

## Zeichnungsforschung

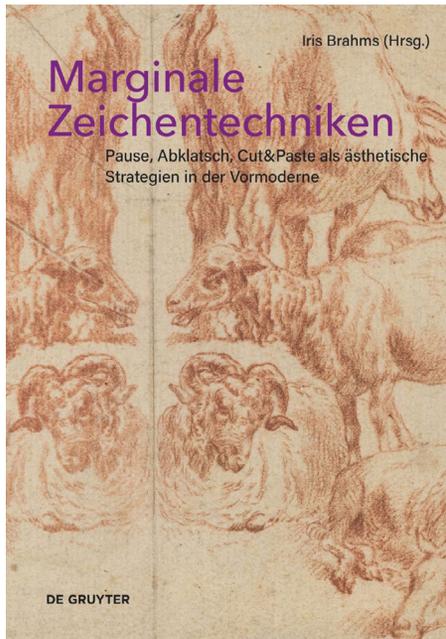
# Vervielfältigung als ästhetische Praxis

Iris Brahms (Hg.)  
**Marginale Zeichentechniken. Pause,  
Abklatsch, Cut&Paste als ästhetische  
Strategien in der Vormoderne.** Berlin | Boston,  
De Gruyter 2022. 256 S., zahlr. Ill.  
ISBN 978-3-11-066365-5. € 69,95.  
DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110987799>

Prof. Dr. Werner Busch  
Freie Universität Berlin  
[werner.busch@fu-berlin.de](mailto:werner.busch@fu-berlin.de)

# Vervielfältigung als ästhetische Praxis

Werner Busch



Der vorliegende Band ist nicht der erste, den Iris Brahms zur Zeichnung herausgegeben hat. Seit ihrer Dissertation *Zwischen Licht und Schatten. Zur Tradition der Farbgrundzeichnung bis Albrecht Dürer*, als Buch bei Fink 2016 erschienen, hat sie systematisch versucht, die Forschung primär zu Altmeisterzeichnungen unter immer neuen Aspekten in Form von Kolloquien durch Einladung von Spezialisten zu koordinieren. 2021 erschien der Band zu kolorierten Papieren, 2020 ein Band zu Farbe auf Papier, 2017 zu Pausen nach Zeichnungen, zusammen mit Thomas Ketelsen. Einzelne Studien zu venezianischen blauen Papieren (2021), zu entsprechenden Quellen aus dem 18. Jahrhundert (2013) und immer wieder zu Spezialaspekten farbiger Papiere, zum Helldunkel etc.: in erster Linie also zu Papier und Farbe, generell aber auch zur Linie in der Zeichnung. Damit fügen sich die

Arbeiten ein in einen inzwischen breiten Strom von Forschungen zum Medium Zeichnung. In Sonderheit aber schließt Brahms an die Arbeiten von Thomas Ketelsen an, der bereits während seiner Tätigkeit am Dresdner Kupferstichkabinett, dann aber vor allem am Kabinett des Wallraf-Richartz-Museums in Köln Teilaspekte des zeichnerischen Prozesses in kleinen von Katalogtexten begleiteten Ausstellungen behandelt hat: zur Pause (2017), zum Abklatsch (2014), zur Klecksographie (2013), zum Cliché-verre (2010).

Zurück gehen seine Bemühungen auf seinen Bestandskatalog der Dresdner Rembrandt-Zeichnungen von 2004, so dass auch in der Folge seine Texte mit Vorliebe um Rembrandt- und Rembrandt-Schulzeichnungen kreisen, fürwahr ein dankbarer Gegenstand, nicht nur, um Fragen der Authentizität zu diskutieren, sondern vor allem, um die Praxis und die Verfahren in Rembrandts Werkstatt zu erörtern. Während Ketelsen streng auf Autopsie am Gegenstand und auf die Möglichkeiten neuerer Untersuchungstechnologien setzte, versucht Iris Brahms stärker auch, wie schon der Untertitel des anzuzeigenden Buches deutlich macht, die Konsequenzen der angewandten zeichnerischen Verfahren für Fragen nicht nur der Rezeption, sondern auch für Formen und Weisen der Sinnstiftung durch Technik zu schildern.

Damit macht sie, salopp gesagt, ein Fass auf. Denn in den letzten Jahren hat es eine kaum noch zu überschauende Fülle an Publikationen zur Zeichnung als Medium der Sinnstiftung gegeben – nicht selten fußend auf dem Bemühen, die materiellen Bedingungen von Zeichnung zu verstehen. Zeichenunterlagen, Papiere, die Ausrichtung des Zeichenblattes, die zeichnerischen Medien in ihrer unterschiedlichen Wirkung, die Haltung des Stiftes, das körpermotorische Verhalten, die Lage der Hand auf dem Papier

oder ein freischwebendes Zeichnen, all dies ist in den Blick gekommen. Wie sind die Schwünge aus dem Handgelenk zu denken, was bewirkt ein steifes Handgelenk beim Ziehen einer Linie, warum kann es im Œuvre eines Künstlers zum Wechsel seines Zeichenwerkzeuges kommen?

### Theorie der Zeichnung

Dann aber sollten all die aus diesen Überlegungen sich ergebenden Erkenntnisse in eine Theorie der Zeichnung übergehen. Hier kann es nicht ausbleiben, dass dabei auf französische Diskurse geschaut wird, unvermeidlich werden Roland Barthes, Jacques Derrida, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Jacques Le Rider, Yve-Alain Bois oder Jean-Luc Nancy bemüht, die alle in der einen oder anderen Form sich mit dem Zeichenproblem herumgeschlagen haben. Das ist nicht ohne Risiko, denn nicht selten bedient sich die Forschung mit Bruchstücken aus den Texten dieser Autoren, quasi als intellektuelle Verzierung, wie es zuvor mit den Schriften von Walter Benjamin erfolgt ist. Der Rekurs auf Derartiges ist eigentlich nur zu leisten auf einer anspruchsvollen philosophischen Ebene. Eingelöst hat dies, wenn ich recht sehe, primär Forschung, die sich in Wien, Basel und Berlin gesammelt hat. In Wien in Gestalt von Friedrich Teja Bach, Wolfram Pichler und Ralph Ubl, letzterer jetzt in Basel, wo sich Entsprechendes um Gottfried Boehm und den Forschungsschwerpunkt bei Eikones gruppiert, in Berlin war es vor allem der SFB 626 „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“.

Zu nennen sind für Wien der von Bach und Pichler herausgegebene Band *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung* (2009). Für Basel mag es reichen, auf Gottfried Boehms gesammelte Beiträge *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens* (2007) zu verweisen, für Berlin auf den von Gertrud Koch und Christiane Voss verantworteten Band *Zwischen Ding und Zeichen. Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst* (2005) und auf die *Randgänge der Zeichnung* (Hg. v. Werner Busch, Oliver Jehle und Carolin Meister, 2007). Zur Linie sollte man die germanisti-

schen Forschungen von Sabine Mainberger ergänzen, vor allem *Experiment Linie* (2010) und eine ganze Reihe weiterer Publikationen zum Thema. Um das Bild abzurunden: Besondere Verdienste hat sich das Münchner Zentralinstitut für Kunstgeschichte um Ulrich Pfisterer erworben durch die Publikation von Bänden, die sich den Zeichenbüchern in Europa vom 16. bis zum 20. Jahrhundert widmen: *Punkt, Punkt, Komma, Strich* (2014) und *Lernt Zeichnen! Techniken zwischen Kunst und Wissenschaften* (2015), begleitet von einer Ausstellung in München und Heidelberg, entstanden im Rahmen von Pfisterers Forschungsprojekt „Episteme der Linien. Theorien und Praktiken von Zeichnen und Zeichnung“.

Doch zurück zur Dimension des Ästhetischen der Zeichnung in philosophischer Sicht. Sie ist nur einzuholen über eine Reflexion des Verhältnisses von Ding und Zeichen. Der Ding-Begriff, der letztlich natürlich auf Heidegger zurückgeht, meint den materiellen Ausgangspunkt, das Zeichen die semiotische Dimension, die dem Ding abgewonnen wird, etwa durch einen zeichnerischen Entwurf. Was sich zwischen diesen Polen abspielt, ist kurz und einleuchtend von Christoph Menke formuliert worden, der mit Nachdruck darauf abhebt, dass die Doppelheit von Ding und Zeichen als Bedingung bestehen bleibt, nicht etwa das Zeichen sich von seinem Bezug zum Ding löst, um in eine definitive Bedeutung zu gerinnen. Das Entscheidende ist das „in between“, das, was sich zwischen den Polen ereignet und das nicht endgültig greifbar wird, jedoch in seiner Wirkung fortdauert. Dies macht die Kraft der Kunst aus und lässt auch die Zeichnung lebendig werden. Durch die Spannung zwischen den Polen wird das Gezeigte ästhetisch. Im ästhetischen Nachvollzug, auch einer Zeichnung, gilt es, diese erfahrene Spannung zu beschreiben (vgl. Menke, in: *Zwischen Ding und Zeichen* 2005, 15–19, dort auch die Vorbemerkungen von Koch und Voss). Damit wäre aber die diffizile Aufgabe umschrieben, einen Sinn zu beschreiben, der sich sprachlicher Fixierung entzieht. Nur in wiederholten Anläufen, einer versuchten Annäherung bei ästhetischer Affiziertheit, ist dies als Gewinn zu verbuchen. In der Beschrei-

bung ist der jeweilige Typ Linie zu charakterisieren, ohne dass dies in einer definitiven Typologie der Linien fixiert werden könnte. So geht es nur eng am Gegenstand, ohne gleich den Sprung in die Theorie zu wagen. Letztlich bleibt es bei einer Beschreibung erfahrener Phänomene.

### Pause

In ihrer Einführung betont Iris Brahms zu Recht, dass im Folgenden das Handwerkliche in den Fokus rücken soll, das die Geistdimension des materiellen Ausgangspunktes vorbereitet, und dies anhand der Untersuchung von Beispielen randständiger, marginaler Verfahren, namentlich Pause, Abklatsch, Cut&Paste: die Pause, die sich mit der umreißenden Konturlinie beschäftigt, der Abklatsch, der mit der Seitenverkehrung zu rechnen hat, die Zerstückelungen, Neuordnungen von Fragmenten und Überkle-

bungen, die aus der Ausgangsfassung etwas Neues machen. Den drei Typen des Umgangs mit Zeichnungen sind jeweils drei Beiträge zugeordnet, die exemplarisch verfahren.

Das Kapitel „Pause“ beginnt mit einem Beitrag von Claudia Steinhardt-Hirsch zu zwei Zeichnungen von Cristofano Allori unter dem Titel „Version – Kopie – zeichnerische Neuschöpfung“. In der Tat ist es schwer zu sagen, worum es sich handelt. Von einer Regel im Verfahren lässt sich nicht reden, denn bei den beiden Zeichnungen | Abb. 1 | und | Abb. 2 | handelt es sich um die einzige Wiederholung im Œuvre Alloris; so bleibt nur die genaue Untersuchung der beiden Blätter. Die Autorin geht davon aus, dass beide Zeichnungen mit Sicherheit eigenhändig seien und dass die zweite in einer amerikanischen Privatsammlung die Weiterentwicklung der ersten aus dem Städel ist – zwei in der Figuration identische Rötelseichnungen,



| Abb. 1 | Cristofano Allori, Studie eines Knabenkopfes mit Arbeitsmütze, um 1600. Rötels auf Vergé, 220 × 167 mm. Frankfurt, Städel Museum, Inv. Nr. 17179 [↗](#)



| Abb. 2 | Cristofano Allori, Studie eines Jungenkopfes mit Kappe, um 1600. Rote Kreide auf Vergé, 250 × 183 mm. Tobey, USA, Privatsammlung. Brahms 2022, S. 32, Abb. 3

wobei die zweite sehr viel weiter entwickelt ist mit deutlich mehr und feinerer Binnentönung. So lautet die These: Von der ersten wurde mit Pauspapier eine Wiederholung der Hauptlinien erstellt, die die Basis für die zweite Zeichnung bildete.

Ganz ausschließen kann man das nicht, doch Zweifel scheinen angebracht. Der Vorgang wäre auch genau umgekehrt zu denken: Von der zweiten wurde eine Pause genommen, deren Umrisslinien wurden auf der ersten sorgfältig nachgezogen. Manches erscheint jetzt möglich: Der Künstler wollte seine Erfindung aufbewahren, falls er die ausgeführte Zeichnung abgeben musste. Warum kann man auf die Idee einer derartigen Abfolge kommen? Zum einen – und nun bleibt allein die genaue Betrachtung – weil die Umrisslinie im Verhältnis zur Binnenzeichnung härter und unlebendiger wirken, zum anderen, weil in Randbereichen, die nicht das eigentliche Gesicht betreffen, die Schraffuren beliebiger erscheinen und nicht wirklich zur Hauptsache vermitteln, besonders in den Schattenzonen unter dem Kinn. Fazit: Beides scheint möglich, es ist noch nicht einmal zwingend, dass die erste, wie mir scheint schwächere und eher abgeleitete, Zeichnung eigenhändig ist. Sicherheit ist nicht zu gewinnen, insofern kann das Beispiel nicht exemplarisch für die Verwendung eines bestimmten Verfahrens stehen. Helfen könnte womöglich eine technologische Untersuchung, die für das auf der Basis der Pause entstandene Blatt eine Unterzeichnung freilegen könnte.

### Pauskopie

Eben dies unternimmt der folgende Beitrag mit Erfolg. In ihm untersuchen Thomas Ketelsen und Carsten Wintermann die Pauskopien im Corpus der Rembrandt-Zeichnungen. Der Begriff der Pauskopie, präziser als der bloße vieldeutige Kopie-Begriff, stammt von Joseph Meder (*Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*, Wien 1919, 663). Die Pauskopien im Rembrandt-Kreis zeichnen sich dadurch aus, dass sie grundsätzlich eine Stiftunterzeichnung aufweisen, die vor allem die Infrarotreflektographie deutlich sichtbar machen kann. Ferner ist sie notwen-

dig deckungsgleich mit dem Vorbild. Nun stellen die Autoren mit einer gewissen Verwunderung fest, dass die Pauskopien mehrheitlich nicht etwa nach originalen Rembrandt-Zeichnungen gefertigt wurden, sondern weit überwiegend nach Schülerzeichnungen. Das gibt Anlass zu weitreichenden Überlegungen. Nur so viel: Da alle im Atelier von Rembrandt gefertigten Zeichnungen dessen Eigentum waren und auch unter seinem Namen in den Handel gelangten – was die jahrzehntelangen Schwierigkeiten der Forschung in der Zuschreibung von Rembrandt-Zeichnungen mit erklären kann –, ist es möglich, dass die Schüler ihre eigenen Zeichnungen per Pausverfahren für sich erhalten wollten oder aber, dass die Kopien außerhalb des Ateliers angefertigt wurden. Bei Zeichnungen mit Unterzeichnung auf Grund des Pausvorgangs dürfte es sich somit grundsätzlich nicht um Rembrandt-Zeichnungen handeln, denn Rembrandt hatte bei seinen freien Erfindungen eine Unterzeichnung nicht nur nicht nötig, vielmehr widersprach diese seiner Auffassung von Zeichnung grundsätzlich.

Es existiert eine Schülerzeichnung, die lange für eigenhändig gehalten wurde, die Rembrandts Schüler beim Zeichnen halbkreisförmig angeordnet vor einem posierenden Modell zeigt. | **Abb. 3** | Das Resultat können nur Zeichnungen des identischen Gegenstandes aus verschiedenen Blickwinkeln gewesen sein. Ein derartiges Konvolut dürfte dazu gedient haben, überzeugende neue Sichtweisen auf einen Gegenstand zu identifizieren. Da Rembrandt gelegentlich Schülerzeichnungen wild korrigiert hat – durch Überzeichnung – und auch noch schriftlich den Korrigiervorgang auf dem Blatt vermerkt hat, ist sein Interesse an überzeugenden Gesamtfigurationen offensichtlich. Dieses rüde Verfahren verdankt sich seiner Auffassung von der Formfindung aus zu Beginn nicht zielgerichteten Linien: Erst ein ganzes Linienbündel gibt schrittweise eine Vorstellung von der Form, die nicht einer festen Absicht gefolgt ist, sondern sich im Prozess erst herausgebildet hat, das Bündel evoziert sie. (Delacroix dürfte dieses Verfahren der Formgenerierung an Rembrandt-Zeichnungen studiert haben.) Die passgenauen Kopien der Schüler versuchen,



**| Abb. 3 |** Constantijn van Renesse (?), Rembrandt und seine Schüler beim Zeichnen nach einem Aktmodell, um 1650. Schwarze Kreide, braun getuscht. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Rembrandt's Women. Ausst.kat., hg. v. Julia Lloyd Williams, München 2001, S. 50, Fig. 54 ↗

das lockere Rembrandt'sche Idiom zu bewahren. Die überzeugende Schlussidee des Beitrages, die auf eine Vermutung Peter Schatborns in *Tekeningen van Rembrandt, zijn onbekende leerlingen en navolgers in het Rijksmuseum* (Amsterdam 1985) zurückgeht, lautet: Nach Rembrandts Insolvenz von 1656/58 dürften haufenweise Rembrandt- und Rembrandt-Schulzeichnungen das Atelier verlassen haben, womit die Möglichkeit eröffnet wurde, Pauskopien herzustellen und möglichst als Rembrandts Originale in den Handel einzuschleusen.

Dazu sei eine kleine Anekdote erlaubt. Als Student im dritten Semester, der das Interesse am akademischen Unterricht verloren hatte, diente ich mich im Studiensaal der Albertina schrittweise hoch, bis ich, der ich täglich kam, in der vordersten Reihe saß, wo eigentlich nur die Profis sitzen sollten. Dort durfte man Sonderwünsche äußern. Mein Wunsch bestand darin, von Otto Benesch Rembrandt zugeschriebene Zeichnungen mit von ihm abgeschriebenem vergleichen zu können. Tage habe ich darüber gegrübelt, erst von der Autorität Beneschs überzeugt, dann

immer mehr zweifelnd. Die Kriterien der Zu- oder Abschreibung waren für mich nicht greifbar, und wie wir heute lernen können, reichen allein kennerschaftliche Kriterien, die sich vor allem mit der Hervorhebung typischer und vermeintlich untypischer Eigenheiten beschäftigen, nicht mehr aus. Technologische Untersuchungen, aber auch Reflexionen über Formen der Sinngenerierung müssen gleichermaßen in den Fokus kommen, was den Ermessensspielraum einengen kann. Es muss der Versuch gewagt werden, das individuelle Procedere wenigstens ansatzweise verständlich werden zu lassen.

### **Auslöschungen, Überarbeitungen, Seitenverkehrung**

Der Beitrag von Armin Häberle macht sich Gedanken darüber, wie Auslöschungen und Überarbeitungen im 17. Jahrhundert vorgenommen wurden – auch ganz praktisch: Wie wurde und womit wurde radiert? Auch hier hilft, um ehemalige Spuren freizulegen, die Infrarotreflektographie. In Parenthese: Die fortschreitende Nutzung dieser Technik lässt sich zurückführen

auf die von Jan Piet Filedt Kok publizierten Untersuchungen zu den Unterzeichnungen der Gemälde von Lucas van Leyden in seinem mehr als 180 Seiten umfassenden Aufsatz im *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 29 von 1978. Die Ergebnisse waren verblüffend und veränderten die Vorstellungen vom Werkprozess bei Lucas van Leyden grundsätzlich. Das gab den Startschuss zu einer Fülle von Untersuchungen, die heute selbstverständlich geworden sind.

Ein weiteres Problem, dem sich mehrere Beiträge widmen, ist die Seitenverkehrung bei Durchzeichnungen im Hinblick auf eine graphische Reproduktion. Die Nachzeichnung einer Vorzeichnung mit Hilfe der Durchzeichnung auf einer durchleuchteten Glasplatte ermöglicht die Überprüfung des Eindrucks, den die Seitenverkehrung macht. Entgegen unserer Vorstellung scheint die Seitenverkehrung manchen Künstlern allerdings nichts auszumachen – Altdorfers radierte Landschaften sind ein einschlägiger Fall. Selbst seine Baumstämme neigen sich durch die Seitenverkehrung auf Grund des Druckvorgangs nach links, auch Schraffuren führen nicht, wie es bei einem Rechtshänder selbstverständlich wäre, von rechts oben nach links unten, sondern genau umgekehrt; für die rechte Hand eine irritierende Vorstellung, denn gegenläufige Schraffuren sind schwer und zumeist nur sichtbar bemüht auszuführen. Bei Figurendarstellungen erscheint normalerweise eine von links nach rechts agierende Person aktiver, die gegenläufig gerichtete ist eher empfangend zu denken, ganz abgesehen davon, dass die Seitenverkehrung linke und rechte Hand eines Dargestellten austauscht.

### Abklatsch und andere Verfahren der Verähnlichung

Abklatsche, wie wir sie besonders im Falle von Watteaus Rötelzeichnungen kennen, können bei in Büchern gebundenen Zeichnungen eher zufällig entstehen, ermöglichen aber unmittelbar die Überprüfung der Wirkung seitenverkehrter Motive. Nicht selten, Iris Brahm weist in ihrem Beitrag darauf hin, werden Abklatsche von Rötel- oder Kreidezeichnungen „aufgearbeitet“, um die schwächere Wiedergabe

des Abklatsches zu vertuschen und um die Möglichkeit zu geben, sie als Originale zu deklarieren. *Contre-preuves* können aber auch, wie Robert Fucci am Beispiel von Nicolaes Pietersz. Berchem zeigt, dem Künstler ein Repertoire seitenrichtiger und seitenverkehrter Formfindungen zur Verfügung stellen, die versatzstückartig zu benutzen sind. | **Abb. 4** | | **Abb. 5** | Dem Autor ist bei seiner detaillierten Untersuchung auch aufgefallen, dass gelegentlich die Seitenverkehrung Kopfwendungen von Tier und Mensch besonders an den Bildrändern sinnlos werden lassen kann und an diesen Punkten dann Korrekturen herausgefordert sind, schließlich unterscheiden sich Einführungsfiguren im Bild links von abschließenden Figuren rechts. Ein Bild beginnen zu lassen mit einer Figur, die nach links aus dem Bild schaut, kann selten Sinn machen.

Um ein Beispiel zu ergänzen, bei dem die Korrektur unmittelbar anschaulich wird: Niccolò Boldrini Holzschnitt nach dem unteren Figurenstreifen von Tizians heute ruinösem Altarbild für San Nicolò della Lattuga von 1522 | **Abb. 6** | hat eine im Wortsinne einschneidende Korrektur gegenüber Tizians Fassung vorgenommen. Da jetzt die bei Tizian rechts außen erscheinende Figur des Hl. Sebastian mit geneigtem Kopf ganz links auftaucht, hat Boldrini den Kopf des Sebastian aus dem Holzstock herausgeschnitten und durch einen erhobenen und vor Schmerzen klagenden Sebastianskopf ersetzt. Spätere Abzüge des Holzschnittes verstärken die Blockumrisse und lösen den Kopf geradezu vom Körper. War bei Tizian die Madonna in Wolken dem demütigen Sebastian zugewandt und versprach ihm damit Erlösung, so ist jetzt der pathetisch klagende Sebastian eher michelangelesk oder à la Laokoon aufgefasst und widerspricht der ursprünglichen Funktion des Figurenstreifens im Altarzusammenhang. Die Änderung ist so grundsätzlich, dass sie vermutlich auf Tizians Intervention zurückgeht. Das heißt aber auch, dass eine grundsätzliche inhaltliche Verschiebung stattgefunden hat, die eine ästhetische Reaktion auf die Seitenverkehrung und die Herauslösung des Figurenstreifens darstellt und das Thema umdeutet.



**| Abb. 4 |** Nicolaes Berchem, *Reisende in italienischer Landschaft*, 1655. Schwarze Kreide, braune Tinte auf Papier, 145 × 230 mm. Chapel Hill, Auckland Art Museum, Peck Collection, Inv. No. 2017.1.3 ↗



**| Abb. 5 |** Kopie nach Nicolaes Berchem (von Jan de Visscher?), *Heimkehr der Hirten*, 1656. Schwarze Kreide, getuscht, 147 × 228 mm. Berlin, Staatl. Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 330. Foto: Jörg P. Anders. Public Domain Mark 1.0 ↗

Stefano de Bosio hat bei seiner Untersuchung der französischen *Contre-preuves* des 18. Jahrhunderts auf die großen druckgraphischen Werke nach Zeichnungsœuvres rekurriert, die geradezu kunsthistorische Absichten verfolgen. Die Reproduktionen verewigen den Einfallsreichtum eines Künstlers, wie im *Recueil Jullienne* (1726/28) die Werke von Watteau, oder dokumentieren wie der *Recueil Crozat* (1729/42) die Arbeiten römischer und venezianischer Künstler – in beiden Fällen geht es um Facsimilierung. Der *Recueil Crozat* experimentiert dabei mit der Kombination unterschiedlicher Techniken, wie *Clairobcur-*

*holzschnitt* und *Radierung*, wobei *seitenrichtige* und *seitenverkehrte* Wiedergaben unterschiedslos miteinander abwechseln können. Zusätzlich sollte man das technisch *avancierteste* Unternehmen von Charles Rogers und William Wynne Ryland *A Collection of Prints in Imitation of Drawings* (2 Bde., London 1778) erwähnen, in dem der *Facsimileanspruch* am weitesten fortgeschritten ist, so dass es schwer wird, *Originalzeichnung* und *druckgraphische Wiedergabe* auseinander zu halten. Technische Erfindungen wie *Mezzotinto* oder *Vernis mou* (*Weichgrundätzung*) arbeiten weiterer *Anähnelung* zu. Besonders der *Druck*



**Abb. 6 | Niccolò Boldrini (nach Tizian), Die sechs Heiligen, 1525–30. Holzschnitt, 376 × 530 mm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. KKSgb9487**

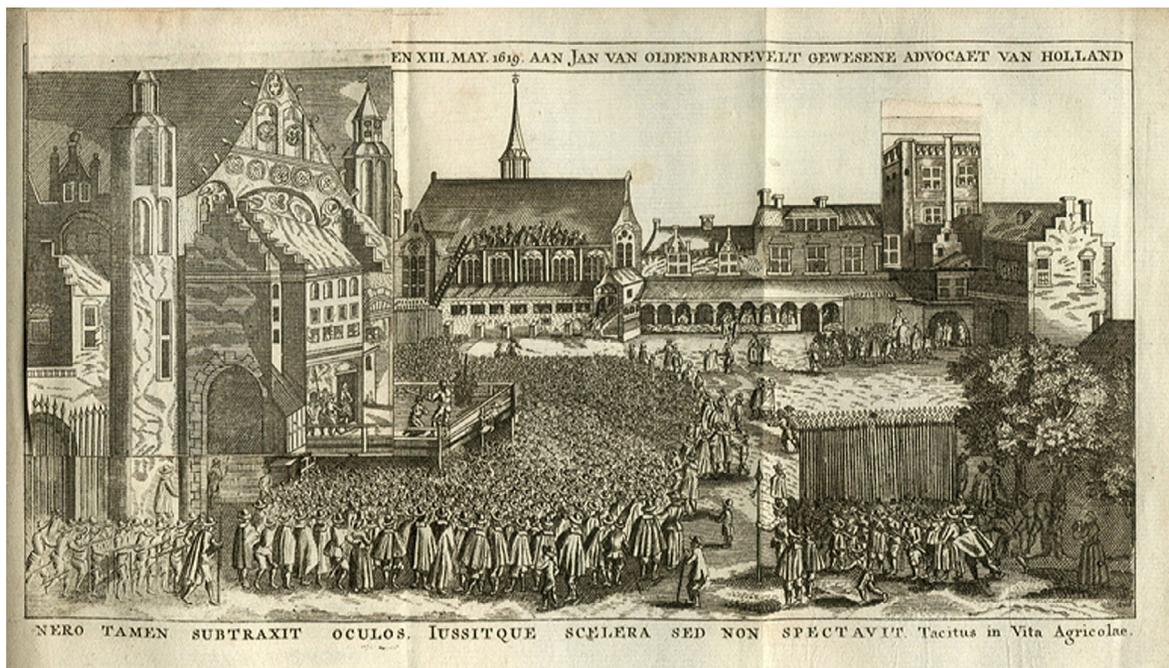
in Brauntonabstufung kommt dem Lavierungston der Zeichnung verblüffend nahe (vgl. Ulrike Keuper, *Unschuldige Betrügereien. Reproduktionsgrafik nach Handzeichnungen*. Ausst.kat., hg. v. Stephan Brakensiek, Trier 2023). Abklatsche können auch, wie Susanne Wagini zeigt, geeignete Vorlagen für die graphische Reproduktion abgeben, da sie die seitenrichtige Wiedergabe erleichtern.

### Montage durch Cut&Paste

Schließlich das Montageverfahren durch Cut&Paste. Es ist zuletzt verschiedentlich untersucht worden, etwa in einer Ausstellung in der schottischen Nationalgalerie in Edinburgh (2019). Das Verfahren kann verschiedenen Funktionen dienen. Es kann ganze Figurenpassagen korrigieren, es kann, wenn das aufgeklebte Papierstück aufklappbar bleibt, einem etwaigen Auftraggeber bei Vorlage Varianten vorschlagen, es kann damit auch ikonographische Varianten in Anschlag bringen. Heiko Damm hat diese Möglichkeiten in seinem Beitrag untersucht. Rubens hat das Klebverfahren gern benutzt (eine gesonderte Untersuchung dazu wäre wünschenswert gewesen), hier wird es für italienische Künstler vorgestellt. Besonders bei

vielfigurigen Entwürfen bietet es sich an, es muss bei einer Korrektur dann nicht die ganze Darstellung wiederholt werden. Auch bei Quadraturzeichnungen ist es hilfreich, will der Künstler Varianten, zumeist bei Dekorationsteilen, vorschlagen. Federica Mancini hat sich diesem Typus gewidmet. Dass mit Hilfe dieses Verfahrens auch einschneidende Motivwanderungen stattfinden können, untersucht Tamar Mayer am Beispiel von Jacques-Louis David. Hier wäre zu reflektieren, inwieweit der Verzicht auf einheitliche räumliche Entfaltung beziehungsweise der Zerfall der tradierten räumlichen Logik nach der Französischen Revolution geradezu notwendig ein Montageverfahren hervorreibt und was dies für die Form der Bedeutungsstiftung bedeutet: das Bild als Vereinigung von Partikeln der Wirklichkeit, denen keine ganzheitliche Weltsicht mehr entspricht. Zum Schluss findet sich ein vor allem auf Kant fußender philosophischer Versuch von Arno Schubbach, der auf die Erfahrung bewusster Gemachtheit der Kunst um 1800 verweist und damit Technik als ästhetische Strategie begreift.

Auch hier sei ein kleiner Exkurs gestattet, der deutlich machen kann, dass ein Überkleben, das Alternativen eröffnen soll, nicht nur Wahlmöglichkeiten für



| Abb. 7 | Afbeelding der Executie geschiet den XIII. May 1619. Aan Jan van Oldenbarnevelt gewesene Advocat van Holland. Illustration mit Überklebungen, in: Joost van Vondel, *Palamedes of Vermoorde Onnozelheit*, Treurspel, Amersfoort, Pieter Brakman, 1736, Abb. 2 nach S. 58

die Gestalt einer Figuration eröffnet, sondern auch tieferen Sinn bergen kann. Joost van Vondels berühmtes Trauerspiel *Palamedes* von 1625, das 1652 noch einmal überarbeitet wurde, zeigt in der Standardausgabe von 1736 eine breite Tafel | Abb. 7 | mit der Hinrichtung Johan van Oldenbarnevelts, die 1619 stattfand und Ergebnis eines Religionsstreites zwischen Arminianern (Remonstranten), denen Oldenbarnevelt angehörte und die einen ausgeprägten Toleranzgedanken vertraten, und Calvinisten (Contra-Remonstranten), auf deren Seite der Statthalter Prinz Maurits von Nassau als Vertreter einer strikten Staatsverpflichtung der Religion stand. Vondel, der in seinem Stück in kaum verhüllter Form Partei für Oldenbarnevelt ergriff, wurde dafür zu einer hohen Strafzahlung verurteilt. Die Illustration zeigt vor einer riesigen Menschenmenge, bewacht von zahlreichem Militär, den Henkersmoment. Die beiden Überklebungen vervollständigen das Stadtbild. Darunter jedoch werden links in größerem Format die Protagonisten vorgeführt: Prinz Maurits, der neben Oldenbarnevelt steht, der wiederum von einem Bediensteten gehalten wird. Oldenbarnevelt war immerhin jahrzehntlang der oberste Richter und zeitweise

die wichtigste im Staatsrat vermittelnde Person in Holland gewesen, der eigentliche Staatslenker. Er ist vor allem an seinem Krückstock zu erkennen, mit dem er der Legende nach stolz zum Schafott schritt. Vondel hat eigens 1657 ein Stück auf den berühmten Spazierstock geschrieben. Die Klapptafel auf der rechten Seite befindet sich bezeichnenderweise über dem kurzen Turm einer Kirche und verdeckt ein Porträt Oldenbarnevelts. So ist die Tafel eine politische Demonstration zu dessen Gunsten, sie offenbart indirekt Oldenbarnevelts moralische Überlegenheit und unterstreicht zugleich die autoritäre Haltung des Prinzen. Ein Tacitus-Zitat unter dem Stich macht die Schuld eindeutig: Prinz Maurits wird mit Nero verglichen, der vor jedem von ihm zu verantwortenden Verbrechen die Augen verschlossen habe. Die Klapptafeln dienen der Eröffnung der Wahrheit. Dieses Beispiel zeigt ebenso wie die Beiträge des Bandes: Dessen besonderer Gewinn ist in der Eröffnung einer Fülle von Aspekten zu sehen, die zu weiterer Forschung Anlass geben können.