

von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken von 1756. Damit erzielte Winckelmann in den Folgejahren erfolgreich eine Verbreitung und größere Bekanntheit seines Werks, außerdem bot sich so die Möglichkeit zur Korrektur in Form einer „kritischen Selbsthinterfragung“ (XXVIII). Das Echo der Zeitgenossen und ihre Kritiken in Form von Rezensionen sind ebenfalls in diesem Band abgedruckt, sowohl zu Winckelmanns *Gedancken*, dem *Sendschreiben*, als auch den *Erläuterungen*. Hinter dem geschickt als anonyme Gegenposition formulierten Sendschreiben vermutete der Rezensent Johann Christoph Gottsched nicht Winckelmann, sondern den Kunstkritiker und -sammler Christian Ludwig von Hagedorn (vgl. XXVIII). Neben anonymen, deutsch-, englisch- und französischsprachigen Rezensionen finden sich auch bedeutende Namen wie Friedrich Nicolai und Friedrich Gottlieb Klopstock.

Resümieren lässt sich, dass mit diesem Band ein weiterer Teil aus Winckelmanns *Schriften und Nachlaß* vorliegt, der für Archäologen, Philologen, Kunsthistoriker und alle interdisziplinären Forscher gleichermaßen von Interesse ist. Er bietet ein detailliertes Erläuterungswerk, ein Register sowie einen reichlich bebilderten Kommentarteil und überzeugt durch die editorische Akkuratess sowie das bibliophile Gepräge seiner edlen, großformatigen Ausführung.

PHYLLIS ROESCH
Freie Universität Berlin



Ulrike Keuper; Reproduktion als Übersetzung. Eine Metapher und ihre Folgen – vom Salonbericht bis zur frühen Fotokritik; VI + 249 S., 6 farb. u. 17 s/w-Abb.; Paderborn: Wilhelm Fink 2018; ISBN 978-3-7705-6311-1; € 59

Eine selbstverständliche und geläufige Verwendung eines Konzeptes kann dazu führen, dass dieses kaum mehr kritisch hinterfragt oder aufgearbeitet wird. Das ist mit ‚Übersetzung‘ und ‚Übersetzungsmetapher‘ in der Grafikforschung geschehen, wie Ulrike Keuper in ihrer Studie *Reproduktion als Übersetzung. Eine Metapher und ihre Folgen – vom Salonbericht bis zur frühen Fotokritik* darlegt. „Auch wenn die gewichtige historische Rolle des Übersetzungskonzeptes unter Grafikforschern allgemein bekannt ist, fehlt bislang eine Untersuchung, welche Praxis und Theorie der verschiedenen Reproduktionsverfahren konkret mit den jeweiligen zeitgenössischen Übersetzungskonzeptionen engführt. [...] Mit der vorliegenden Arbeit soll dieser Aspekt erstmals Gegenstand einer monografischen Untersuchung werden, welche die wandelnde Semantik des Übersetzungsbegriffs vor dem Hintergrund der Rezeption der verschiedenen Reproduktionstechniken – auch maschinellen – und Ethiken der Nachahmung nachzeichnet.“

(10) Unverkennbar findet sich hier ein komplexes Geflecht, das verschiedene Disziplinen berührt, sich historisch verändert und zwischen Medien wechselt. Ein Ansatz ist, Bewusstsein für Zuschreibungen und Begriffe zu schaffen. Ganz unvermittelt formuliert Ulrike Keuper: „Die ‚Übersetzung‘ wird in der Forschungsliteratur oftmals eher unscharf im selben sprachlichen Register geführt wie etwa die ‚Kopie‘. Dabei geht unter, dass der Begriff einem nichtvisuellen Bereich entlehnt ist, die Rede von der Reproduktion *als Übersetzung* folglich als Metapher zu betrachten ist – zumal, wenn es um die Zeit vor 1900 geht, in der man Parallelen zur literarischen Übersetzung [...] explizit diskutiert.“ (12) Da sich ‚Metapher‘ in den verschiedenen Disziplinen als wandelbarer Begriff verhält, greift Keuper auf das Modell ‚interaction view of metaphor‘ von Max Black zurück. „Die Interaktionstheorie geht davon aus, dass beide Referenzbereiche einer Metapher simultan wirksam sind. Die unterschiedlichen Kontexte, also etwa die Übersetzung von Literatur und die Reproduktion von Kunstwerken, kommentieren sich demnach gegenseitig und produzieren so gemeinsam neue Bedeutung.“ (13) Dieser wechselseitige Austausch und die Betrachtung beider Seiten mündet darin, dass das Modell für die historische Aufarbeitung besonders geeignet sei.

Ulrike Keuper setzt exemplarisch einen zeitlich-geografischen Fokus auf den französischsprachigen Diskurs des 18. und 19. Jahrhunderts und beruft sich auf Traktate, Lemmata und Kunstkritiken. Den ersten Teil ihrer Untersuchung widmet sie dem Salon-Kritiker Denis Diderot, der als „Urheber der Übersetzungsanalogie“ (19) sowie durch seine eigene Übersetzungstätigkeit durchaus als Schlüsselfigur zu verstehen ist. Der Schwerpunkt im zweiten Teil liegt auf den fotografischen Reproduktionsverfahren im 19. Jahrhundert, an denen die Übersetzungsanalogie anhand gewandelter technischer Verfahren geprüft wird und wie sie auf die urheberrechtliche Gesetzgebung einwirkte. An konkreten Bildbeispielen untersucht Keuper die Übersetzungspraktiken, denn in den Quellentexten werden ‚Reproduktion‘ und ‚Übersetzung‘ kaum am Bildbeispiel argumentiert. Weiter merkt die Autorin an, dass die Übersetzungsanalogie in den Quellen von der Malerei ausgeht. Der Vorrang der Malerei lässt sich durchaus mit dem altbekannten Paragone erklären; zwischen Malerei und Druckgrafik wird dieser kurz in Kapitel 4.3 angerissen. Dazu führt Ulrike Keuper aus: „die Übersetzungsmetapher, so eine These dieser Arbeit, [entstand] im Zusammenhang mit der *Ut pictura poesis*-Debatte [...]: aus der Idee der Malerei als Poesie leitete man naheliegenderweise die der Reproduktionsgrafik als (Prosa-)Übersetzung ab. Tatsächlich ist bei Druckgrafik die bis heute immer wieder bemühte Analogie zwischen Bild und Text um einiges tragfähiger als bei anderen Bildgattungen wie der Malerei. Bei kaum einer anderen Kunstgattung scheint es legitimer, deren Rezeption zur ‚Lektüre‘ zu erklären. Wie Werke der Literatur wurden Grafiken auf Papier gedruckt und erschienen zu meist im selben Kontext. Zudem lädt gerade der Kupferstich zu einer lesenden Betrachtung ein, da seine feine Modellierung Nahsichtigkeit einfordert.“ (21f.)

Rembrandts sogenannte *Judenbraut* (*La fiancée juive*) von 1641 und zwei danach geschaffene Kupferstiche von Georg Friedrich Schmidt und den Brüdern Preißler führen in das Kapitel zu Denis Diderot ein. Die beiden Kupferstiche weichen erheb-

lich voneinander ab und veranschaulichen die unzähligen Möglichkeiten, ein Original zu reproduzieren. Im 18. Jahrhundert gab es kaum eine Trennung zwischen eigenen und fremden Entwürfen. Adam von Bartsch und seine Begriffsbildung des *peintre-graveur* (Künstler, die ihre Motive selbst stechen) wurden zu Unrecht dahingehend rezipiert, dass „Reproduktionsgrafik als inventions- und daher kunstlos“ (33) gelte. Ganz deutlich stellt sich Keuper gegen dieses „Missverständnis“ (33) und zitiert die Passage, in der Bartsch jede Grafik als Originalgrafik bezeichnet und auch Reproduktionen nach Gemälden miteinschließt. Zurück zu Diderot: Neben der „Topografie des Freiraums“ (31) diskutiert Ulrike Keuper zwei weitere Funktionen des Kupferstechers als Übersetzer nach Textstellen Diderots: 1) „der Kupferstecher [gleich] einem Prosaisten, der Dichtung von einer Sprache in eine andere überträgt“ und „den Topos des Stechers als Übersetzer weiterdenkt und auf mehreren Vergleichsebenen ausbreitet“ (31); 2) „weil er [der Kupferstecher] die Ideen des Malers erhalte und verbreite und somit als entscheidender Weichensteller für die Geschicke des Künstlers in der Wahrnehmung ihrer Zeitgenossen und zukünftiger Generationen fungierte.“ (31) Diesen Thesen sind ähnliche und präzise formulierte Fragen beigegeben, die Keuper erst rückblickend am Anfang des vierten Kapitels stellt: „Welche Freiheiten darf sich der Reproduktionsgrafiker herausnehmen? Kopiert oder interpretiert er? Ist er Vermittler oder Rivale des ‚Originalautors‘? Auf welche Weise lenkt er die zeitgenössische und posthume Rezeption eines Werks?“ (134) Die straffe Zusammenstellung der Fragen führt die Ausgangslage vor Augen und erleichtert es, die vielschichtigen Ansichten aufschlussreich miteinander zu verknüpfen.

Diderots Kritik zum Salon 1765 enthält eine ausgedehnte Auseinandersetzung mit der Thematik ‚Kupferstich‘, in Schriften davor und danach geht er weniger darauf ein. Die Kritik ist paraphrastisch zusammengefasst und an konkreter Stelle direkt zitiert: „Der Kupferstecher ist eigentlich ein Prosaist, der sich vornimmt, einen Dichter in eine andere Sprache zu übertragen.“ (38) Die Zitate übersetzt Ulrike Keuper selbst ins Deutsche, in den Fußnoten sind sie in der Originalsprache nachzulesen (siehe dazu Seite 5, Fußnote 7). An seinen Thesen und Kommentaren zu zeitgenössischen Übersetzern und deren Praxis sowie seiner eigenen Übersetzungstätigkeit ergründet Keuper, wie sich der Reproduktionsstich bei Diderot als Prosaübersetzung zeigt. Da die Prosa der Poesie unterliege, ähnlich dem Wettstreit der Künste, und dem Stich die Farbe des Originals fehle, ist die Druckgrafik „nicht nur eine der Malerei fremde ‚Sprache‘, sie ist auch eine ärmere.“ (117) Diderot widerspricht sich mitunter selbst, daher gilt es „die mit der Prosaübersetzung verbundenen Konnotationen genauer zu konturieren.“ (67) Die Wortfamilie ‚Prosa‘ kommt im 18. Jahrhundert nicht bei allen gut weg, somit scheint auch der Reproduktionsstich durch den Kupferstecher als prosaischer Übersetzer geringgeschätzt. Ganz wunderbar verschränkt Keuper hier ihre Beobachtungen aus der Literatur mit den schon eingeführten Kupferstichen nach Rembrandts *La fiancée juive*. Die visuelle Gegenüberstellung vereinfacht es, die Gedanken aus den zeitgenössischen Schriften nachzuvollziehen.

Ein Sprung von hundert Jahren zu Charles Blancs *Grammaire des art du dessin* von 1860–66 erweitert den Blick auf die theoretischen Schriften des ersten Teils; mit

Blanc findet sich ebenso ein historischer Höhepunkt der Übersetzungsmetapher, der Diderot gegenübergestellt werden kann. „Blanc vertritt in der *Grammaire*, so lässt sich zusammenfassen, eine Position der radikalen Übersetzbarkeit: Der Verlust der Farbe ist ein Gewinn an Klarheit; scheitert die ‚Übersetzung‘, so ist dies dem schwachen *dessin* des Originals zuzuschreiben, nicht etwa einer grundsätzlich defizitären Übersetzungsunfähigkeit des Kupferstichs. Damit unterscheidet Blanc sich von Diderot, der in der Frage der Übersetzbarkeit von Malerei zwiegespalten war.“ (109) Im Zwischenfazit *Übersetzen als Dienst an der Kunst* (110–112) veranschaulicht Keuper erneut anhand Rembrandts Porträt die sich wandelnde Übersetzungsmetapher. Der Zugang zu diesem vielschichtigen Thema wird durch das Bildbeispiel geeignet abgerundet und ergänzt die in den Quellentexten nicht ausreichende Argumentation am Bild. Folgend erfasst Keuper auch den regen Diskurs der Übersetzungsmetapher zwischen 1750 und 1900 unter dem Titel *Topoi der Übersetzungsanalogie*. Anhand dieses Überblicks formuliert die Autorin, mit welchen Strategien, Kommentaren und Ansichten das Übersetzungsmodell bis weit ins 19. Jahrhundert als geeignet befunden wurde. Die Positionen der Verteidiger und Kritiker verdichten sich beispielsweise wieder am Begriff ‚Kopie‘ oder „worin überhaupt der sprachliche Transfer gesehen wurde, also ob man verschiedene Bildmedien mit unterschiedlichen Sprachen analogisierte – oder ob man [...] das Medium ‚Bild‘ als eine Sprache auffasst.“ (122) Die stete Auseinandersetzung über einen langen Zeitraum mit Reproduktion als Übersetzung aus verschiedenen Blickwinkeln schaffte einen Gemeinplatz und führte zum Erfolg der Metapher.

Mit dem Aufkommen der Reproduktionsfotografie änderte sich der Blickwinkel auf die Reproduktionsgrafik. Einhergehend mit der Debatte um Urheberrechte in der Reproduktionsfotografie finden sich aber immer noch Abwägungen zur literarischen Übersetzung. Es stellt sich die Frage: „Doch auf Basis welcher visuellen Befunde gelang es überhaupt, die Reproduktionsfotografie als Übersetzung zu verhandeln?“ (136f.) Am Beispiel der zehn Kartonvorlagen Raffaels für Tapisserien, die das Leben der Apostel Petrus und Paulus zeigen (als Dauerleihgabe seit 1865 im Victoria & Albert Museum in London), erläutert die Autorin ausführlich, dass Richard Henry Smith die von ihm 1860 veröffentlichten Fotografien der Vorlagen als „wörtliche Übersetzung“ (137) bezeichnet – und sie so in den Diskurs der Übersetzungsanalogie einschreibt. „Smith [...] begreift die Übersetzungstreue gerade darin, dass der Fotograf die Intention – vor allem die unbewusste – des Originalautors versteht und herausarbeitet; sich dem Original also nicht in oberflächlicher, sondern verständiger Treue verpflichtet.“ (172) Die Verschränkung von Theorie und Visualisierung am konkreten Raffael-Beispiel unterstützt das Zurechtfinden zwischen den dicht aufgezeigten Positionen. Trotz ambivalenter Sichtweisen blieb die Metapher ‚Übersetzung‘ bestehen und fand sich im Austausch mit der literarischen Übersetzung wieder. Anhand Chateaubriands gelegentlich kontrovers rezipierter Übersetzung von John Miltons *Paradise Lost* entwickelt Keuper die Bedeutung der wortgetreuen Übersetzung – die eben auch für die Reproduktionsfotografie genutzt wurde. Zur Ausweitung und Unterstützung der Argumentation greift die Autorin

auf weitere Schriftsteller und Theoretiker zurück, die sich in die verzweigte Debatte zur fotografischen Reproduktion einbringen. Diese ausgebreiteten Positionen pendeln zwischen befürwortender und ablehnender Haltung – Kopie vs. Reproduktion vs. Übersetzung wird auch hier wieder durchgespielt –, so wird das Reproduzieren zur „Sklavenarbeit“ (vgl. Kap. 4.3). Nach Gautier beispielsweise aber wird die Fotografie in der Gegenüberstellung zur Malerei zur „Interpretin“ (vgl. Kap. 4.4). Schlussendlich scheint sich ein Wandel hervorzuheben: „An die Stelle des Ideals der Übersetzung, so lässt sich zusammenfassen, trat das Ideal des Spiegels. Diese Metapher, die sich freilich auch aus der Eigenheit der Daguerreotypie ableitet, das fotografische Bild auf einer reflektierenden Metallplatte darzubieten, begleitet den Diskurs zur Fotografie von Beginn an.“ (183) Wie umfangreich sich die Beschäftigung mit Übersetzung offenbart, zeigt sich bei der Ausweitung des Feldes, so wird die mündliche Form – das Dolmetschen – ebenfalls miteinbezogen: „Mit dem Dolmetschen war eine Metapher gefunden, die auf die Beschleunigung und Formalisierung des Reproduktionswesens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts besser passte, als das herkömmliche Vorbild der literarischen Übersetzung.“ (192f.) Ein Zwischenfazit verdichtet die Verschiebungen von Reproduktion und Übersetzung, die bei der Fotografie unter gewissen Prämissen zudem eine fast schon eigenständige Stellung einnahmen. Trotz der Verschiebungen im Diskurs erhielt sich die Übersetzungsmetapher im 19. Jahrhundert bei juristischen Fragen, nämlich im Urheberrecht, dem das fünfte Kapitel gewidmet ist. Anhand der vorherrschenden Rechtsgrundlage, beispielhaften Rechtsstreiten und fachspezifischen Aufsätzen bündelt Keuper die Aussagen, so wird im Rechtsdiskurs ‚Reproduktion‘ und ‚Übersetzung‘ gleichwertig. Damit die medial unterschiedlichen Reproduktionsverfahren alle unter Übersetzung liefen, also auch die Reproduktionsfotografie, „war den Fotografen schon aus rechtlichen Gründen daran gelegen, dass ihr Medium in den Rang einer Kunst erhoben würde – aus den gleichen Gründen galt es, die Reproduktionsfotografie zur Übersetzung zu überhöhen.“ (207)

Die Studie befasst sich mit dem vielschichtigen Thema ‚Übersetzung‘, das Komponenten aus verschiedenen Disziplinen vereint, die im wechselseitigen Austausch miteinander agieren. Inhaltlich ist das Buch gehaltvoll recherchiert und dicht ausgewertet. Es verlangt konzentrierte Aufmerksamkeit und fordert den Leser, um die oft ähnlichen, aber zugleich abweichenden Standpunkte im Diskurs zu verorten, zu verstehen und zu verknüpfen. Der Austausch zwischen theoretischen Schriften und künstlerischem Diskurs ist kompakt vermittelt. Hier hätte die Autorin manchmal gerne etwas bedächtiger vorangehen können, um ihre qualitativen Überlegungen und Schlussfolgerungen deutlicher zu unterstreichen. Diese Analysen konkretisieren sich an den Bildbeispielen, die nachdrücklich die Ausführungen verstärken. Ulrike Keuper hebt das Konzept Übersetzung als wesentlichen Bestandteil der Grafikforschung hervor und schafft mit ihrer Studie eine beachtenswerte Grundlage, an die zukünftige Argumentationen anknüpfen können.

ANNA KATHARINA THALER
Universität Konstanz