

Raimund Rütten

Kongressbericht

The European Print and Cultural Transfers in the XVIIIth and XIXth Century
La Gravure européenne et les échanges culturels du XVIII^{ème} au XIX^{ème} siècle
Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik vom 18. zum
19. Jahrhundert

Das fünftägige Kolloquium, organisiert und geleitet von Philippe Kaenel (Université de Lausanne) und Rolf Reichardt (Justus-Liebig-Universität Giessen), fand vom 7. bis 12. April 2002 im *Centro Stefano Franscini* auf dem Monte Verità in Ascona statt. War Ascona seit dem letzten Drittel des 19. bis in die dreissiger Jahre des 20. Jahrhunderts eine internationale Begegnungsstätte sozialer und politischer Neuerungen, so sollte dieser Ort die Wissenschaften der Bildenden Künste, der Geschichte sowie der deutschen und romanischsprachigen Medien und Literaturen in der Frage nach der Bedeutung der Druckgraphik für den innereuropäischen Kulturtransfer zum interdisziplinären Wissensaustausch herausfordern. Fünf Tagesthemen konkretisierten die Fragestellung: *Produktion und Reproduktion der Druckgraphik; Reisen und interkultureller Austausch; Bildtransfer in der politisch satirischen Druckgraphik des 19. Jahrhunderts; internationale Medienereignisse; europäische Typen und Stereotypen*. Weit über dreissig Beiträge von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus Amerika, Kanada und Europa boten eine Fülle von hochwertigen, an langwieriger Quellenerschliessung und Quellenauswertung gebundenen Informationen und reichhaltigen Diskussionsgrundlagen; viele der Beiträge hatten den Charakter eines *work in progress*, was darauf rückverweist, dass der Forschungsgegenstand *Druckgraphik* in den etablierten Wissenschaftsdisziplinen weitgehend marginalisiert geblieben ist

und eine historische sowie vergleichende Bildwissenschaft noch in ihren Anfängen steckt. Um so erfreulicher war es – und dieses dank der Veranstalter –, dass der Kongress vom wissenschaftlichen Nachwuchs zahlreich mitgetragen wurde.

Eingedenk der Arbeiten von Walter Benjamin kann es der Erforschung der Druckgraphik nicht nur darum gehen, das Schicksal der tradierten und ›hohen‹ Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit zu verfolgen, sondern die soziale und politische Funktion sowie die kollektive Wahrnehmung einer auf technische Reproduzierbarkeit angelegten Kunst zu erfassen. Entsprechend liesse sich die Vielfalt der mit den Tagesthemen angesprochenen Aspekte auf drei Schwerpunkte reduzieren: *Produktion und Rezeption der auf technische Reproduzierbarkeit angelegten Kunst der Druckgraphik*; *Gebrauchswertversprechen und Gebrauchswert der Druckgraphik*; *Politisch satirische Bildpublizistik und Kulturtransfer*. Unter dem Gesichtspunkt dieser drei thematischen Ausrichtungen will ich – wenn auch nur kurssrisch und lückenhaft – die Vielzahl der Beiträge vorstellen.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts mehren sich in Frankreich Diskurse, die über einen Verfall der Kunst des Kupferstichs und der Radierung klagen. Wie weit solches zu deuten wäre als Reaktion auf die Industrialisierung technischer Reproduzierbarkeit graphischer Kunst – auf die Umwälzung des einst selbständigen Kunsthandwerks zugunsten arbeitsteilig produzierender Manufakturbetriebe für Druckgraphik – ist die Fragestellung von Joëlle Raineau. Reagieren diese Diskurse auf den mit der Reproduktionstechnik gegebenen sozialen Transfer derjenigen Güter, die in einem sozialhierarchisch gegliederten Kulturgefüge den privilegierten Wenigen in einer ständisch geordneten Gesellschaft vorbehalten sein sollten? Behaupten sich in diesen Diskursen die tradierten Vorstellungen über Kunst und der ihr verordneten Qualität des ›Auratischen‹? Aufschlussreich ist, dass unter Napoleon I. das *Institut de France* in Rom eine Akademie für das Kunsthandwerk des Kupferstechens und das Fertigen von Reproduktionsstichen einrichtet, verbunden mit der Verleihung eines *Prix de Rome*: das Kunsthandwerk wird der akademischen Kontrolle und den Normen etablierter Ästhetik unterworfen, die Kupferstecher promovieren zu *graveurs artistes*. Am Beispiel des Kunstgraphikers Théodore Richomme verfolgt Suzanne Anderson-Riedel die künstlerische Ausbildung an der *Académie de France à Rome*. Auskunft über den internationalen Transfer der Graphik, über das Zirkulieren der Ware Druckgraphik, gibt die Frühgeschichte kunsthändlerischer Aktivitäten am Beispiel des Wiener Kunsthandels Artaria & Comp.: Christoph Frank, indem er die Graphikkataloge, die Subskriptionsankündigungen, die Korrespondenzen mit den für Artaria arbeitenden Künstlern, aber auch mit den Sammlern und Graphikamateuren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auswertet, zeigt auf, wie zu den bislang führenden Metropolen der Graphikproduktion und ihres Vertriebes London, Paris und Rom die Stadt Wien aufsteigt und sich durch einen international konkurrenzfähigen, kulturelle Öffentlichkeit konstituierenden Graphikhandel auszeichnet. Nach dem Aufkommen der eingreifenden Reproduktionsmittel wie maschineller Schnelldruckpresse, Steindruck und Photographie, mit der kulturindustriellen Fertigung ästhetischer Produkte und deren massenweiser Konsum wird in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts diese gesamtgesellschaftliche Veränderung zur Herausforderung ästhetischer Praxis. Am Beispiel der Kunst von Jean-François Millet weist Ségolène Le Men nach – sie war die einzige, die sich ausdrücklich mit den Reproduzierbarkeitsthese von Walter Benjamin auseinandergesetzt hatte –, wie für

das Kunstschaffen Millets die auf technische Reproduzierbarkeit angelegte Kunst konstitutiv wird; Anna Sigríður Arnar hingegen verfolgt die publikationsstrategische Ästhetik von Stéphane Mallarmé, der in der Einheit von Buchdruck und Druckgraphik das *livre de peintre (livre d'artiste)* als einzigartiges Kunstobjekt zu schaffen sucht, das sich im Restaurieren eines Kultwertes den Folgen der Reproduzierbarkeit entziehen möchte.

Der verführte Blick auf die kulturelle Alterität, die in den Illustrationen von Bernard Picart zur *Histoire des cérémonies, moeurs et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* Anfang des 18. Jahrhunderts aufscheint, ist Gegenstand der Analyse von Paola von Wyss-Giacosa; dass sich hinter diesem Gebrauchswertversprechen der von Picart gefertigten Gravuren ein von Holland aus geführter satirischer Angriff gegen Rom und die Jesuiten verbirgt, deckt Pierre Wachenheim auf, der detailreich die Bildpublizistik jansenistischer Propagandakunst untersucht.

Die an den Gebrauchswert gebundene Vielgestaltigkeit der jeweiligen Bildträger druckgraphischer Kunst wird anhand mehrerer Beiträge fassbar: die illustrierte periodische Presse in Leipzig, die im Ausgang des 18. Jahrhunderts in Konkurrenz zu Frankreich den englischen Stil für Gartenbaukunst, Innenarchitektur und Keramik propagiert (Sarah Richards); die handschriftlichen Reisejournale aus dem 18. Jahrhundert, in denen druckgraphische Erzeugnisse als »Supplemente der Erinnerung« und der Orientierung eingebunden sind (Joachim Rees); die graphischen Selbstentwürfe und Selbstinszenierungen der Künstlervereine in Deutschland im 19. Jahrhundert (Jürgen Döring); die populäre Druckgraphik in Form sogenannter »drolliger Bilder« (von den *images drôlatiques* zur *imagerie d'Epinal*), in der die Vorgeschichte des *Struwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder fuer Kinder von 3 bis 6 Jahren* zu entdecken ist (Alberto Milano).

Die Editions-geschichte der seit 1794 begonnenen Veröffentlichung der Gravuren zu den *Tableaux historiques de la Révolution française* entwirft Claudette Hould; die Inszenierung des historischen Verlaufs der Französischen Revolution zur in *Tableaux historiques* gefassten, fokussierten Ereignisgeschichte gibt ein bestechendes Beispiel für den Kulturtransfer in Europa: promovierten doch diese Gravuren – meist ohne Quellenangabe – zum integralen Bilderrepertoire der Revolutionshistoriographie des 19. und 20. Jahrhunderts. Auch dieses ist ein Merkmal des Gebrauchswertes der Druckgraphik. Wie mit der szenischen Vergegenwärtigung der Revolutionsgeschichte historisches Bewusstsein ge- und verformt werden kann, ist abzulesen an der Portraitiertkunst (Portraitstich und Kupferstichfolgen): Stéphane Roy situiert die in die *Tableaux historiques de la Révolution française* aufgenommenen Portraits in den Kontext zeitgenössischer graphischer Figurierungen und verfolgt die mit der Portraitiertkunst gegebene Symbolpolitik.

Mit der politisch satirischen Bildpublizistik – sei es in Gestalt der kupfergestochenen, radierten oder lithographierten Einblattdrucke oder *feuilles volantes*, sei es eingebunden in Journale oder integriert in die satirische Presse – ist die Druckgraphik schließlich an ihren äußersten Gegenpol zum einstigen Kultwert des Kunstwerkes gelangt. Politische Bildsatire als eine auf technische Reproduzierbarkeit angelegte Kunst sprengt die tradierten Kunstideologien; sie verweigert sich einem auf Kontemplation und innere Sammlung gerichteten Rezeptionsverhalten. Vielmehr zielt sie auf kognitive Realitätsaneignung, Konstituierung politischer Öffentlichkeit und »Nähe« kollektiver Praxis: sie ist politisch eingreifende Ästhetik.

Die Kongressbeiträge konzentrierten sich auf den innereuropäischen Bildtransfer, auf Übernahmen und ikonographische Modifizierungen des Übernommenen. Einen Überblick über die Karikaturen zur Zeit der Französischen Revolution, nicht nur in Frankreich, sondern in England, Holland, Belgien und Italien gibt Michel Vovelle; eine vergleichende Bestandsaufnahme der antinapoleonischen Karikaturen, insbesondere in Holland und Deutschland, stellt Annie Jourdan vor. W. A. Coupe hingegen analysiert die Herausbildung einer gegen Napoleon gerichteten satirischen Bildsprache in Deutschland, die zurückgreift auf Vorgaben aus England und Russland; die Praxis der Aneignung englischer und französischer Karikaturen zur Zeit des Vormärz in Deutschland untersucht Remigius Brückmann.

Gegenstand drei weiterer Beiträge ist der politisch satirische Bildjournalismus: die in Weimar erschienene Zeitschrift *London und Paris* (1798–1815), die in einer aufschlussreichen Verschränkung von Bild und Textkommentar sowohl englische als auch französische Bildsatiren ihrem Publikum vorstellt (Christian Deuling); die in Rom von September 1848 bis Juli 1849 erschienene satirische Tageszeitung *Il Don Pirlone* im Vergleich zur im Exil verfassten Historiographie *Il Don Pirlone a Roma* von 1851 (Raimund Rütten); das in Turin seit November 1848 veröffentlichte Satirejournal *Il Fischietto* im Kontext der europäischen satirischen Bildsprache (Rossana Maggio Serra); der gemeinsame Nenner dieser drei Beiträge ist die Analyse der ästhetischen Formung politisch satirischer Ikonographie.

Das Revolutionsgeschehen in Frankreich, die Erste Republik 1792, die Julirevolution 1830, die mit der Februarrevolution 1848 erkämpfte Zweite Republik und die Pariser Kommune 1871, im Zerrspiegel der englischen Bildsatire ist Gegenstand des Beitrags von Fabrice Bensimon und markiert die Konstruktion von sozialen Feindbildern, um sozialistische Bewegungen in England abzuwehren. Einen Bildtransfer besonderer Prägung stellt David Kunzle vor: die plagiatorische Aneignung der Bildgeschichten und Bilderbögen von Wilhelm Busch in England und in Amerika.

Rückblickend auf den Kongress ist den Initiatoren Philippe Kaenel und Rolf Reichardt zu danken, dass ein beeindruckender Wissensaustausch über den gegenwärtigen Stand der Forschungen zur Druckgraphik – frei von Fachkonkurrenzen und Profilierungszwängen – möglich und die Reichweite interdisziplinärer Zusammenarbeit im internationalen Rahmen an diesem Forschungsgegenstand einsichtig gemacht werden konnte. Mit Spannung kann man die Drucklegung der Beiträge erwarten.