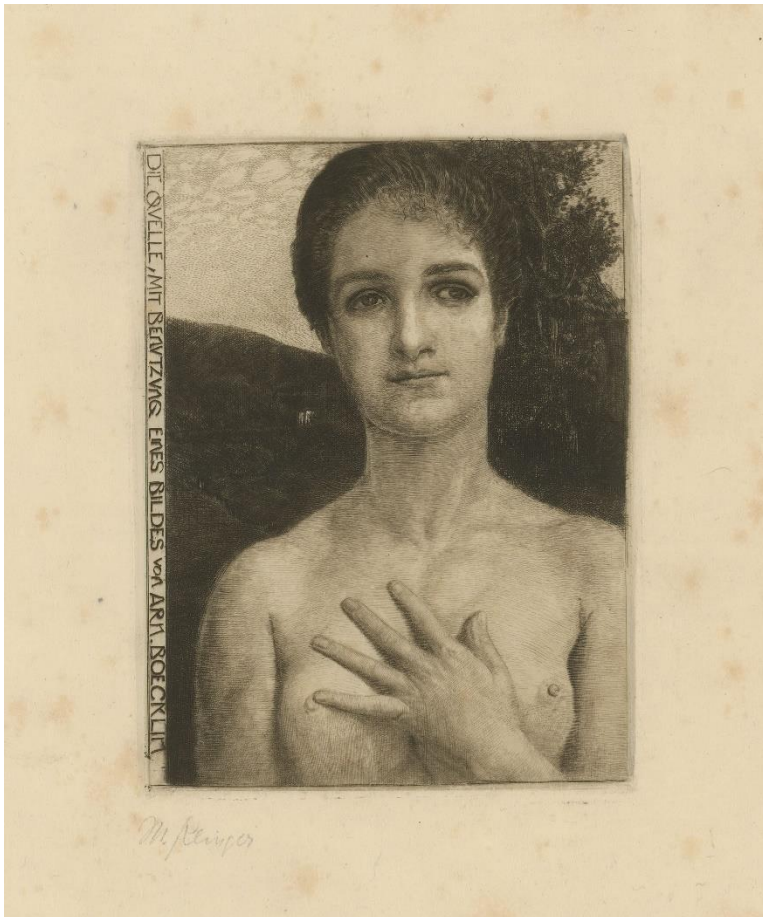


Abb. 70

Max Klinger

Die Quelle, 1889

Radierung, Kupferstich, Kaltnadel, Chine-Collé, 148 x 110 mm (Bild) / 155 x 119 mm (Platte)

Bezeichnet (linker Rand): DIE QUELLE, MIT BENUTZUNG EINES BILDES VON ARN. BOECKLIN

Handschriftlich signiert (unten links): M. Klinger

Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 28997



Abb. 70B

Arnold Böcklin

Flora, 1875

Tempera auf Holz, 62,8 x 50,5 cm

Museum der bildenden Künste

Leipzig, Inv.-Nr. I. 1133

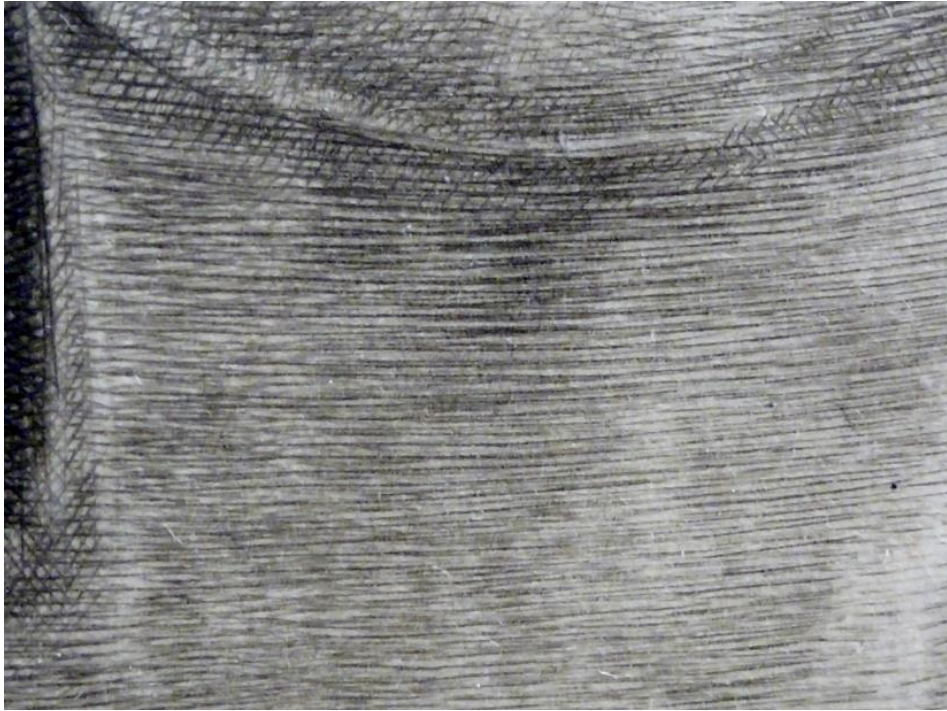


Abb. 70, Detail 1



Abb. 70, Detail 2



Abb. 71

Max Klinger

Frühlingstag (Die drei Lebensalter), nach Arnold Böcklin, 1890

Radierung, Aquatinta, Chine-Collé, 484 x 697 mm (Bild) / 612 x 778 mm (Platte)

Remarque (unten mittig)

Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 29225

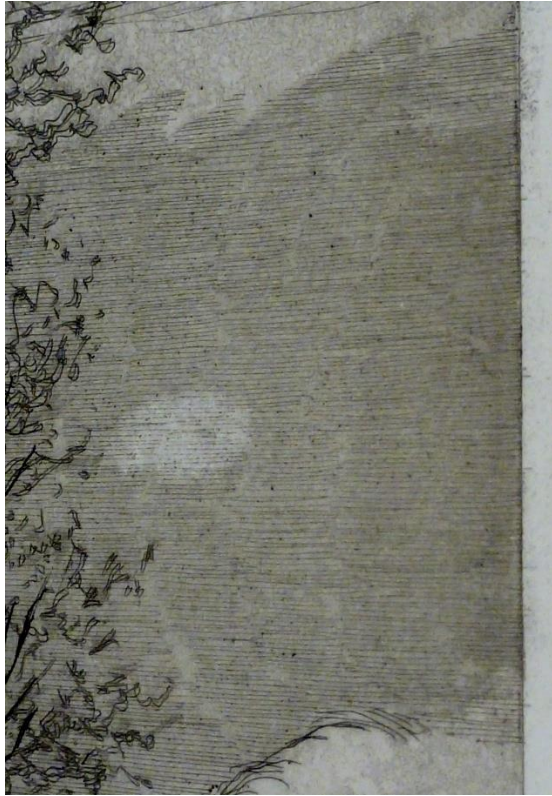


Abb. 71, Detail 1



Abb. 71, Detail 2

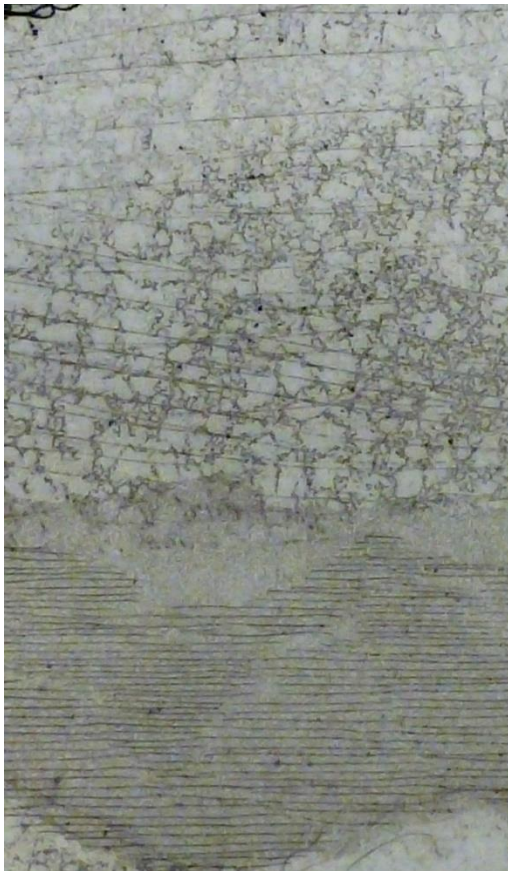


Abb. 71, Detail 3



Abb. 71, Detail 4



Abb. 72

Max Klinger

Die Toteninsel, nach Arnold Böcklin, 1890

Radierung, Aquatinta, Chine-Collé, 418 x 698 mm (Bild) / 613 x 777 mm (Platte)

Remarque (unten mittig)

Signatur (unten links): Klinger 1890

Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 29226

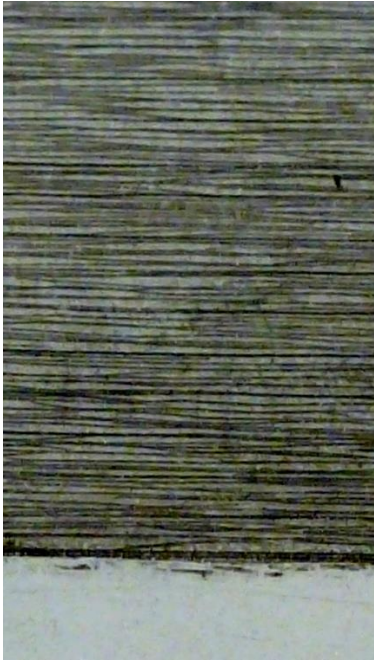


Abb. 72, Detail 1

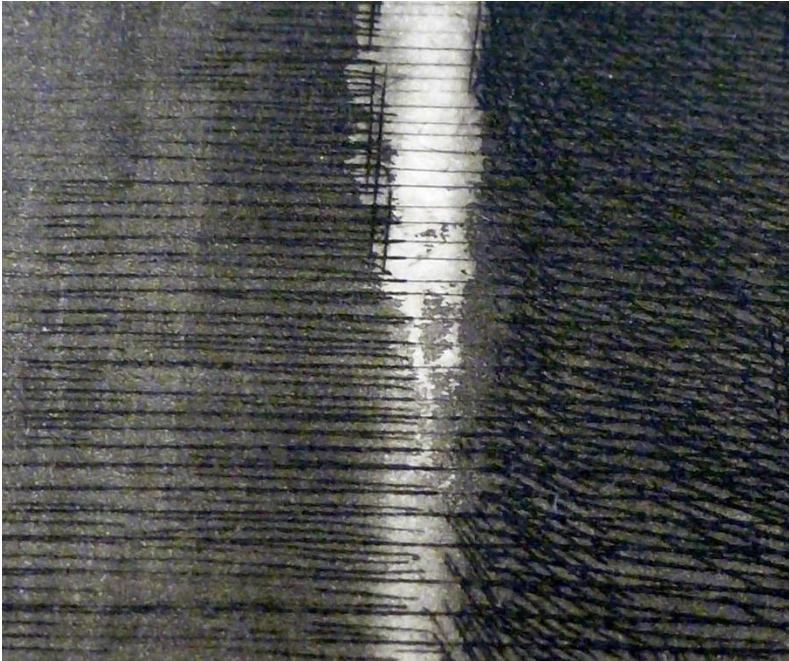


Abb. 72, Detail 2



Abb. 72, Detail 3



Abb. 72, Detail 4



Abb. 73

Max Klinger

Verlassen, Blatt 5, aus: *Ein Leben. Opus VIII*, 1884 (Erstausgabe)

Radierung, Aquatinta, 275 x 425 mm (Bild) / 317 x 453 mm (Platte)

Signatur (unten links): M. Klinger 11.10.84

Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 29039



Abb. 73, Detail 1



Abb. 74

Max Klinger

Ins Nichts zurück, Blatt 15,
aus: *Ein Leben. Opus VIII*,
1884 (Erstausgabe)

Radierung, Aquatinta, 262 x
210 mm (Bild) / 296 x 251
mm (Platte)

Bezeichnet (oben links): OP.
VIII

Bezeichnet (unten rechts):

Max Klinger

Kupferstichkabinett,

Hamburger Kunsthalle, Inv.-

Nr. 1917-48



Abb. 74, Detail 1



Abb. 75

Max Klinger

Tod, Blatt 10, aus: *Eine Liebe. Opus X*, 1887 (Erstausgabe)

Radierung, Stich, Aquatinta, 230 x 355 mm (Bild) / 319 x 457 mm (Platte)

Signatur (unten links): M. Klinger 14. Dez. 8[unleserlich]

Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 30645



Abb. 75, Detail 1



Abb. 76

Max Klinger
Kind, Blatt 5, aus: *Vom Tode*.
Erster Teil. Opus XI, 1889
Radierung, Aquatinta, 199 x
183 mm (Bild) / 276 x 210
mm (Platte)
Signatur (unten links): M.
Klinger
Kupferstichkabinett,
Hamburger Kunsthalle, Inv.-
Nr. 30632



Abb. 76, Detail 1



Abb. 77

Max Klinger

In die Gosse!, Blatt 10, aus:
Ein Leben. Opus VIII, 1884
(Erstausgabe)

Radierung, Aquatinta, 189 x
170 mm (Bild) / 240 x 186
mm (Platte)

Signatur (unten links): M.
Klinger 29/I.83

Handschriftlich bezeichnet
(unten rechts): 2nd état 3rd
epreuve

Kupferstichkabinett,
Hamburger Kunsthalle, Inv.-
Nr. 30616



Abb. 77, Detail 1

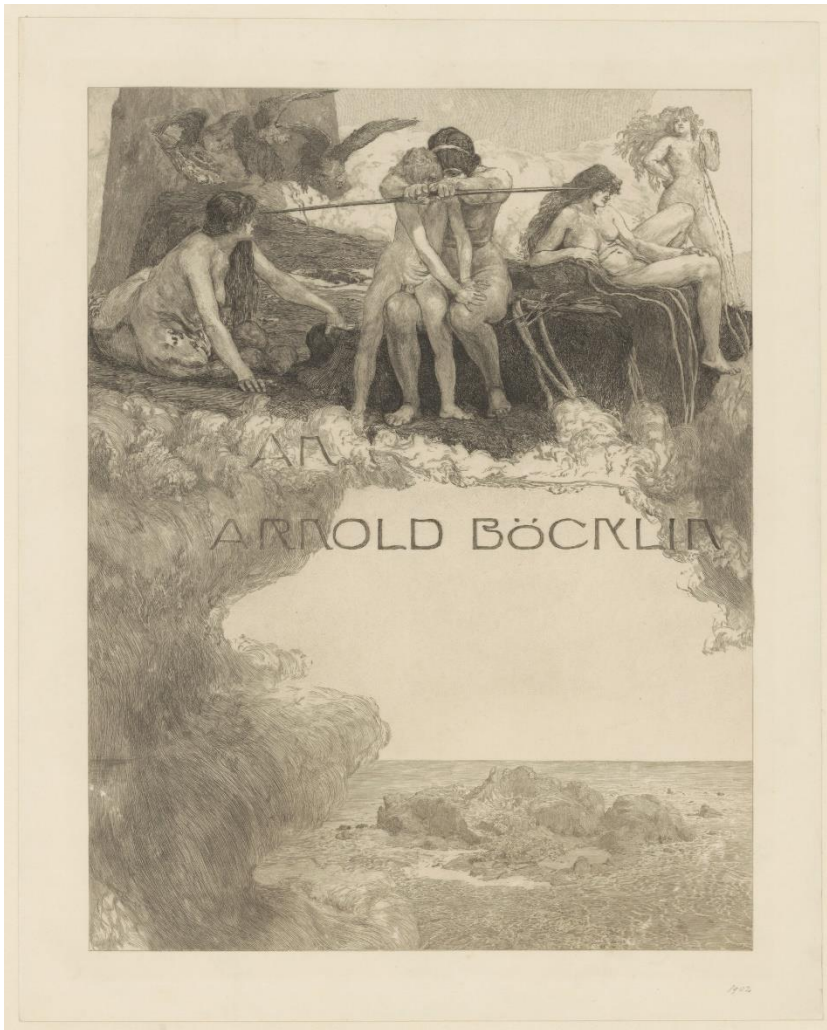


Abb. 78

Max Klinger
Widmung, Blatt 1, aus: *Eine Liebe*. Opus X, 1887
(Erstausgabe)
Radierung, Stich, 426 x 327
mm (Bild) / 457 x 356 mm
(Platte)
Kupferstichkabinett,
Hamburger Kunsthalle, Inv.-
Nr. 30637

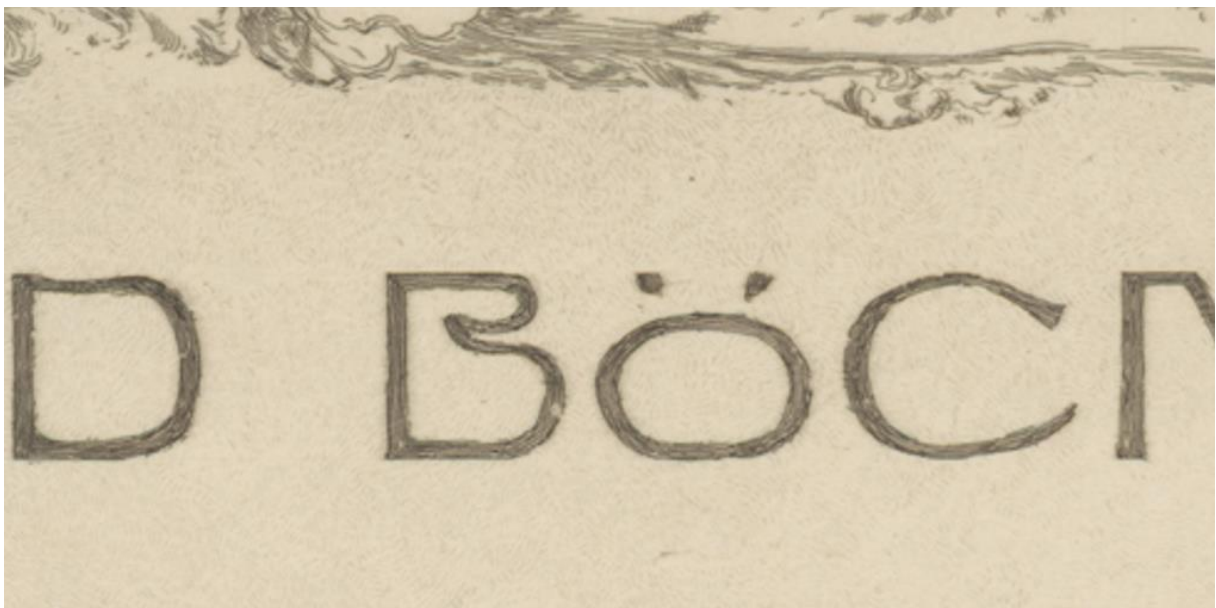


Abb. 78, Detail 1



SELBSTBILDNIS

GEM. VON TIZIAN

RAD. VON HEINRICH WOLFF

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG BERLIN

Abb. 79

Heinrich Wolff

Selbstbildnis, nach Tizian

Roulette, Schabkunst, Chine-Collé, 250 x 192 mm (Bild) / 277 x 218 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): SELBSTBILDNIS / GEM. VON TIZIAN / RAD. VON HEINRICH WOLFF / G.
GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG BERLIN

Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Signatur G 652-1

Publiziert in: BODE, Wilhelm [u. a.]: Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin, Bd.
1, Berlin 1888-1909, Lieferung 22.



Abb. 79, Detail 1



ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. IX.

ORIGINALRADIERUNG VON HEINRICH WOLFF IN MÜNCHEN.

Abb. 80

Heinrich Wolff

Mädchenkopf, 1897

Roulette, 116 x 73 mm (Platte)

Monogramm und Datierung (unten rechts)

Bezeichnet (unterer Blattrand): ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. IX /
ORIGINALRADIERUNG VON HEINRICH WOLFF IN MÜNCHEN

Bibliothek/Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Signatur Z1900-4

Publiziert in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 9 (1897), nach S. 248.

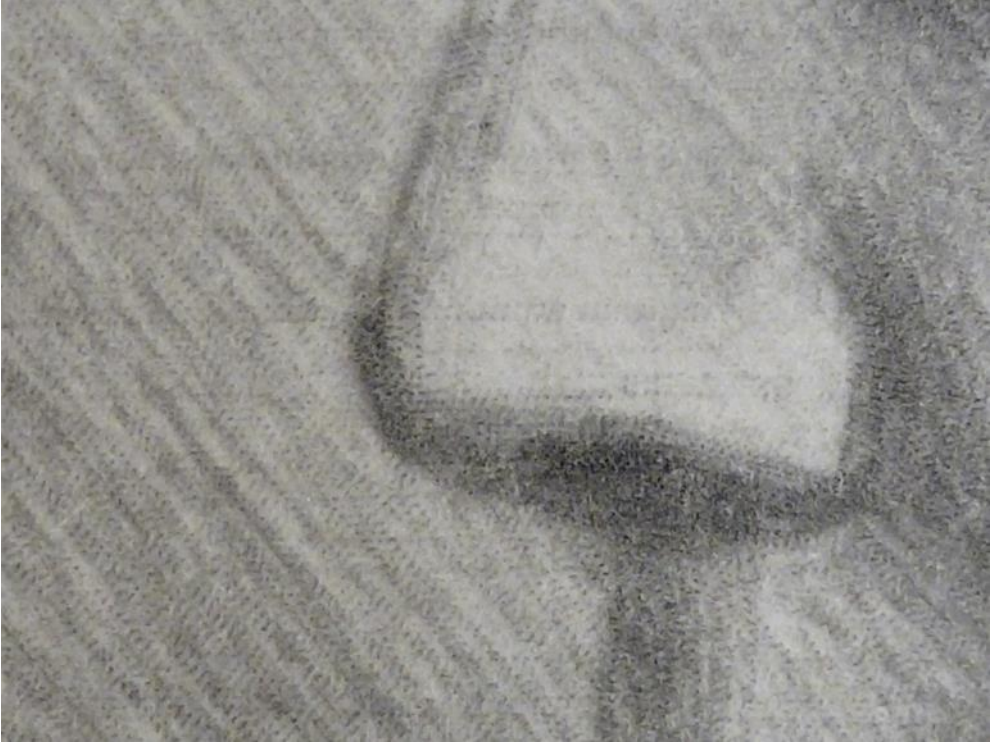


Abb. 80, Detail 1



Abb. 81

Heinrich Wolff

Männliches Bildnis, nach Frans Hals

Radierung, Kaltnadel, Aquatinta, Roulette, Polierstahl, Chine-Collé, 265 x 214 mm (Bild) / 335 x 258 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): MÄNNLICHES BILDNIS / GEM. VON FRANS HALS / RAD. VON HEINRICH WOLFF / G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG BERLIN

Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Signatur: G 652-4

Publiziert in: BODE, Wilhelm [u. a.]: Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin, Bd. 4, Berlin 1888-1909, Lieferung 25/26.



Abb. 81, Detail 1



Abb. 81, Detail 2



Abb. 82

Heinrich Wolff

Lesende Dame

Aquatinta, 195 x 129 mm (Platte)

Monogramm unten links

Bezeichnet (unterer Blattrand): ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST N. F. XIII / ORIGINALRADIERUNG VON HEINRICH WOLFF-MÜNCHEN

Bibliothek/Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Signatur Z1900-4

Publiziert in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 13 (1902), nach S. 48.



Abb. 82, Detail 1



Abb. 83

Emil Orlik

Bildnis einer jungen Frau, nach Rogier van der Weyden, 1908

Radierung, Schabkunst, Chine-Collé, 359 x 245 mm (Bild) / 398 x 268 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): BILDNIS EINER JUNGEN FRAU / GEM. VON ROGER VAN DER WEYDEN
/ RAD. VON EMIL ORLIK

Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 37258

Publiziert in: BODE, Wilhelm [u. a.]: Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin, Bd.
3, Berlin 1888-1909, Lieferung 25/26.



Abb. 83, Detail 1



Abb. 84

Emil Orlik

Maria mit dem schlafenden Kind, nach Mantegna, 1908-1909

Radierung, Schabkunst, Chine-Collé, 252 x 187 mm (Bild) / 298 x 247 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): MARIA MIT DEM KINDE / GEM. VON ANDREA MANTEGNA / RAD. VON EMIL ORLIK

Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 37257

Publiziert in: BODE, Wilhelm [u. a.]: Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin, Bd. 1, Berlin 1888-1909, Lieferung 25/26.

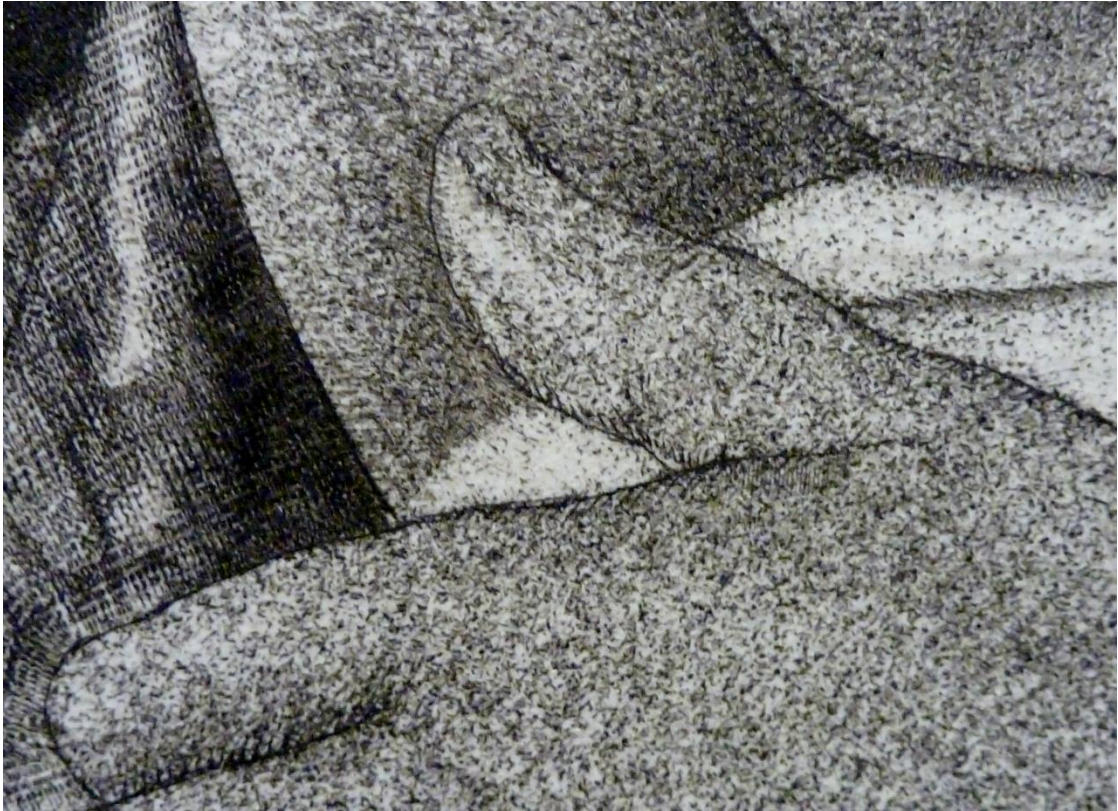


Abb. 84, Detail 1

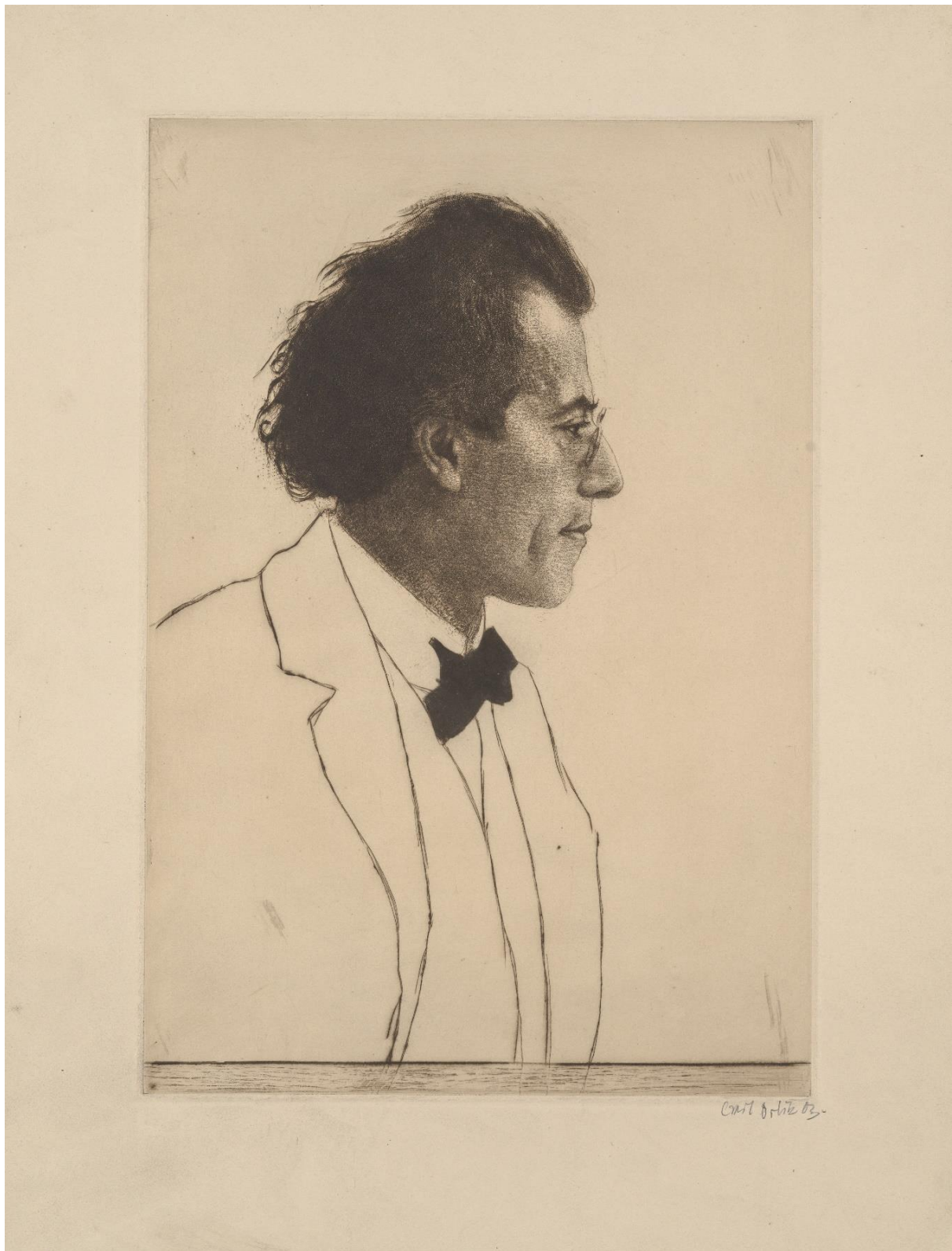


Abb. 85

Emil Orlik

Bildnis Mahler, Gustav (1860-1911), Komponist, Musiker, Dirigent, Kapellmeister, Operndirektor,
1903

Kaltnadel, Roulette, Schabkunst, 294 x 201 mm (Platte)

Handschriftlich signiert (unten rechts): emil orlik 03

Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. A 1905-25

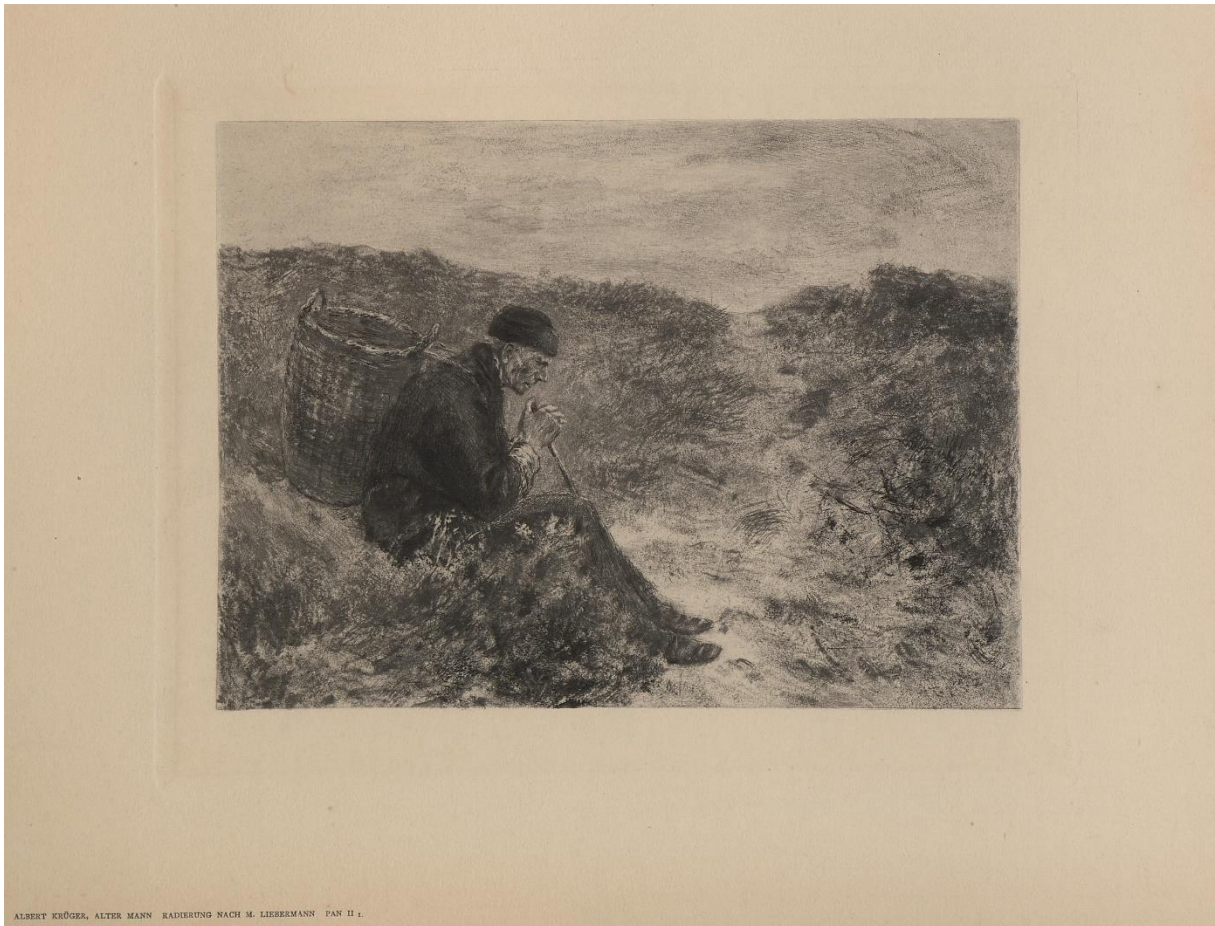


Abb. 86

Albert Krüger

Sitzender Bauer in Dünen, nach Max Liebermann

Radierung, Kaltnadel, Vernis Mou, 159 x 222 mm (Bild) / 190 x 255 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): ALBERT KRÜGER, ALTER MANN, RADIERUNG NACH M. LIEBERMANN / PAN II 1

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1896_97_1/0023 (26.07.2021)

Publiziert in: Pan 2, 1-2 (1896/97), nach S. 8.



Abb. 86, Detail 1



Abb. 87

William Unger

In den Dünen, nach Max Liebermann

Radierung, Kaltnadel, Roulette, 190 x 161 mm (Bild) / 245 x 204 mm (Platte)

Bezeichnet: Max Liebermann pinx / W. Unger rad. / IN DEN DÜNEN / Zeitschrift für bildende Kunst

/ Druck v. F. A. Brockhaus, Leipzig

Zentralbibliothek, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur Y 8003 A-4

Publiziert in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 4 (1893), nach S. 278.



Abb. 87, Detail 1



Abb. 87, Detail 2



Abb. 87, Detail 3



Café Boulevard auf dem Montmartre von E. Degas. Radiert von E. Einschlag.

Abb. 88

Eduard Einschlag

Femmes à la terrasse d'un café le soir, nach Edgar Degas

Radierung, Kaltnadel, Aquatinta, Reservage, Schabkunst/Roulette, Polierstahl, in dunkelblau, 189 x 268 mm (Bild) / 215 x 293 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): Café Boulevard auf dem Montmatre von E. Degas. Radiert von E. Einschlag
Fachbibliothek, Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur Z-Z
1866/II 13/1902

Publiziert in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 13 (1902), nach S. 156.



Abb. 88, Detail 1



Abb. 88, Detail 2



Abb. 88, Detail 3



Abb. 88, Detail 4



Abb. 89

Eduard Einschlag

Russischer Bauer, nach R. Koch

Radierung, Kaltnadel, Aquatinta, Schabkunst, Reservage, in dunkelblau, 140 x 236 mm (Bild) / 150 x 246 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): NACH EINER SKIZZE VON FR. KOCH, RADIERT VON E. EINSCHLAG

Fachbibliothek, Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur Z-Z
1866/II 14/1903

Publiziert in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 14 (1903), vor S. 186.



Abb. 89, Detail 1

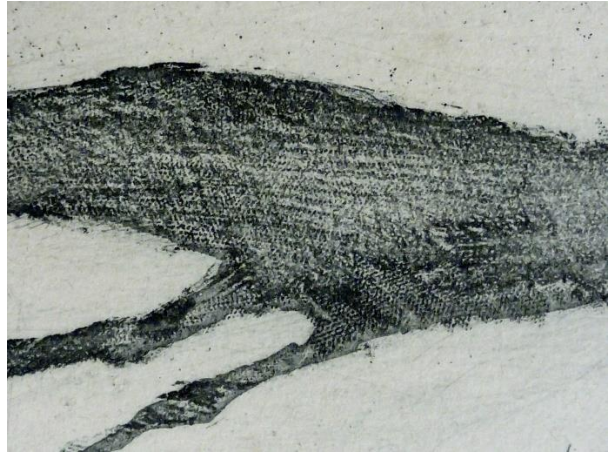


Abb. 89, Detail 2



Abb. 89, Detail 3



Abb. 90

Hermann Struck

Bildnis Alfred von Berger, nach Max Liebermann

Radierung, Kaltnadel, 240 x 180 mm (Platte)

Bezeichnet (oben rechts): Hermann Struck nach M. Liebermann

Bezeichnet (unten): BILDNIS DES BARON BERGER / RADIERUNG VON HERMANN STRUCK
NACH DEM GEMÄLDE VON MAX LIEBERMANN

Fachbibliothek, Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Signatur Z-Z
1866/II 17/1906

Publiziert in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 17 (1906), vor S. 293.



Abb. 91

Peter Halm

Ausschnitt aus *Madonna des Kanonikus Paele*, nach Jan van Eyck, 1904

Radierung, Chine-Collé, 220 x 180 mm (Platte)

Vor der Schrift

Staatliche Graphische Sammlungen, München, Inv.-Nr. 1923:468 D

Publiziert in: *Zeitschrift für bildende Kunst* N.F. 15 (1904), vor S. 177.



Abb. 92

Hermann Struck

Männliches Bildnis, nach Dirk Bouts, 1913/14

Radierung, Kaltnadel, 295 x 208 mm (Platte)

Bezeichnet (unten links): Nach Dierick Bouts / H S / 1913 1914

Handschriftlich signiert (unten links): Hermann Struck

Staatliche Graphische Sammlungen, München, Inv.-Nr. 1963:1984 D



Abb. 93

Peter Halm

Männliches Porträt, nach Dirk Bouts, 1921

Radierung, 240 x 167 mm (Bild) / 245 x 167 mm (Platte)

Bezeichnet (unten): Radierung von P. Halm nach Dirk Bouts

Bibliothek/Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, Signatur Z990-2

Publiziert in: Die graphischen Künste 45 (1922), vor S. 1.



Abb. 92, Detail 1



Abb. 93, Detail 1



Abb. 94

Emil Orlik

Ausschnitt aus *Kreuzabnahme*, nach Rogier van der Weyden, 1916

Kaltnadel, 365 x 247 mm (Platte)

Handschriftlich signiert (unten rechts): Orlik 16

Handschriftlich bezeichnet (unten links): 2. Zustand

Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. A 1918-214

III. Links zu den Vergleichswerken¹²³⁹

Zu Abb. 1

Rembrandt Harmensz van Rijn (Nachfolger)

Bildnis eines bärtigen Alten im schwarzen Barett, um 1654

Öl auf Mahagoniholz, 102 x 78 cm

Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 1567

<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/376326> (27.04.2021)

Zu Abb. 4

Rembrandt Harmensz van Rijn

Die Kreuzabnahme bei Fackelschein, 1654

Radierung, Kaltnadel, 210 x 162 mm (Platte)

Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Rembrandt AB 3.101

URL: <http://kk.haum-bs.de/?id=rembrandt-ab3-0101> (17.05.2021)

Zu Abb. 5

Paulus Potter

Der Kuhhirte, 1649

Radierung, 182 x 202 (Platte) / 187 x 207 (Blatt)

Signatur: Paulus Potter. In. et f: i649

Bezeichnet (verso unten Mitte mit Bleistift): P. Potter / Große Platte. Mit Pauwelus. Scharf beschnitten

Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. PPotter V 3.4336

URL: <http://kk.haum-bs.de/?id=potter-p-v3-4336> (27.04.2021)

Zu Abb. 18

Sandro Botticelli

Der Frühling (um 1480)

Tempera auf Holz, 207 x 319 cm

Uffizien, Florenz, Inv.-Nr.: 1890 no. 8360

URL: <https://www.uffizi.it/en/artworks/botticelli-spring> (27.04.2021)

Zu Abb. 23/24

Antonio Allegri, gen. Correggio

Leda mit dem Schwan, um 1532

Leinwand, 156,2 x 195,3 cm

Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ident.-Nr. 218

URL: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=862455&viewType=detailView> (27.04.2021)

¹²³⁹ Für die Inhalte der verlinkten Webseiten ist allein der Betreiber der jeweiligen Seite verantwortlich.

Zu Abb. 25

Rembrandt Harmensz van Rijn

Bildnisstudie eines jungen Juden, um 1657

Eichenholz, 25,50 x 21,70 cm

Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ident.-Nr. 828M

URL: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=869366&viewType=detailView> (27.04.2021)

Zu Abb. 31

Alessandro Bonvicino, gen. Moretto da Brescia

Hl. Justina, von einem Stifter verehrt, um 1530/1534

Pappelholz, 200 x 139 cm

Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. Gemäldegalerie, 61

URL: www.khm.at/de/object/0f49c89d1e/ (17.05.2021)

Zu Abb. 41/42

Frans Hals

Der Mann mit dem Schlapphut, o. D.

Öl, 79,5 x 66,5 cm

Gemäldegalerie Alte Meister, Museumslandschaft Hessen Kassel, Inv.-Nr. GK 219

URL: <https://datenbank.museum-kassel.de/32782/0/0/0/s1/0/0/objekt.html> (27.04.2021)

Zu Abb. 43/44

Frans Hals

Malle Babbe, 1633-1635

Leinwand, 78,5 x 66,2 cm

Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Ident.-Nr. 801C

URL: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=863623&viewType=detailView> (27.04.2021)

Zu Abb. 45

Adriaen Brouwer

Der bittere Trank, um 1636-38

Eichenholz, 47,4 x 35,5 cm

Städelmuseum, Frankfurt am Main, Inv.-Nr. 1076

URL: staedelmuseum.de/go/ds/1076 (27.04.2021)

Zu Abb. 46/47

Frans Hals

Bankett der Offiziere der St. Georg-Schützengilde in Haarlem, 1627

Öl auf Leinwand, 179 x 257,5 cm

Frans Hals Museum, Haarlem

URL: <https://www.franshalsmuseum.nl/en/art/banquet-of-the-officers-of-the-st-george-civic-guard/> (27.04.2021)

Zu Abb. 48

Rembrandt Harmensz van Rijn

Selbstbildnis mit einem Samtbarett und einem Mantel mit Pelzkragen, 1634

Eichenholz, 58,3 x 47,5 cm

Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Ident.-Nr. 810

URL: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=865646&viewType=detailView> (27.04.2021)

Zu Abb. 49

Rembrandt Harmensz van Rijn

Die Vorsteher der Amsterdamer Tuchmacherzunft („Die Staalmeesters“), 1662

Öl auf Leinwand, 191,5 x 279 cm

Rijksmuseum, Amsterdam, Inv.-Nr. SK-C-6

URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.5217> (27.04.2021)

Zu Abb. 50

Rembrandt Harmensz van Rijn

Der Mennonitenprediger Cornelis Claesz Anslo (1592-1646) und seine Frau Aeltje Gerritsdr Schouten, 1641

Leinwand, 176 x 210 cm

Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ident.-Nr. 828L.

URL: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=868879&viewType=detailView> (27.04.2021)

Zu Abb. 51

Max Liebermann

Bürgermeister Carl Friedrich Petersen, 1891

Leinwand, 206 x 119 cm

Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 1696

URL: <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-1696> (27.04.2021)

Zu Abb. 53

Jean-Baptiste Pigalle

Merkur, 1748

Marmor, 188 cm (Höhe)

Skulpturensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ident.-Nr. 356

URL: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1368124&viewType=detailView> (27.04.2021)

Zu Abb. 55

Donatello

Putto mit Tambourin, 1429

Bronze mit Resten von Vergoldung, 36,2 cm (Höhe)

Skulpturensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ident.-Nr. 2653

URL: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=868091&viewType=detailView> (27.04.2021)

Zu Abb. 59

Rembrandt Harmensz van Rijn

Bildnis Saskias als Braut, 1633

Silberstift auf weiß grundiertem Pergament, 185 x 106 mm (oben abgerundet)

Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ident.-Nr. KdZ 1152

URL: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=994042&viewType=detailView> (27.04.2021)

Zu Abb. 60

Adriaen van Ostade

Wirtshausstube mit fröhlichen Bauern und einem Fiedler, o. D.

Feder in Braun, aquarelliert, über Graphitstift, 149 x 228 mm

Grafische Sammlung, Albertina Wien, Inv.-Nr. 17598

URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[17598\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[17598]&showtype=record) (27.04.2021)

Zu Abb. 68/69

Rembrandt Harmensz van Rijn

Susanna und die beiden Alten, 1647

Tropenholz (Amaranth), 76,7 x 92,9 cm

Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Ident.-Nr. 828E

URL: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=870320&viewType=detailView> (27.04.2021)

Zu Abb. 86

Max Liebermann

Ziegenhirtin, 1891

Vernis mou, Kaltnadel, 180/181 x 238/240 mm (Platte)

Probedruck

Handschriftliche Signatur (unten rechts): M Liebermann

Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. A 1892-150

URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1052237> (27.04.2021)

Zu Abb. 88

Edgar Degas

Femmes à la terrasse d'un café le soir, um 1877

Pastell auf Monotypie, 410 x 600 mm

Musée d'Orsay, Paris, Inv.-Nr. RF 12257

URL: https://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/werkkatalog/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=001492&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=de%2Fkollektionen%2Fwerkatalog%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26sz%3D9 (27.04.2021)

Zu Abb. 90

Max Liebermann

Freiherr Alfred von Berger, 1905

Öl auf Leinwand, 112 x 86,4 cm

Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. HK-1591

URL: <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-1591> (27.04.2021)

Zu Abb. 92/93

Dirk Bouts

Männliches Bildnis, um 1470

Öl auf Holz, 30,5 x 21,6 cm

Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 14.40.644

URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435761> (27.04.2021)

Zu Abb. 94

Rogier van der Weyden

Kreuzabnahme, vor 1443

Öl auf Leinwand, 204,5 cm x 261,5 cm

Museo del Prado, Madrid, Inv.-Nr. P002825.

URL: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-descent-from-the-cross/856d822a-dd22-4425-bebd-920a1d416aa7> (27.04.2021)

IV. Namensregister¹²⁴⁰

A

Apell, Aloys 51
Avenarius, Ferdinand 98, 99

B

Baldass, Ludwig 193, 194
Bartsch, Adam von 39, 41, 42, 44,
46, 80, 128, 129, 159, 160, 163
Baudelaire, Charles 66
Begas-Parmentier, Louise 135,
221
Behrens, Peter 89
Berggruen, Oskar 11, 60
Bock, Elfried 217
Böcklin, Arnold 94, 95, 111, 179,
181, 182, 183, 202
Bode, Wilhelm von 6, 10, 13, 52,
53, 54, 56, 57, 60, 61, 74, 117,
123, 131, 152, 153, 154, 155,
176, 178, 186, 190, 198, 200,
203
Bong, Richard 90
Börner, Franz August 79, 80, 82,
87
Bosse, Abraham 49
Botticelli, Sandro 51, 56, 109, 153,
154, 171, 177, 178, 179, 215
Bouts, Dirk 193
Bracquemond, Felix 63, 216
Brouwer, Adriaen 37, 121
Büchel, Eduard 70
Bucher, Bruno 85
Buchwald, Conrad 99
Burger, Johann 51, 153
Bürkner, Hugo 18, 70, 116, 177
Burty, Philippe 64, 65, 103, 145

C

Christiansen, Broder 100, 147,
148, 149
Clairin, Georges 171, 384
Correggio (Antonio Allegri) 79, 80,
167
Crozat, Joseph Antoine 106

D

David, Jacques Louis 65
Degas, Edgar 136, 190
Delacroix, Eugene 65
Diderot, Denis 157
Dinger, Fritz 51

Donatello 130, 131
Dürer, Albrecht 32, 38, 53, 57, 98,
109, 141, 198, 218

E

Eckmann, Otto 89
Eilers, Gustav 50, 74, 98, 166,
167, 170, 216
Einschlag, Eduard 81, 82, 189,
190, 191
Eissenhardt, Johannes 21, 121
Eitelberger, Rudolf von Edelberg
68
Eyck, Jan van 57, 59, 60, 96, 104,
192, 194

F

Falke, Jakob von 78, 84
Feuerbach, Anselm 19, 43, 111
Flameng, Leopold 29, 62, 72, 216
Forberg, Carl Ernst 21, 51, 73, 166
Fra Angelico (Giovanni da Fiesole)
34
Frantz, Adolf 32
Friedländer, Max 217, 221

G

Gaillard, Claude-Ferdinand 57, 58,
59, 60, 61, 62, 103, 192, 215
Galland, Georg 21, 50
Gebhardt, Eduard von 165
Gedon, Lorenz 135, 172
Geyger, Ernst Moritz 51, 53, 54,
56, 57, 58, 59, 61, 153, 154,
172, 177, 178, 179, 199, 215
Glaser, Curt 212, 215, 216, 217,
221
Gonzenbach, Carl Arnold 154
Graul, Richard 1, 2, 3, 10, 12, 16,
23, 27, 28, 47, 61, 120, 126,
127, 135, 150, 162, 173, 174,
176, 187, 199, 200
Groh, Jakob 86
Gurlitt, Cornelius 52
Gurlitt, Fritz 111, 181
Gutbier, Adolf 110
Gutenberg, G. 63

H

Halm, Peter 7, 19, 21, 50, 59, 60,
81, 87, 129, 130, 131, 132, 152,

165, 166, 192, 193, 194, 195,
212, 213, 214, 215, 216, 217
Hals, Frans 15, 41, 55, 56, 107,
109, 112, 118, 119, 120, 122,
185, 215
Hamann, Richard 10, 148, 149,
150
Härtel, Robert 48
Hecht, Wilhelm 62, 93, 102, 111,
135, 136, 167, 168, 171, 172,
189, 190
Heilbut, Emil/Helferich, Hermann
10, 28, 63
Heineken, Karl Heinrich von 106
Hirth, Georg 103, 143
Holbein, Hans d. J. 38, 51, 58, 59,
90, 113, 114, 115, 116, 117,
168, 171
Horte, Max 167

I

Ingres, Jean-August-Dominique
65

J

Jacoby, Louis 20, 21, 38, 43, 45,
49, 51, 63, 65, 67, 69, 70, 71,
72, 74, 75, 75, 98, 128, 150,
153, 155, 165, 166, 220
Jacquemart, Jules 63
Jordan, Max 37, 38, 44, 160, 161,
165

K

Kaeser, Peter 20, 49, 72, 169
Kaiser, Anton 86
Kalckreuth, Leopold Graf von 78
Keller, Joseph von 13, 21, 33, 34,
51, 67, 104, 111, 165, 166, 216
Klaus, Joahannes 43, 44, 72, 167,
170
Klinger, Max 1, 53, 61, 78, 111,
167, 179, 180, 181, 182, 183,
184, 185, 186, 187, 199, 200,
201, 202, 203, 204, 205, 206,
211, 213, 216, 217
Knaus, Ludwig 19
Knöfler, Heinrich 95, 441
Koch, R. 191
Koehler, Sylvester Rosa 31, 32,
91, 109, 214
Koepping, Karl 1, 2, 3, 8, 10, 18,
21, 56, 62, 75, 79, 81, 98, 102,
112, 122, 124, 125, 126, 150,

¹²⁴⁰ Das Namensregister berücksichtigt nur (historische) Personen, die im Fließtext und im Anmerkungsapparat genannt werden.

153, 157, 158, 161, 162, 164,
165, 166, 167, 168, 170, 171,
172, 173, 174, 175, 176, 203,
204, 206, 211, 212, 214, 215,
217, 220
Kohlschein, Joseph 34
Kollmann, Albert 127
Kollwitz, Käthe 6, 186, 217
Krauskopf, Wilhelm 18, 19, 41,
111, 152, 153, 167, 177, 210
Kristeller, Paul 91, 92, 93, 94, 148
Krostewitz, Fritz 167, 170, 210
Kršnjavi, Izidor 15, 19, 108
Krüger, Albert 55, 60, 73, 80, 81,
82, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95,
96, 97, 109, 112, 116, 117, 118,
119, 120, 121, 123, 124, 125,
126, 127, 131, 132, 136, 152,
165, 167, 171, 172, 185, 187,
188, 189, 190, 192, 211, 214,
217
Kugler, Franz 140
Kühl, Gotthardt 166
Kühn, Ludwig 152, 153, 155, 169,
210

L

Lalanne, Maxime 24, 65
Langer, Theodor 48, 49
Langl, Joseph 101
Le Blon, Jacob Christoph 87, 88
Lehrs, Max 58, 179, 186
Leisching, Eduard 86
Leisching, Julius 78, 79
Lenbach, Franz von 87, 111, 135,
172, 190
Leyden, Lucas van 32
Lichtwark, Alfred 10, 37, 62, 125,
126, 197
Liebermann, Max 109, 126, 127,
166, 167, 187, 188, 189, 192,
211, 217
Lier, Hermann Arthur 1, 10, 13, 75
Lievens, Jan 22, 23, 24, 26, 29, 36,
40, 43
Lippmann, Friedrich 45, 65, 141
Loga, Valerian von 81
Longhi, Giuseppe 105, 106
Lübke, Wilhelm 33, 139, 143, 144,
154
Lützow, Carl von 12, 13, 26, 34,
35, 38, 46, 49, 54, 66, 68, 69,
70, 83, 102, 152, 167, 174, 197,
211

M

Mackowsky, Hans 181
Mahler, Gustav 186
Makart, Hans 156
Mandel, Eduard 20, 21, 34, 50,
63, 67, 85, 165, 169, 220
Mantegna, Andrea 406

Marshall, James 279
Masner, Karl 196
Massau, Franz Paul 13
Menzel, Adolph 168
Messina, Antonello da 54
Meyer, Bruno 24, 105, 107
Meyer, Hans 11, 20, 21, 51, 98,
121, 152, 164, 165, 166, 191
Meyer-Basel, Theodor 212
Michalek, Ludwig 128, 129, 134,
135
Miethke, Hugo Othmar 15, 16
Moretto (Alessandro Bonvicino)
96
Morghen, Raphael 107, 112, 177
Müller, Johannes Friedrich
Wilhelm 111
Müller, Friedrich Wilhelm 28
Mündler, Otto 27, 150

N

Nautilus 198, 199
Neuber, Fritz 154

O

Orlik, Emil 18, 19, 89, 185, 186,
187, 194, 195, 214
Ostade, Adriaen van 24, 27, 37,
134, 135
Overbeck, Friedrich 48, 49

P

Paar, Hermann 95, 96, 97, 98
Pauli, Gustav 10, 199, 200
Pecht, Friedrich 1, 4, 11, 39, 63,
181
Pigalle, Jean Baptiste 129, 365,
427
Pollaiuolo, Piero del 89, 95, 116,
117
Potter, Paulus 26, 27, 172

R

Raab, Doris 11, 50, 51, 58, 59,
167, 217, 220, 221
Raab, Johann Leonhard 11, 17,
18, 19, 20, 21, 33, 50, 51, 62,
72, 75, 108, 114, 115, 116, 118,
152, 154, 165, 166, 169, 177,
192, 212, 216, 217, 220
Raffael (Raffaello Sanzio) 4, 33,
34, 38, 50, 71, 74, 75, 104, 105,
108, 109, 110, 113, 114, 115,
117, 153, 165, 169
Raimondi, Marcantonio 32, 111,
203
Reim, Otto 52, 121, 122, 124
Rembrandt 1, 14, 24, 25, 26, 27,
28, 29, 30, 32, 36, 37, 45, 49,
55, 65, 75, 80, 81, 98, 109, 111,

114, 115, 117, 123, 124, 125,
133, 134, 150, 167, 170, 173,
175, 198, 204, 208, 218
Reni, Guido 51
Rethel, Alfred 168
Richter, Ludwig 168
Ritter, Hermann 87
Roepert, Adalbert 77
Rohr, Wilhelm 41, 42, 43
Rosenberg, Adolf 29, 30, 50, 52,
62, 78, 85, 89, 169
Rosenhagen, Hans 100, 191
Rosselino, Antonio 132
Rubens, Peter Paul 28, 51, 52,
108, 109, 168, 171, 203, 214
Ruisdael, Jacob van 171, 386

S

Schäffer, Eugen Eduard 21, 67
Schirmer, Johann Wilhelm 36
Schmid, Max 181
Schmidt, Karl Eugen 100
Schneider, Sascha 168
Schölermann, Wilhelm 63
Schönbrunner, Joseph von 96
Schongauer, Martin 198
Schorn, Otto von 36
Schultheiss, Albrecht Fürchtegott
49, 51, 72
Schultz, Alwin 142, 156, 157
Schulz, Louis 70
Schwind, Moritz von 110, 111,
439
Sedelmeyer, Charles 56, 124
Seemann, Ernst Arthur 13, 14, 28,
211
Settignano, Desiderio da 132
Singer, Hans Wolfgang 2, 53, 54,
87, 88, 168, 178, 181, 182, 187,
200, 205, 206, 212, 213, 214,
215, 216
Sonnenleiter, Johannes 58, 167
Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi)
75, 150
Springer, Anton 10, 34, 37, 38, 50,
103, 104, 105, 106, 123, 140,
144, 151, 161, 163, 177
Stang, Rudolf 21, 50, 51, 105, 112,
151, 153, 166, 174
Stauffer-Bern, Karl 53, 180, 199,
216, 217
Steen, Jan 14
Steinla, Moritz 111
Stiassny, Robert 173
Stöckl, Albert 45
Struck, Hermann 191, 192, 193,
194, 195
Struck, Hugo 118, 119, 124

T

Thaeter, Julius Cäsar 13, 17, 67,
144, 146, 147, 149, 216

Thausing, Moritz 10, 27, 61, 64,
67, 68, 69, 70, 72, 96, 133, 144,
145, 146, 149, 159, 160, 161,
187, 200
Tizian (Tiziano Vecellio) 184

U

Unger, William 7, 12, 13, 14, 15,
16, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 25,
26, 27, 28, 29, 30, 36, 37, 38,
40, 41, 42, 43, 49, 62, 63, 75,
83, 84, 86, 87, 88, 98, 107, 108,
109, 112, 113, 114, 115, 116,
118, 119, 120, 122, 124, 133,
134, 150, 154, 161, 162, 165,
167, 168, 170, 171, 172, 173,
174, 175, 176, 189, 192, 211,
212, 214, 215, 216, 217, 220,
221

V

Valckenborch, Lucas van 42
Vermeer, Jan van Delft 14
Vigée-Lebrun, Élisabeth 83
Vincenti, Carl Ferdinand von 70
Vinci, Leonardo da 50, 105, 107,
111, 112, 151, 177
Vosmaer, Carel 15, 120, 122

W

Waltner, Charles 18, 62, 208, 216
Warburg, Aby 178, 179
Weißenberger, Wilhelm 83, 87
Werner, Anton von 21, 165
Wessely, Joseph Eduard 10, 32,
34, 35, 37, 40, 41, 42, 44, 45,
47, 66, 72, 78, 80, 103, 160,
163

Westrheenes, Tobias van 27
Weyden, Rogier van der 186, 195,
404, 422, 428
Woernle, Wilhelm 43, 50, 80, 86,
156, 167, 170
Wolff, Heinrich 19, 152, 153, 184,
185, 186, 187, 190, 214
Wölfflin, Heinrich 30, 31, 32, 140,
173
Wolfsfeld, Erich 168

Z

Zoff, Otto 194, 195
Zwintscher, Oskar 168

V. Biografische Notizen¹²⁴¹

Begas-Parmentier, Louise (1848-1920)

In Wien geboren widmete sich Begas-Parmentier (geborene Parmentier) zunächst unter der Leitung der in Wien tätigen Landschaftsmaler Jan Novopacky (1821-1908) und Emil Schindler (1842-1892) der Malerei, worauf sie sich bei **William Unger** der Radierung widmete. Reisen führten sie unter anderem nach Istanbul, Südtirol, Venedig und Rom. Nach ihrer Vermählung mit dem Maler Adalbert Franz Eugen Begas (1836-1888) im Jahr 1877 siedelte sie nach Berlin über. Auf der Weltausstellung in Philadelphia wurde sie mit einer Medaille ausgezeichnet.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 3, hrsg. v. Ulrich Thieme, Leipzig 1909 (Reprint München 1992), S. 187, BERGGRUEN, Oskar: Ausserordentliches Album III., in: Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst [o. A.]/2 (1879), Sp. 26.

Boerner, Franz August (1861-1929)

Boerner studierte zunächst an der Königlichen Kunstschule seiner Geburtsstadt Breslau und später an der Kunstakademie in Königsberg. Dort wandte er sich unter der Leitung des Kupferstechers und Radierers Heinrich Sachs (1831-1901) ganz der Druckgrafik zu. 1892 erfolgte der Umzug nach Berlin, wo er Meisterschüler von **Karl Koepping** wurde und regelmäßig an der Großen Kunstausstellung in Berlin Er nahm teil.

Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 12, hrsg. v. Günter Meißner, München/Leipzig 1996, S. 185, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 4, hrsg. v. Ulrich Thieme, Leipzig 1910 (Reprint München 1992), S. 205.

Bürkner, Hugo (1818-1897)

Bürkner bildete sich im Zeichnen, Malen und Holzschneiden zunächst im Privatunterricht des Dessauer Hofmalers Heinrich Beck (1788-1875). 1837 trat er ins Atelier von Karl Ferdinand Sohn (1805-1867) in Düsseldorf ein, um Maler zu werden. Nebenher bildete er sich in der Technik des Holzschnitts fort. 1839 ging er nach Berlin; wo er wichtige Anregungen zum Holzschnitt durch den Xylografen Friedrich Ludwig Unzelmann (1797-1854) erfuhr. Nach Dresden kam Bürkner im Jahr 1840, wo er sich nicht nur Holzschnittarbeiten widmete, sondern auch eine Ausbildung in Kupferstich und Radierung bei Anton Krüger (1793-1857) absolvierte. 1846 wurde Bürkner erster Lehrer und ab 1855 Professor an dem neugegründeten Atelier für Holzschneidekunst an der Akademie in Dresden. Dieses Amt übte er bis zu seiner Pensionierung zum 01.01.1897 aus. 1874 wurde er zum Ehrenmitglied der Wiener Akademie ernannt.

¹²⁴¹ In den nachfolgenden biografischen Notizen werden nur solche Reproduktionsgrafiker aufgeführt, deren Werke in der Untersuchung analysiert werden oder die sich wegen ihrer Lehrtätigkeit als zeitprägend erwiesen haben. Zu den hervorgehobenen Namen finden sich ebenfalls Kurzbiografien in diesem Anhang.

Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 15, hrsg. v. Günter Meißner, München/Leipzig 1997, S. 56-57, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 5, hrsg. v. Ulrich Thieme, Leipzig 1911 (Reprint München 1992), S. 198, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 1, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 196, WESSELY, Joseph Eduard: Hugo Bürkner. Ein Lebensbild, in: Die graphischen Künste 7/1 (1885), S. 1-16, HACKEL, Christiane: Der Holzstich als drucktechnisches Reproduktionsmedium in der Frühzeit der Fotografie. Leben und Werk des Xylographen und Radierers Hugo Bürkner (1818-1897), in: ZIEHE, Irene/HÄGELE, Ulrich (Hgg.): Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format für das Museum Europäischer Kulturen - Staatliche Museen zu Berlin (Visuelle Kultur, Bd. 10), Münster/New York 2015, S. 266-280.

Eilers, Gustav (1834-1911)

Eilers absolvierte sein Studium an der Akademie in Königsberg bei dem Kupferstecher Robert Trossin (1820-1896), der wiederum Schüler von **Eduard Mandel** an der Berliner Akademie gewesen war. Ab 1863 war Eilers in Berlin tätig, wo er 1869 ein eigenes Atelier gründete. 1883 wurde er zum Mitglied der dortigen Akademie und 1884 zum Professor ernannt. 1885 gründete er den Verein für Original-Radierung in Berlin mit.

Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 32, hrsg. v. Günter Meißner, München/Leipzig 2002, S. 566-567, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 10, hrsg. v. Ulrich Thieme, Leipzig 1914 (Reprint München 1992), S. 419, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 1, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 392.

Einschlag, Eduard (1879-zwischen 1942/1944)

In Leipzig geboren, studierte Einschlag zwischen 1896 und 1898 an der dortigen Kgl. Kunstakademie. Von 1898 bis 1901 setzte er sein Studium an der Akademie in München bei **Peter Halm** fort und wurde ab 1901 Meisterschüler bei **Karl Koepping** in Berlin. 1909/10 folgte ein einjähriger Studienaufenthalt in Paris, worauf Einschlag ab 1910 wieder in Leipzig tätig war. Dort avancierte er zu einer bedeutenden Persönlichkeit des Leipziger Kunstlebens. Er schuf reproduzierende Radierungen nach alten und modernen Meistern, Originalradierungen und Gemälde. Zwischen 1942/1944 fiel der jüdische Künstler dem nationalsozialistischen Regime im Vernichtungslager Treblinka zum Opfer.

Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 33, hrsg. v. Günter Meißner, München/Leipzig 2002, S. 14-16.

Eissenhardt, Johannes Kaspar (1824-1896)

Eissenhardt studierte von seinem 12. Lebensjahr an zunächst an der elementaren Zeichenklasse des Städel'schen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. 1839 wechselte er in die dortige Fachklasse des Kupferstechers **Eugen Eduard Schäffer**, bei dem er bis 1846 studierte. Ab 1851 war er in Darmstadt tätig, wo er unter anderem Entwürfe für Papiergeld fertigte. 1873 bezog er ein Atelier am Städel'schen Institut und lehrte dort bis 1889. In demselben Jahr erhielt

er auch seinen Professorentitel. 1863 bis 1869 und 1889 bis 1891 war er zwischenzeitlich auch an der Kaiserlichen Wertpapierdruckerei in St. Petersburg tätig.

Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 33, hrsg. v. Günter Meißner, München/Leipzig 2002, S. 82-83; WEIZSÄCKER, Heinrich: [Eissenhardt, Johann], in: Allgemeine Deutsche Biographie 48 (1904), S. 324-327 [Online-Version], URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd116436921.html#adbcontent> (07.05.2020)

Forberg, Carl Ernst (1844-1915)

Ab 1859 studierte Forberg an der Kunstakademie in Düsseldorf, wo er sich 1861 bis 1869/70 unter **Joseph von Keller** mit dem Kupferstich befasste. Nach einem Soldateneinsatz im Jahr 1870 folgten Studienreisen unter anderem nach Berlin, München, Dresden und Italien. 1875 kehrte Forberg nach Düsseldorf zurück und hatte von 1879 bis 1911 als Nachfolger seines Lehrers Keller die Leitung des Kupferstichateliers an der Düsseldorfer Akademie inne. 1877 begründete er den Düsseldorfer Radierclub und 1879 den Düsseldorfer Lucas-Club.

Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 42, hrsg. v. Günter Meißner, München/Leipzig 2004, S. 249-251.

Geyger, Ernst Moritz (1861-1941)

Geyger studierte 1877/1878 bis 1883 an der Kunstakademie Berlin bei Paul Thumann (1834-1908), Otto Knille (1832-1898), Max Michael (1823-1891) und Paul Friedrich Meyerheim (1842-1915). Ab 1883 war er als freischaffender Maler tätig und wandte sich 1885 verstärkt der Druckgrafik zu. 1893 übernahm er die Leitung des Meisterateliers für Kupferstich in Dresden, die er aber nach nur fünf Monaten aufgab. Erst 1918 hatte er als Nachfolger von Käthe Kollwitz (1867-1945) erneut die Leitung des Meisterateliers für Grafik in Berlin inne. Dieses Amt bekleidete er bis 1928. Danach verließ er Deutschland und lebte bis zu seinem Tod in Marignolle/Florenz.

Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 52, hrsg. v. Günter Meißner, München/Leipzig 2006, S. 458-459, RAPSILBER 1904, S. 360-404.

Gonzenbach, Carl Arnold (1806-1885)

Von 1821 bis 1825 besuchte Gonzenbach die Malschule von Johann Jakob Lips (1791-1833) in Zürich und nahm dort außerdem bei dem Porträtmaler Daniel Freudweiler (1793-1827) Unterricht. Zudem bildete er sich bei den Kupferstechern Jacob Felsing (1802-1883) in Darmstadt und ab 1826 bei Samuel Amsler (1791-1849) weiter. 1828 reiste er nach Paris, wo er sich dem Kupferstecher François Forster (1790-1872) anschloss. Nach seiner Italienreise im Jahr 1831/32 und einer kurzen Rückkehr nach St. Gallen siedelte Gonzenbach 1838 nach München über, wo er bis 1878 lebte. Seinen Lebensabend verbrachte der Künstler in St. Gallen.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 14, hrsg. v. Ulrich Thieme und Felix Becker, Leipzig 1916 (Reprint München 1992), S. 387.

Halm, Peter (1854-1923)

Halm begann 1872 zunächst ein Studium Architektur am Polytechnikum in Darmstadt, welches er 1875 aber abbrach. In demselben Jahr wechselte er an die Kunstakademie in München und studierte dort bis 1883 bei Ludwig von Löfftz (1845-1910) Malerei und bei **Johann Leonhard Raab** Kupferstich und Radierung. 1883 bis 1885 hielt er sich in Berlin auf, wo er mit dem Maler, Kupferstecher und Bildhauer Karl Stauffer-Bern (1857-1891) zusammenarbeitete. 1885 kehrte er nach München zurück. Nachdem er 1886 einen Lehrauftrag für Radierung an der Weimarer Kunstschule aufgenommen hatte, nahm er 1896 einen Lehrauftrag an der Münchener Akademie an, wo er 1901 zum Professor für Radierung ernannt wurde. Ein Jahr vor seinem Ableben, im Jahr 1922, gab er sein Lehramt krankheitsbedingt auf.

Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 68, hrsg. v. Günter Meißner, München/Leipzig 2011, S. 330; BIßWURM 1993; Kat. Mainz 1981.

Hecht, Wilhelm (1843-1920)

Von 1857 bis 1859 absolvierte Hecht seine Ausbildung bei dem Formschneider O. Döring (Wirkungsdaten 1876) in Nürnberg. 1860 fand er eine Anstellung im Verlagshaus von Johann Jacob Weber (1803-1880) in Leipzig, wo er 1863 tätig war. Von 1865 bis 1868 arbeitete er für die xylografische Anstalt von Adolf Cloß (1840-1894) in Stuttgart. 1868 siedelte er nach München über, wo er die Akademie besuchte und sein eigenes Atelier eröffnete. 1885 folgte er seiner Berufung zum Leiter des xylografischen Instituts der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien und lehrte von 1886 bis 1898 an der Kunstgewerbeschule in Wien im Fach Holzschnitt.

De Gruyter allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 70, hrsg. v. Günter Meißner. München/Leipzig 2011, S. 494-495; Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 2, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 144-145.

Jacoby, Louis (1828-1918)

Jacoby studierte von 1844 bis 1850 an der Berliner Kunstakademie bei **Eduard Mandel** und nahm im Jahr 1863 seine langjährige Tätigkeit als Professor für Kupferstich an der Wiener Akademie auf. 1871 wurde er mit dem Orden der eisernen Krone ausgezeichnet und 1872 zum Ehrenmitglied der Münchener Akademie ernannt. 1882 gab er seine Professur auf, um nach Berlin zurückzukehren und dort eine Anstellung als künstlerischer und technischer Beirat an den Königlichen Museen zu Berlin und an der Reichsdruckerei anzutreten.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 18, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1925 (Reprint München 1992), S. 260, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 2, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 246, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden

Künstler, Bd. 6, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 147, BERGGRUEN 1883, S. 107-111, ROEPER, Adalbert: Louis Jacoby. Zum achtzigsten Geburtstag des Künstlers, in: Börsenblatt des deutschen Buchhandels 75/131 (1908), S. 6367-6371.

Keller, Joseph von (1811-1873)

Keller erfuhr seine erste Ausbildung für sechs Jahre an der Schulgen-Bettendorf'schen Anstalt für Kupferdruck in Bonn und wurde 1834/35 Schüler an der Düsseldorfer Kunstakademie, wo Ernst Christoph Thelott (unbekannt) die Leitung des Kupferstichateliers innehatte. 1838 ging Keller nach Frankreich, wo er sich bei den Kupferstechern Auguste Gaspard Louis Boucher-Desnoyers (1779-1857) und François Forster (1790-1872) weiterbildete. Nach dem Ableben Thelotts im Jahr 1838/39 trat Keller dessen Nachfolge zunächst provisorisch und ab 1846 endgültig an. Im Auftrag des Rheinisch-Westphälischen Kunstvereins ging Keller 1841 für vier Jahre nach Rom, um seinen Stich nach Raffaels *Disputá* vorzubereiten, an welchem der Künstler insgesamt 12 Jahre arbeitete. Als Professor für Kupferstich war er bis zu seinem Verscheiden 1873 tätig, außerdem Mitglied mehrerer Akademien und Inhaber zahlreicher, internationaler Orden sowie Medaillen.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 20, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1927 (Reprint München 1992), S. 112, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 2, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 321, LOHKAMP, Brigitte: [Keller, Joseph von], in: Neue Deutsche Biographie 11 (1977), S. 461-462 [Online-Version], URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd116174706.html#ndbcontent> (07.05.2020), RULAND, J.: Zur Erinnerung an Joseph v. Keller. Vortrag, gehalten am 18. Februar 1875 im Saale des Bürgervereins zu Bonn, Köln 1875.

Klinger, Max (1857-1920)

Nach privatem Zeichenunterricht zur Schulzeit absolvierte Klinger seine künstlerische Ausbildung ab 1874 zunächst an der Großherzoglichen Badischen Kunstschule in Karlsruhe, wo er bei Ludwig des Coudres (1829-1878) und Karl Gussow (1843-1907) studierte. 1875 folgte er Gussow nach Berlin, der an die dortige Königliche Akademie der Künste berufen worden war, wo er sein Studium 1877 abschloss. Zwischen April und August 1879 brachte er als Schüler des Historienmalers Emile Charles Wauters (1846-1933) in Brüssel zu. In der Folgezeit hielt er sich längerfristig, teilweise mit Unterbrechungen in Berlin, Paris und Rom auf, bevor er 1893 nach Leipzig zurückkehrte. Auf seine Berliner Zeit von 1881 bis 1882 fällt auch seine Bekanntschaft mit dem Kupferstecher und Bildhauer Karl Stauffer-Bern (1857-1891), der Klinger in seine von Claude-Ferdinand Gaillard (1834-1887) inspirierte Kupferstichtechnik einführte. 1897 wurde er zum Professor an der Königlichen Akademie der graphischen Künste Leipzig und zum korrespondierenden Mitglied der Wiener Secession ernannt. Anlässlich seines 50. Geburtstages im Jahr 1907 wurden ihm zahlreiche Ehrungen und Auszeichnungen zuteil.

Eine Liebe. Max Klinger und die Folgen, Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig/Hamburger Kunsthalle, hrsg. v. Hans-Werner Schmidt und Hubertus Gaßner, Bielefeld/Leipzig 2007, S. 344-347.

Klaus, Johann (1847-1893)

Mit nur 14 Jahren begann Klaus sein Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien, wo er zunächst den Unterricht der Professoren Carl Mayer (1810-1876), Carl Wurzinger (1817-1883) und Johann Nepomuk Geiger (1801-1880) besuchte. Von 1864 bis 1871 studierte er in der Kupferstichklasse **Louis Jacobys**. 1866 gewann Klaus einen Gundel-Preis, 1867 die Füger'sche Medaille und 1869 ein Preisstipendium. Sein Debüt als Reproduktionsgrafiker hatte er in der *Zeitschrift für bildende Kunst*, für die er diverse weitere Arbeiten fertigte. Zudem wurden ihm staatliche Aufträge erteilt. Zudem erhielt er durch das k. k. Oberstkämmereramt und die *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* zahlreiche Aufträge. 1874 wurde ihm eine Anstellung als Professor für Kupferstich am Stockholmer Museum angeboten, wo er zuvor über drei Monate Gemälde in Radierungen reproduziert hatte. Klaus lehnte jedoch ab und kehrte nach Wien zurück. Neben der Druckgrafik widmete sich der Künstler der Aquarell-, Öl- und Miniaturmalerei, mit der er auch auf Ausstellungen vertreten war.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 20, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1927 (Reprint München 1992), S. 419-420, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 2, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 346, SCHAEFFER 1893, S. 119-124.

Koepping, Karl (1848-1914)

Koepping studierte zunächst am Polytechnikum in seiner Geburtsstadt Dresden und ab 1869 in München Chemie. 1871 wechselte er jedoch an die Münchener Kunstakademie, wo er sich unter anderem bei **Johann Leonhard Raab** in den druckgrafischen Techniken übte. 1876 siedelte er nach Paris über. Dort widmete er sich im Umkreis des französischen Kupferstechers und Radierers Charles Waltner (1846-1925) der Radierung und führte mehrere Reproduktionsradierungen für den Kunsthändler Charles Sedelmeyer (1837-1925) aus. Im Herbst 1889 folgte Koepping seiner Berufung an die Kunstakademie Berlin, wo er bis zu seinem Ableben im Jahr 1914 die Leitung des Meisterateliers für Kupferstich innehatte und auch Mitglied des Senats war. 1891 erhielt er den Professorentitel. Nach seinem Umzug nach Berlin war Koepping hauptsächlich originalgrafisch tätig und widmete sich ab 1895 auch verstärkt dem Kunstgewerbe und dem Entwurf von Ziergläsern. Er war Gewinner zahlreicher Auszeichnungen und trug den Titel eines Ritters der Ehrenlegion.

De Gruyter allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 81, hrsg. v. Andreas Beyer, München/Leipzig 2014, S. 146, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 2, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 372-373.

Krauskopf, Wilhelm (1847-1921)

Krauskopf studierte zunächst bei dem Buchdrucker Hermann Neubürger (1806-1887) in Dessau. Nach Fortsetzung seiner Ausbildung in Dresden und Reichenberg schrieb er sich 1869/70 an der Kunstakademie in München ein und studierte nach seiner Mitwirkung am Feldzug 1870/71 unter anderem bei **Johann Leonhard Raab**. 1874 bis 1877 war Krauskopf in Rom für das Deutsche Archäologische Institut tätig. Anschließend ließ er sich dauerhaft in

München nieder, bevor er 1892/93 nach Karlsruhe übersiedelte, wo er Professor für Radierkunst an der dortigen Akademie wurde und seine Schüler im Radieren nach der Natur unterwies. Ein Nervenleiden zwang ihn 1899 zur Pensionierung.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 21, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1928 (Reprint München 1992), S. 471, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 2, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 390, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 5, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 172, Akademie der bildenden Künste München. Matrikelbuch 2 (1841-1884), 02562 Wilhelm Krauskopf, Matrikelbuch 1841-1884 [Online-Version], URL: https://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1841-1884/jahr_1870/matrikel-02562 (06.05.2020), Anonym 1893e, Sp. 396-97.

Krüger, Albert (1858-nach 1940)

Der gebürtige Stettiner Krüger war von 1876 bis 1881 Schüler bei den Malern Karl Gussow (1843-1907) und Paul Thumann (1834-1908) an der Berliner Akademie. Dort soll er sich auch bei **Louis Jacoby** im Kupferstich und der Radierung weitergebildet haben. In den Sommermonaten unternommene Studienreisen führten ihn unter anderem nach Kassel, Paris, Amsterdam und München. 1886 folgte eine Einschreibung an der Münchener Kunstakademie bei dem Maler Alexander Wagner (1838-1919). Im Jahr 1904 wurde er zum Mitglied der Preußischen Akademie der Künste ernannt. Krüger war zunächst als Maler tätig, wandte sich später aber der Grafik zu und schuf sowohl reproduzierende als auch originalgrafische Blätter in unterschiedlichen Verfahren. Er fertigte mehrere Arbeiten für das Berliner Galeriewerk und verschiedene Kunstzeitschriften an. Ein Sterbedatum ist nicht bekannt.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 21, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1928 (Reprint München 1992), S. 585, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 2, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 398, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 5, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 174, 00252 Albert Krüger, Matrikelbuch 1884-1920 [Online-Version], URL: https://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1884-1920/jahr_1886/matrikel-00252 (03.02.2021) und Mitgliederverzeichnis der Akademie der Künste Berlin, URL: https://www.adk.de/de/akademie/mitglieder/index.htm?we_objectID=29699&show=kurzbiographie (03.02.2021)

Kühn, Ludwig (1859-unbekannt)

Kühn begann seine künstlerische Ausbildung bei einem Lithografen in seiner Geburtsstadt Nürnberg und an der dortigen Kunstschule. Nach einer fünfjährigen Lehrzeit trat er in die Münchener Akademie ein, wo er von 1878/79 bis 1883 Schüler bei **Johann Leonhard Raab** und dem Maler Ludwig von Löfftz (1845-1910) war. Er ließ sich in seiner Geburtsstadt Nürnberg nieder und wurde Professor und Direktor an einer dortigen Kunstanstalt. Neben Radierungen schuf er Lithografien, Ölgemälde und Aquarelle.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 22, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1929 (Reprint München 1992), S. 59, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 2, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer,

Frankfurt am Main ⁵1921, S. 404, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 5, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 175, GRAUL 1892b, S. 14.

Langer, Theodor (1819-1895)

Langer war Sohn des Kupferstechers und Lithografen Georg Gottfried Langer (1791-1867) und absolvierte seine Studien ab 1839 bei den Kupferstechern Moritz Steinla (1791-1858) in Dresden und **Julius Cäsar Thaeter** in München. Hauptsächlich reproduzierte er Werke zeitgenössischer Maler wie Moritz von Schwind und Julius Schnorr von Carolsfeld sowie Gemälde der Dresdener Galerie.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 22, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1929 (Reprint München 1992), S. 339, Anonym: Nekrologe (Der Kupferstecher Theodor Langer), in: Kunstchronik N.F. 6/31 (1895), Sp. 501-502.

Mandel, Eduard (1810-1882)

An der Berliner Kunstakademie studierte Mandel zunächst von 1826 bis 1828 bei dem Schrift- und Kartenstecher Johannes de Mare (1806-1889) und wechselte im Anschluss daran zu dem Kupferstecher Ludwig Buchhorn (1770-1856), bei dem er bis 1830 lernte. 1837 wurde er zum ordentlichen Mitglied der Berliner Akademie ernannt und verbrachte 1839 bis 1841, durch ein Stipendium gefördert, in Paris, wo er Austausch mit dem Pariser Kupferstecher Louis-Pierre Henriquel-Dupont (1797-1892) pflegte. Während seines Paris-Aufenthaltes wurde er 1840 erstmals auf dem Salon ausgezeichnet. 1842 wurde er Professor für Kupferstich an der Berliner Akademie, trat 1844 Buchhorns Vertretung am Kupferstichinstitut der Akademie an und wurde 1856 dortiger Direktor. Neben zahlreichen Medaillen wurden Mandel auch verschiedene Orden wie der Bayerische Michaelsorden I. Klasse, der Eisernen Kronen-Orden und der Leopoldsorden verliehen. Zudem war er Mitglied verschiedener internationaler Akademien, wie beispielsweise in Brüssel, Florenz, Paris, Rom, Wien und Amsterdam.

De Gruyter allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 86, hrsg. v. Andreas Beyer, Berlin/Boston 2015, S.536, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 3, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 90, FÖHL, Thomas: Der Nachlaß Mandel, in: Berlinische Notizen. Zeitschrift des Vereins der Freunde und Förderer des Berlin-Museums 4 (1987), S. 39.

Meyer, Hans (1846-1919)

Meyer absolvierte sein Studium von 1864 bis 1870 bei **Eduard Mandel** an der Kunstakademie zu Berlin, wo er von 1889 bis 1916 auch als Professor für Kupferstich und Radierung tätig war. Er war Gewinner zahlreicher Medaillen, Mitglied der *Society of Painter-Etchers* in London und bekam den Professorentitel verliehen. Neben Kupferstichen und Radierungen schuf Meyer auch Gemälde in Tempera und Öl.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 24, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1930 (Reprint München 1992), S. 482, Allgemeines

Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 3, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 191, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 6, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 196.

Michalek, Ludwig (1859-1942)

Michalek studierte an der Akademie in Wien bei Carl Wurzinger (1817-1883), Christian Griepenkerl (1839-1916), August Eisenmenger (1830-1907) und Josef Roller (1833-1893). Aus finanziellen Gründen wandte er sich 1876 der Reproduktionsgrafik zu und genoss seine Ausbildung im Kupferstich bei **Louis Jacoby**. Von 1884 bis 1887 war er als Assistent an der allgemeinen Malschule der Wiener Akademie und von 1909 bis 1919 an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien tätig.

De Gruyter allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 89, hrsg. v. Andreas Beyer, München/Leipzig 2016, S. 324-325.

Orlik, Emil (1870-1932)

Orlik besuchte von 1889 bis 1891 zunächst die Malschule Heinrich Knirrs (1862-1944) in München, bevor er sich 1891 an der dortigen Akademie einschrieb. Dort studierte er bis 1893 bei Wilhelm Lindenschmidt d. J. (1829-1895) und besuchte auch **Johann Leonhard Raabs** Fachklasse für Kupferstich, wo er sich in der Radierung und anderen Tiefdrucktechniken weiterbildete. Nach verschiedenen Auslandsaufenthalten in Prag, England, Schottland, Holland und Frankreich übernahm er 1904 die Leitung der Grafikklassse an der Staatlichen Lehranstalt der Kunstgewerbeschule in Wien. Bereits im Jahr 1905 übersiedelte er jedoch nach Berlin und trat dort die Nachfolge des Malers und Kunstgewerblers Otto Eckmann (1865-1902) als Leiter der Fachklasse für Grafik und Buchkunst an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums an. Dieses Amt hatte Orlik bis zum Jahr 1932 inne.

De Gruyter allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 93, hrsg. v. Andreas Beyer, Berlin/Boston 2017, S. 458-459.

Paar, Hermann (1838-1899)

Seine künstlerische Ausbildung erhielt Paar bei dem Wiener Xylografen Heinrich Knöfler (1824-1886). Er arbeitete wiederholt mit Josef von Schönbrunner (1831-1905), dem Direktor der Albertina in Wien, zusammen und war von 1875 bis 1886 Mitarbeiter der Wiener *Neuen Illustrierten Zeitung*. Von 1868 bis 1890 war er außerdem Assistent für Zeichnen an der Oberrealschule und 1872 bis 1883 Zeichenlehrer am Gymnasium in Linz.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd.26 , hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1932 (Reprint München 1992), S. 111, WACHA, G.: [Paar, Hermann], in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950 7/33 (1977), S. 276 [Online-Version], URL:

https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_P/Paar_Hermann_1838_1899.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Paar* (24.05.2020);

Raab, Doris (1851-unbekannt)

In Nürnberg geboren erfuhr Doris Raab ihre künstlerische Ausbildung in der Kupferstichklasse ihres Vaters **Johann Leonhard Raab** an der Münchener Kunstakademie. Dort verfügte sie, von ihren männlichen Kommilitonen getrennt, über ein separates Atelier. Als Tochter Anna Elisabeth Sonnenleiters war sie Nichte des in Wien tätigen Kupferstechers **Johannes Sonnenleiter**, von dem sie 1893/94 die Bearbeitung des Liniensiches nach Hans Holbeins d. J. *Darmstädter Madonna* übernahm. Doris Raab war, abgesehen von den Jahren 1894 bis 1897, in denen sie unter Sonnenleiters Leitung in Wien an dem Holbein-Stich arbeitete, maßgeblich in München tätig. Sie schuf sowohl Liniensiche als auch reproduzierende und Originalradierungen, war auf zahlreichen Ausstellungen vertreten und wurde mit verschiedenen Medaillen ausgezeichnet.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 27, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1933 (Reprint München 1992), S. 531, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 4, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 1, LÜTZOW, Carl von: Geschichte der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, in: Die graphischen Künste 18/4-5 (1895), S. 94, KATSCH, Hermann: Meine Erinnerungen an Karl Stauffer-Bern (I), in: Die Kunst für Alle 25/1 (1909), S. 16, Anonym 1909, S. 37.

Raab, Johann Leonhard (1825-1899)

Seine Laufbahn als Kupferstecher und Radierer begann Johann Leonhard Raab als Schüler von Carl Mayer (1798-1868) und dem Kupferstecher Albert Christoph Reindel (1784-1853) an der Kunstschule in Nürnberg und setzte seine Studien später bei Samuel Amsler (1791-1849) an der Münchener Kunstakademie fort. 1866 trat er die Nachfolge des Kupferstechers **Julius Cäsar Thaeter** als Professor für Kupferstich an der Münchener Kunstakademie an und richtete parallel dazu eine Fachklasse für das Zeichnen nach der Natur ein. Johann Leonhard Raab war Gewinner zahlreicher Medaillen, Träger des Bayerischen Michaelsordens I. Klasse und des Italienischen Kronen-Ordens sowie Mitglied mehrerer Akademien. Im Rahmen seiner Pensionierung im Jahr 1895 wurde ihm der Titel eines königl. Geheimen Hofrates verliehen. In seinen letzten Lebensjahren widmete sich Raab auch der Aquarellmalerei.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 27, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1933 (Reprint München 1992), S. 533, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 4, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 1, HOLLAND, Hyacinth: [Raab, Johann Leonhard] in: Allgemeine Deutsche Biographie 53 (1907), S. 181-182 [Online-Version], URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd116318767.html#adbcontent> (05.05.2020).

Reim, Otto (1864-unbekannt)

Seine künstlerische Ausbildung absolvierte Reim an der Berliner Kunstakademie zunächst von 1882 bis 1886 bei dem Maler Ernst Hildebrandt (1833-1924) und trat in demselben Jahr in **Hans Meyers** Kupferstichklasse ein.¹²⁴² 1888 folgte ein mehrmonatiger Regimentseinsatz. Von

¹²⁴² Richard Graul nennt auch Louis Jacoby als Lehrer Reims, vgl. GRAUL 1892b, S. 122.

November 1888 bis 1894 war der Künstler unter anderem für das Berliner Galeriewerk und das *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* tätig. 1894/95 war er Assistent am Städel'schen Institut zu Frankfurt am Main.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 28, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1934 (Reprint München 1992), S. 113, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 4, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 33, REIM, Otto: Lebenslauf, in: Preußische Akademie der Künste. Bewerbungen der Maler, Bildhauer und Kupferstecher um den Preis der zweiten Michael-Beerschen Stiftung 1888-1894 (Signatur: PrAdK 0572), S. 81-82 [Online-Version], URL: <https://archiv.adk.de/BildsucheFrames?easydb=7p509mkr0lqqa3flrrj5q6sg3&ls=2&ts=1588690229> (05.05.2020)

Rohr, Wilhelm (1848–1907)

Rohr war Schüler an der Akademie in München, wo er auch hauptsächlich tätig war. Er schuf reproduzierende Radierungen nach verschiedenen Vorbildern und Bildnisradierungen nach dem Leben.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 28, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1934 (Reprint München 1992), S. 525, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 4, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 96, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 6, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 238.

Schäffer, Eugen Eduard (1802-1871)

Schäffer trat 1818 in das Städel'sche Institut in Frankfurt am Main ein und besuchte dort den Unterricht des Kupferstechers Johann Konrad Ulmer (1783-1820). Im Jahr 1821 wechselte er an die Münchener Akademie, setzte seine Studien 1824 in Düsseldorf fort und kehrte 1826 wieder nach München zurück. 1832 siedelte er schließlich wieder nach Frankfurt am Main über, wo er 1833 als Lehrer für Kupferstich am Städel'schen Institut eingesetzt wurde. Unterbrochen wurde seine Niederlassung in Frankfurt 1844 bis 1845 und 1852 bis 1853 durch längerfristige Aufenthalte in Italien. 1848 wurde er zum Professor ernannt.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 29, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1936 (Reprint München 1992), S. 553, SCHMIDT, Wilhelm: [Schäffer, Eugen Eduard], in: Allgemeine Deutsche Biographie 30 (1890), S. 529-530 [Online-Version], URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd117117935.html#adbcontent> (06.05.2020), METZ, F.: Zur Erinnerung an Eugen Eduard Schäffer, in: Kunstchronik 6/19-24 (1871), S. 153-155, 172-174, 181-183 und 197-199.

Schultheiss, Albrecht Fürchtegott (1823-1909)

Schultheiss begann seine Ausbildung an der Nürnberger Kunstschule und setzte im Anschluss an der Leipziger Akademie bei dem Kupferstecher Lazarus Gottlieb Sichling (1812-1863) fort. 1845 ging er nach Dresden, 1846 nach Berlin, wo er die Schabkunst erlernte, und ließ sich 1849

in München nieder. Es folgten 1867 eine Reise nach Paris, 1872 nach Rom und Neapel und 1873 nach Wien.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 30, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1936 (Reprint München 1992), S. 326, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 4, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 233, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 6, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 259.

Sonnenleiter, Johannes (1825-1907)

Seine Ausbildung zum Kupferstecher absolvierte Sonnenleiter von 1839 bis 1845 in seiner Geburtsstadt Nürnberg in der Kunstanstalt Carl Ferdinand Mayers (1798-1868), wo er auch als Mitarbeiter tätig war. Nach Reisen, die ihn nach Dresden und Leipzig führten, übernahm er 1852 bis 1853 die Leitung der Lloyd-Kunstanstalt in Triest. 1869 wurde ihm durch **Louis Jacoby** sein erster größerer Kupferstichauftrag vermittelt und im Jahr 1879 zu einem Ehrenmitglied der Kunstakademie in Wien ernannt. Als Nachfolger Jacobys und Vorgänger **William Ungers** übernahm er als Professor 1882 die Leitung des Ateliers für Kupferstich an der Wiener Akademie. Diese Position musste er wegen eines Augenleidens jedoch 1895 aufgeben. Aus demselben Grund übertrug er den Auftrag der *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, einen Linienstich nach Hans Holbeins d. J. *Darmstädter Madonna* zu fertigen, an seine Nichte **Doris Raab**. Sonnenleiter schuf nicht nur reproduzierende Sticharbeiten, sondern auch Banknotenstiche und war Träger verschiedener Medaillen und deutscher sowie österreichischer Orden.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 31, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1938 (Reprint München 1992), S. 279, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 4, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 308, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 6, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 267, Anonym: Album-Text, in: Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst [o. A.]/3 (1872/73), Sp. 37-45; Anonym: Vermischte Nachrichten (Johannes Sonnenleiter), in: Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst [o. A.]/3 (1908), S. 53, REITER, C.: [Sonnenleiter, Johann], in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950 12/58 (2005), S. 423 [Online-Version], URL: https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S/Sonnenleiter_Johannes_1825_1907.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Sonnenleiter* (24.05.2020)

Stang, Rudolf (1831-1927)

Seine Ausbildung zum Kupferstecher absolvierte Stang von 1845 bis 1857 an der Düsseldorfer Kunstakademie bei **Joseph Keller**. Von 1865 bis 1873 folgte ein Arbeitsaufenthalt in Mailand, worauf er durch die preußische Regierung zum Honorarprofessor ernannt wurde. 1874 unternahm er eine zweite Italienreise. Ab 1884 war er als Professor für Kupferstich und Radierkunst an der Amsterdamer Reichsakademie tätig. Seinen Lebensabend verbrachte Stang in Boppard, wo er sich auch der Malerei widmete. Er war Mitglied der Akademie Amsterdam, Berlin, Brüssel und München sowie Inhaber des Eisernen Kronen-Ordens und des Albrechts-Ordens.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 31, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1938 (Reprint München 1992), S. 462, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 4, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 327, GALLAND 1888, S. 21-24, Reinland-Pfälzische Personendatenbank [Online-Version], URL: <http://www.rppd-rlp.de/pk00532> (05.05.2020)

Struck, Hermann (1876-1944)

Zunächst für die Laufbahn eines Rabbiners bestimmt, absolvierte Struck von 1895 bis 1900 ein Kunststudium an der Berliner Akademie, wo er insbesondere die Klassen des Malers Max Koner (1854-1900) und **Hans Meyers** besuchte, bei dem er sich maßgeblich in der Radiertechnik ausbildete. Daraufhin war Struck freischaffend tätig und unternahm Studienreisen nach Südfrankreich, Italien, Belgien, England und Holland. In seinem Berliner Atelier unterwies er Künstler wie Lovis Corinth (1858-1925), Max Slevogt (1868-1932) und Marc Chagall (1887-1985) in der Kunst der Radierung. Über diese verfasste er auch ein breit rezipiertes und 1908 publiziertes Traktat¹²⁴³, welches 1923 seine fünfte Auflage erfuhr. 1926 siedelte er nach Palästina über und war bis zu seinem Ableben in Haifa (Israel) tätig.

RUSEL 1997, insbesondere S. 18-31 und 34-44, „Akten der Reichskanzlei. Weimarer Republik“ des Bundesarchivs [Online-Version], URL: https://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0000/adr/adrsz/kap1_1/para2_529.html (02.06.2020),

SINGER, Isidor: [Struck, Hermann], in: The Jewish encyclopedia. A descriptive record of the history, religion, literature, and customs of the Jewish people from the earliest times to the present day, Bd. 11, bearb. v. Cyrus Adler und Isidore Singer, New York 1905 [Online-Version], URL: <http://www.jewishencyclopedia.com//articles/14088-struck-hermann> (02.06.2020).

Struck, Hugo (1860-unbekannt)

Der gebürtige Lübecker Struck war Schüler bei den Malern Woldemar Friedrich (1846-1910), Alexander Struys (1852-1941) und Max Thedy (1858-1924) an der Weimarer Akademie, worauf er seine Ausbildung in den Jahren 1885 bis 1887 bei **William Unger** in Wien fortsetzte. Zeitweise war er in St. Petersburg tätig, wo er Bilder der Ermitage in Radierungen reproduzierte, und ließ sich 1890 schließlich in Berlin nieder.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 32, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1938 (Reprint München 1992), S. 212, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 4, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 358.

Thaeter, Julius Cäsar (1804-1870)

Seine künstlerischen Studien begann Thaeter zunächst im Jahr 1818 bei dem Dresdener Hofkupferstecher Christian Gottfried Schulze (1749-1819) und wechselte noch in demselben Jahr an die Dresdener Akademie. Nach zweijährigen Studien in der Zeichenklasse begann Thaeter 1820 seine Ausbildung zum Kupferstecher bei Johann Gottlob Seyffert (1760-1824).

¹²⁴³ STRUCK, Hermann: Die Kunst des Radierens. Ein Handbuch, Berlin 1908.

Um 1827 siedelte er nach Nürnberg über, wo er Albert Christoph Reindels (1784-1853) Schüler wurde. Ab etwa 1828 wechselte Thaeter mehrmals zwischen München, Dresden und Berlin, wobei er seine Studien 1829 für ein Jahr in München bei dem Kupferstecher Samuel Amsler (1791-1849) fortsetzte. 1849 trat er schließlich die Nachfolge des Kupferstichprofessors Reindel an der Münchener Kunstakademie an. Als solcher war er bis 1868 tätig und wurde nach Niederlegung seiner Professur mit der Stelle eines Konservators an dem Münchener Kupferstich- und Handzeichnungskabinett betraut.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 32, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1938 (Reprint München 1992), S. 577, LIER, Hermann Arthur: [Thäter, Julius Cäsar], in: Allgemeine Deutsche Biographie 37 (1894), S. 655-659 [Online-Version], URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118995758.html#adbcontent> (06.05.2020), THAETER, Julius: Julius Thaeter. Das Lebensbild eines deutschen Kupferstechers. Zusammengestellt aus schriftlichem Nachlaß von Anna Thaeter, Frankfurt am Main 1887.

Unger, William (1837-1932)

Seine akademische Ausbildung erfuhr Unger zunächst ab 1854 bei **Joseph Keller** in der Kupferstichklasse der Düsseldorfer Kunstakademie. Nach Studienreisen nach Kassel, Dresden, Wien und Venedig setzte Unger sein Studium ab 1857 bei **Julius Cäsar Thaeter** in München fort und brachte ein weiteres Studienjahr 1860 bei dem Kupferstecher Franz Paul Massau (1818-1900) in Düsseldorf zu. Auftragsbedingte Aufenthalte führten ihn anschließend zunächst nach Leipzig und Weimar und daran anschließend, im Auftrag des Leipziger Verlegers Ernst Arthur Seemann (1829-1904), nach Braunschweig und Kassel. Wiederholt kehrte er nach Weimar zurück, wo er 1871 durch den Großherzog von Sachsen-Weimar zum Professor ernannt wurde. An der dortigen Kunstakademie richtete er ein eigenes Atelier ein und unterwies Akademieschüler in der Radiertechnik. Daran schlossen sich weitere Arbeitsaufenthalte in Wien und Holland an, bevor er 1872 endgültig nach Wien übersiedelte. Dort nahm er intensive geschäftliche und private Beziehungen zur *Gesellschaft für vielfältigende Kunst* sowie dem Kunsthändler Hugo Othmar Miethke (1834-1911) auf und trat 1881 eine Professur an der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie an, wo er eine Radierklasse einrichtete und bis 1894 unterrichtete. In diesem Jahr wechselte Unger als Professor an die Wiener Akademie, wo er bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1908 tätig war. In seinen späteren Lebensjahren widmete sich Unger vornehmlich der Zeichnung und dem Aquarell.

Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 4, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 465; GRAUL 1891, S. 77-92, HASTABA, E.: [Unger, William], in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950 15/67 (2016), S. 105-106 [Online-Version], URL: <https://www.biographien.ac.at/oebl?frames=yes> (13.05.2020), UNGER 1929, KIRKOVITS 2011.

Woernle, Wilhelm (1849-1916)

Seine erste künstlerische Ausbildung genoss Woernle als Schüler des in Stuttgart tätigen Kupferstechers Veit Froer (1828-1900). Darauf folgten weitere Studien bei dem Maler Bernhard von Neher (1806-1886), seines Zeichens Direktor der Stuttgarter Kunstschule. Anschließend arbeitete er bei dem Kupferstecher Adolf Wagenmann (1839-unbekannt) und

ging darauf nach Nürnberg, um sein eigenes Atelier zu eröffnen. Dies gab er jedoch nach nur kurzer Zeit auf und ging nach München, wo er sich unter Heinrich von Zügel (1850-1941) der Malerei widmete. Nach einem mehrjährigen Italienaufenthalt kehrte Woernle 1877 nach München zurück, wo er sich der Radierkunst zuwandte. Mit Aufträgen der Wiener *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* bedacht, siedelte er 1879 nach Wien über, wo er mit **William Unger** in Kontakt trat.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 36, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1947 (Reprint München 1992), S. 171, ROEPER, Adalbert: Wilhelm Woernle. Zum sechzigsten Geburtstag des Künstlers, in: Börsenblatt des Deutschen Buchhandels 76/18 (1909), S. 960-966, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 5, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 115-116, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 6, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 302.

Wolff, Heinrich (1875-1940)

Von 1891 bis 1893 studierte Wolff zunächst an der Akademie zu Breslau bei dem Historienmaler Albrecht Bräuer (1830-1897). Anschließend setzte er seine Studien an der Berliner Akademie bei Otto Brausewetter (1835-1904), Gerhard Janensch (1860-1933) und **Hans Meyer** fort. Von 1896 bis 1900 war er Schüler von **Peter Halm** an der Münchener Akademie München. Gemeinsam mit dem Xylografen Ernst Neumann (1871-1954) leitete Wolff von 1900 bis 1902 die privat gegründete „Graphische Schule Neumann-Wolff“, wo Unterricht im Holzschnitt und der Lithografie erteilt wurde. 1902 nahm er eine Professur an der Kunstakademie in Königsberg auf und erhielt 1932 von der medizinischen Fakultät der dortigen Universität die Ehrendoktorwürde verliehen. Zuletzt war Wolff in München ansässig.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 36, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1947 (Reprint München 1992), S. 199-200, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd. 5, hrsg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt am Main ⁵1921, S. 288, OPSCHONDEK, Roland: [Neumann, Ernst] in: Neue Deutsche Biographie 19 (1999), S. 143-144 [Online-Version], URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118986570.html#ndbcontent> (24.05.2020), LORENZ 1913/14, S. 505-506, TIMM 1984, S. 5-12.

VI. Bildnachweise

- © bpk/Hamburger Kunsthalle, Foto: Christoph Irrgang
Abb. 1, Abb. 9, Abb. 12, Abb. 18, Abb. 21, Abb. 22, Abb. 23, Abb. 24, Abb. 38, Abb. 43, Abb. 44, Abb. 46, Abb. 47, Abb. 48, Abb. 49, Abb. 51, Abb. 53, Abb. 60, Abb. 61, Abb. 62, Abb. 67, Abb. 70, Abb. 71, Abb. 72, Abb. 73 und Abb. 73, Detail 1, Abb. 74 und Abb. 74, Detail 1, Abb. 75 und Abb. 75, Detail 1, Abb. 76 und Abb. 76, Detail 1, Abb. 77 und Abb. 77, Detail 1, Abb. 78 und Abb. 78, Detail 1, Abb. 80, Abb. 83, Abb. 84, Abb. 93 und Abb. 93, Detail 1.
- Aufnahmen des Verfassers mit Genehmigung der Hamburger Kunsthalle
Abb. 1, Detail 1-2, Abb. 9, Detail 1-3, Abb. 12, Detail 1-2, Abb. 18, Detail 1-4, Abb. 21, Detail 1, Abb. 23, Detail 1, Abb. 24, Detail 1, Abb. 38, Detail 1, Abb. 46, Detail 1-3, Abb. 48, Detail 1-3, Abb. 49, Detail 1-2, Abb. 51, Detail 1-3, Abb. 53, Detail 1-2, Abb. 60, Detail 1, Abb. 61, Detail 1, Abb. 62, Detail 1-3, Abb. 67, Detail 1, Abb. 70, Detail 1-2, Abb. 71, Detail 1-4, Abb. 72, Detail 1-4, Abb. 80, Detail 1, Abb. 83, Detail 1, Abb. 84, Detail 1.
- Staatliche Graphische Sammlung München
Abb. 8 und Abb. 8, Detail 1-3, Abb. 15 und Abb. 15, Detail 1-2, Abb. 35 und Abb. 35, Detail 1, Abb. 36 und Abb. 36, Detail 1, Abb. 37 und Abb. 37, Detail 1, Abb. 68 und Abb. 68, Detail 1-2, Abb. 91, Abb. 92 und Abb. 92, Detail 1
- © Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin
Abb. 20 und Abb. 20, Detail 1-2, Abb. 28 und Abb. 28, Detail 1-2, Abb. 32 und Abb. 32, Detail 1, Abb. 33 und Abb. 33, Detail 1, Abb. 34 und Abb. 34, Detail 1, Abb. 50 und Abb. 50, Detail 1-3
- Staatliche Museen zu Berlin-Kunstabibliothek, Fotograf: Dietmar Katz
Abb. 19, Abb. 39 und Abb. 39, Detail 1-2, Abb. 79 und Abb. 79, Detail 1, Abb. 81 und Abb. 81, Detail 1-2
- (C) ALBERTINA, Wien
Abb. 4, Abb. 10 und Abb. 31
- Aufnahmen des Verfassers Albertina, Wien:
Abb. 4, Detail 1, Abb. 10, Detail 1-2, Abb. 31, Detail 1
- Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Andreas Diesend
Abb. 63, Abb. 85 und Abb. 94
- Foto: Museum der bildenden Künste Leipzig / InGestalt M. Ehrh
Abb. 26 und 70B
- Jakob Luckschewitz, Museum der bildenden Künste Leipzig
Abb. 26, Detail 1

Copyright: © Kunsthalle zu Kiel, Foto: Sönke Ehlert	Abb. 7 und Abb. 7, Detail 1-2, Abb. 30 und Abb. 30, Detail 1, Abb. 41 und Abb. 41, Detail 1-4, Abb. 69 und Abb. 69, Detail 1-2
Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen Kupferstichkabinett, Foto: Marcus Meyer Photography	Abb. 65 und Abb. 65, Detail 1
Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen Kupferstichkabinett, Foto: Jakob Luckschewitz	Abb. 29 und Abb. 29, Detail 1-3
Universitätsbibliothek der Universität Heidelberg	Abb. 56, Abb. 86 und Abb. 86, Detail 1
Die Zentralbibliothek der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel hat folgende Aufnahmen für die Veröffentlichung zur Verfügung gestellt:	Abb. 11, Abb. 16, Abb. 17, Abb. 25, Abb. 40 und Abb. 87
Aufnahmen des Verfassers mit Genehmigung der Universitätsbibliothek der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel:	Abb. 2, Detail 1, Abb. 3, Detail 1, Abb. 11, Detail 1-3, Abb. 13, Detail 1, Abb. 14, Detail 1, Abb. 16, Detail 1-3, Abb. 17, Detail 1-2, Abb. 19, Detail 1, Abb. 25, Detail 1-2, Abb. 40, Detail 1, Abb. 45, Detail 1-3, Abb. 52, Detail 1-2, Abb. 54, Detail 1, Abb. 55, Detail 1, Abb. 57, Detail 1, Abb. 58, Detail 1, Abb. 59, Detail 1-2, Abb. 66, Detail 1, Abb. 82, Detail 1, Abb. 87, Detail 1-3, Abb. 88, Detail 1-4 sowie Abb. 89, Detail 1-3.
Die Diathek des Kunsthistorischen Instituts der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel hat folgende Aufnahmen zur Verfügung gestellt:	Abb. 2, Abb. 3, Abb. 5, Abb. 13, Abb. 14, Abb. 42, Abb. 45, Abb. 52, Abb. 54, Abb. 55, Abb. 57, Abb. 58, Abb. 59, Abb. 64, Abb. 66, Abb. 82, Abb. 88, Abb. 89 und Abb. 90.
Die Fachbibliothek der Kunsthalle zu Kiel hat folgende Abbildung zur Verfügung gestellt:	Abb. 6
Weitere Aufnahmen des Verfassers:	Abb. 19, Detail 1, Abb. 27 und Abb. 27, Detail 1