

Wissenschaft und Aufklärung mit der Radier- nadel: Adam von Bartsch als Künstler

Rudolf Rieger
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, 106). Petersberg, Michael Imhof Verlag 2014. 464 S. (Textband) u. 796 S. (Katalogband). 64 Farb-, 1243 s/w Abb., Abb.-DVD. ISBN 978-3-8658-701-2. € 199,00

Der Name Adam von Bartsch ist untrennbar verbunden mit dem 21bändigen *Peintre Graveur* (1803–1821) – bis heute ein Standardreferenzwerk der Druckgrafik-Forschung, das seit 1978 fortlaufend durch *The Illustrated Bartsch* mit Abbildungs- und Kommentarbänden ergänzt wird. Weniger bekannt ist, dass der Autor neben seiner wissenschaftlichen Arbeit als Kustos an der kaiserlichen Hofbibliothek in Wien auch selbst künstlerisch tätig war und ein rund 600 Werke umfassendes grafisches Œuvre hinterlassen hat. Da es sich dabei vorwiegend um Reproduktionsgrafiken handelt, fanden diese nach Bartschs Tod kaum mehr Beachtung: Nachdem er im *Peintre Graveur* („Maler-

Stecher“) selbst die Abgrenzung von kreativer Künstler- und handwerklicher Reproduktionsgrafik vorangetrieben hatte, wurde er postum gleichsam „Opfer seiner eigenen Distinktion“ (15).

Mit der zweibändigen Publikation auf Basis seiner Dissertation hat sich Rudolf Rieger zum Ziel gesetzt, Bartschs Gesamtwerk aufzuarbeiten und im Kontext der Zeichnungsreproduktionen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts neu zu bewerten – ein weites Themenfeld, wie allein das umfangreiche Literaturverzeichnis (Bd. 1, 377–417) zeigt. Der durchgehend mit Schwarzweiß- und 32 Farbtafeln illustrierte Textband gliedert sich nach einer Einleitung übersichtlich in fünf Themenblöcke mit mehreren Kapiteln und Unterkapiteln, welche die Orientierung in dem aufgrund der Stoffmenge sehr eng gesetzten Text (eigentümlicherweise in alter Rechtschreibung) erleichtern.

BARTSCHS NETWORKING UND PUBLIKATIONEN

Geboren 1757 in Wien, wurde Bartsch nach seiner Ausbildung an der „K. K. Kupferstecher-Akademie“ und der „K. K. Possier- und Gravier Accademie“ 1777 Skriptor in der Hofbibliothek. Wenn gleich er erst 1791 offiziell zum Kustos ernannt wurde, zeichnete er bereits ab 1783 hauptverantwortlich für das in der Hofbibliothek angesiedelte kaiserliche Kupferstichkabinett, dessen Großteil die 1738 übernommenen Grafikbestände des Prinzen Eugen von Savoyen ausmachten. Unter Bartschs Leitung wuchs der Bestand auf über 177.590 Blätter an, darunter eine Vielzahl deutscher und französischer Künstler seiner Generation. Ob dieser von Bartsch forcierte Ankauf von Zeitgenossen tatsächlich dadurch bedingt war, dass „er erkannte, daß ein solches Unterfangen später weitaus schwerer zu realisieren oder sogar gänzlich unmöglich sein würde“ (35), oder vielleicht auch dadurch, dass diese zu günstigeren

Preisen und leichter erhältlich waren als Alte Meister, sei dahingestellt. Wie Rieger darlegt, konnte sich Bartsch bei Erwerbungen auf ein weit verzweigtes Netz von Händlern und Korrespondenten im In- und Ausland stützen. Dieses kam ihm ebenfalls bei seiner außerdienstlichen Ver-

mittler- und Beratertätigkeit für diverse Kunstsammler zugute, darunter als dem prominentesten Herzog Albert von Sachsen-Teschen (1738–1822), den Begründer der Albertina (vgl. Eva Michel, „Die vielleicht schönste und erlesenste in Europa“. Die Sammlung Herzog Alberts von Sachsen-Teschen, in: Ausst. kat. *Die Gründung der Albertina. 100 Meisterwerke aus der Sammlung*, Ostfildern 2014, 13–47).

Die Hofbibliothek bot Bartsch den institutionellen Rahmen und die Grundlage für seine Katalogisierungsarbeiten, die Neuedition der Holzschnittwerke Kaiser Maximilians I., fünf Werkverzeichnisse und nicht zuletzt den *Peintre Graveur*, mit dem er zum „Begründer der modernen Graphikwissenschaft“ (65) wurde. Dieses nach Künstlern geordnete Corpuswerk nahm Rücksicht auf die Bedürfnisse von Sammlern, indem Bartsch als absolute Novität auf selbst gezeichneten Bildtafeln (*planches explicatives*) Details von Monogrammen, Zuständen und Varianten sowie Gegenüberstellungen von Original- und Kopiedetails darstellte (Abb. 1). Die Quintessenz seiner Arbeitserfahrungen fasste er in seinem letzten Lebensjahr 1821 in seiner zweibändigen *Anleitung zur Kupferstichkunde* zusammen, die eine Einführung in die Technik und Geschichte der Druckgrafik bis in seine Zeit bot. Neben detaillierten Ausführungen zu Bartschs beruflichem

Die Hofbibliothek bot Bartsch den institutionellen Rahmen und die Grundlage für seine Katalogisierungsarbeiten, die Neuedition der Holzschnittwerke Kaiser Maximilians I., fünf Werkverzeichnisse und nicht zuletzt den *Peintre Graveur*, mit dem er zum „Begründer der modernen Graphikwissenschaft“ (65) wurde. Dieses nach Künstlern geordnete Corpuswerk nahm Rücksicht auf die Bedürfnisse von Sammlern, indem Bartsch als absolute Novität auf selbst gezeichneten Bildtafeln (*planches explicatives*) Details von Monogrammen, Zuständen und Varianten sowie Gegenüberstellungen von Original- und Kopiedetails darstellte (Abb. 1). Die Quintessenz seiner Arbeitserfahrungen fasste er in seinem letzten Lebensjahr 1821 in seiner zweibändigen *Anleitung zur Kupferstichkunde* zusammen, die eine Einführung in die Technik und Geschichte der Druckgrafik bis in seine Zeit bot. Neben detaillierten Ausführungen zu Bartschs beruflichem

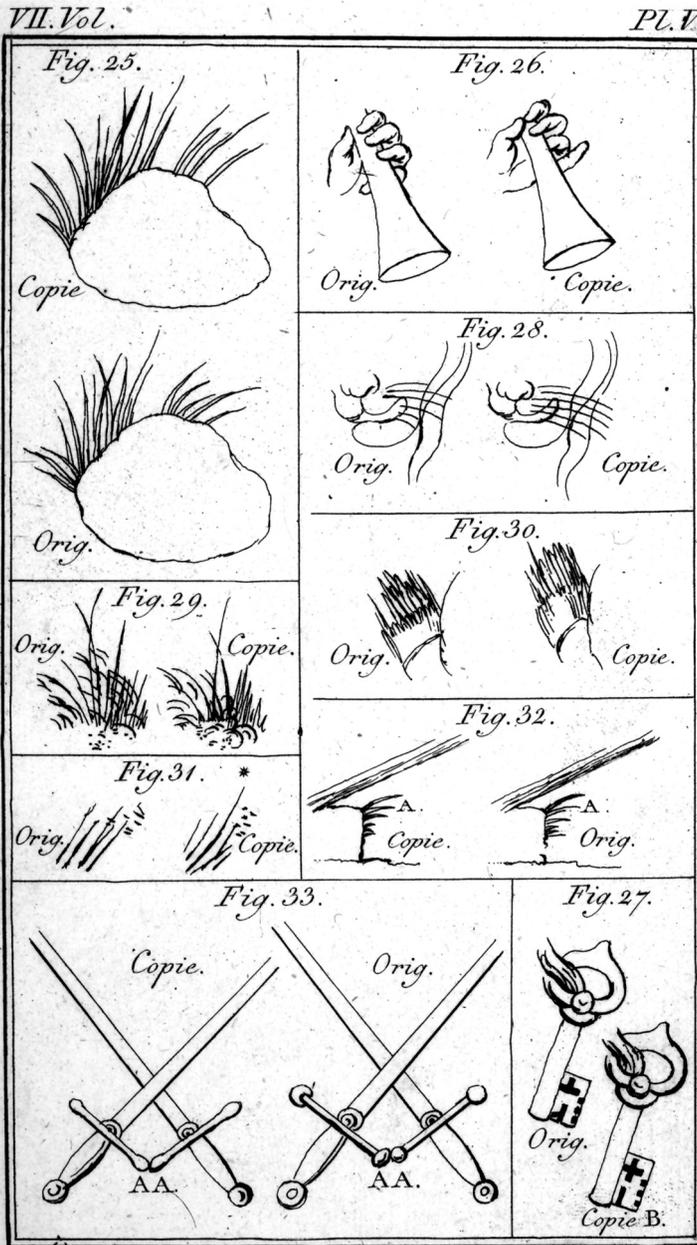


Abb. 1 Adam von Bartsch, Planche explicative 4, in: *Le Peintre Graveur*, Bd. 7 [1808]. Radierung, 16,2 x 10,2 cm. Wien, Albertina [Rieger 2014, WVZ 507]

Abb. 2 Bartsch, Selbstporträt als Achtundzwanzigjähriger, 1785. Radierung, Kupferstich und Punktstich, 16,7 x 12,5 cm. Wien, Albertina (Rieger 2014, WVZ 14/III)

Wirken vereint Rieger eine Fülle biografischer Informationen zu dessen Familie und sozialem Umfeld, Freundschaften zu Künstlerkollegen und zu seiner Mitgliedschaft in der Wiener Freimaurerloge „Zur gekrönten Hoffnung“, die er geschickt zum *networking* zugunsten seiner eigenen künstlerischen Arbeit zu nutzen wusste.

ZEICHNUNGSREPRODUKTIONEN IM KONTEXT

Im Mittelpunkt des Buches stehen das grafische Werk (95–150) und insbesondere die Zeichnungsreproduktionen (151–331); letztere bilden den künstlerisch bedeutendsten und umfangreichsten Teil des Œuvres. Ausgangspunkt für Rieger war das Werkverzeichnis von Bartschs Sohn Friedrich, das dieser 1818 noch unter Mithilfe des Vaters veröffentlichte und das Rieger um 15 gesicherte und 69 Bartsch zuschreibbare Grafiken erweitert. Bartsch scheint sein Kostümgewand mit wenig anspruchsvoller Illustrations- und Gebrauchsgrafik aufgebeßert zu haben, schuf aber auch mehrere Porträts und ein Selbstbildnis (WVZ 14; *Abb. 2*). 1781 begann er, Handzeichnungen von Alten Meistern und Zeitgenossen zu reproduzieren, die er häufig zu Folgen oder Galeriewerken (*Recueils*) zusammenstellte (*Abb. 3*). Die Vorlagen stammten größtenteils aus der Hofbibliothek, weshalb Rieger annimmt, dass der Anstoß zur Herstellung der Faksimiles von Bartsch selbst ausging, um die Schätze aus „seiner“ Sammlung öffentlich bekannt zu machen (123f.), und dass weiterhin merkantile Interessen bei der Motivauswahl eine Rolle spielten (153), zumal es damals in Wien keine vergleichbaren Reprodukti-



onsunternehmungen gab. Im Vergleich einzelner Werkgruppen führt Rieger minutiös vor Augen, wie sich die technisch stets auf höchstem Niveau angesiedelten Arbeiten von anfänglich getreuen Faksimiles – freilich mit Bereinigung von Altersspuren und Verschmutzungen – zu freien Paraphrasen entwickelten. Um den Absatz seiner Werke zu gewährleisten, kooperierte Bartsch häufig mit Verlegern (sämtlich Inhalt eigener Kurzkapitel) und druckte auffallend viele Plattenzustände auf unterschiedlichen Papieren, wohl, um dem Wunsch der Sammler nach Raritäten Rechnung zu tragen.

Nach dem Überblick über Bartschs gesamtes Schaffen verortet Rieger dieses im Kontext der Zeichnungsreproduktion, die im 16. Jahrhundert einsetzte und mit der stetig wachsenden Wertschätzung von Handzeichnungen im 18. Jahrhundert eine Blütezeit erlebte. Dazu stellt er alle wichtigen Unternehmungen auf diesem Gebiet, wie



beispielsweise den *Recueil Crozat*, in kurzen Kapiteln vor: Er bietet hiermit nicht unbedingt neues Material, aber eine profunde Zusammenfassung für jeden, der sich über diesen Themenbereich einen Überblick verschaffen möchte. Anschließend präsentiert er anhand von drei Fallstudien Vorbilder für bestimmte Aspekte von Bartschs Arbeiten wie etwa die von Johann Gottlieb und Maria Katharina Prestel entwickelte Kombination unterschiedlicher Druckverfahren mit Aquatinta.

Einen völlig eigenständigen Beitrag sieht Rieger hingehen in Bartschs Tierstücken nach niederländischen Künstlern, mit denen dieser der damaligen allgemeinen Beliebtheit niederländischer Kunst vor allem bei bürgerlichen Sammlern entsprach, ja gezeichnete Tierstudien überhaupt erst reproduktionsfähig machte und durch die Vervielfältigung aufwertete. Rieger bezeichnet Bartschs Zeichnungsreproduktionen resümierend als „singuläre Position nicht nur im Hinblick auf die Wiener, sondern ebenso in bezug auf die deutsche Graphik um 1800“ (312). Wenngleich diese „sicher nicht zu den Schlüsselwerken auf diesem Gebiet, die sich durch

technische Innovationen auszeichnen“, zählten (331), besäßen sie durch ihre technische Perfektion, die Weiterentwicklung unterschiedlicher Reproduktionsansätze sowie durch die große Bandbreite der Themen und Funktionsbereiche „unzweifelhaft originäre Qualitäten“ (372).

ZWIESPÄLTIGE REZEPTION

Die (zeitgenössische) Rezeption von Bartschs Werk und die Funktion von Reproduktionsgrafik ist Inhalt eines eigenen Kapitels (332–366). Zu Zeiten Bartschs erfreuten sich bei Sammlern allerdings weniger die in der Kunstdliteratur etwa von Roger de Piles so gelobten Skizzen, sondern bildhaft ausgeführte Zeichnungen großer Beliebtheit. Um dieser Diskrepanz bei seinen Reproduktionen gerecht zu werden, bevorzugte Bartsch bildmäÙig komponierte und zeichnerisch durchgearbeitete Blätter oder ergänzte Vorlagen zu geschlossenen Kompositionen: Albrecht Dürers *Reiter* (Wien, Albertina, Inv. 3067) bekam beispielsweise von Johann Christian Brand einen „altdeutschen“ Landschaftshintergrund verpasst (Abb. 4).

Wie Rieger anschaulich erläutert, ermöglichten Zeichnungsreproduktionen Sammlern, ihre berühmtesten Werke publik zu machen sowie unerreichbare oder unerschwingliche Originale zu ersetzen. Im Zeitalter der Aufklärung entstanden bekanntlich in allen Kunstgattungen systematisch geordnete Sammlungen, wobei dem Sammeln von Druck- und insbesondere von Reproduktionsgrafik ein hoher



Abb. 3 Bartsch, *Le départ du jeune Tobie*, nach Rembrandt Harmensz. von Rijn, 1782. Radierung, 20,2 x 22,9 cm. Wien, Albertina (Rieger 2014, WVZ 385/II)

Abb. 4 Bartsch, Cavalier allemand du XV^e siècle, nach Albrecht Dürer, 1785. Radierung und Kupferstich, 46,6 x 34,3 cm (Platte). Wien, Albertina [Rieger 2014, WVZ 118/III]

Stellenwert zukam. Vermitteln die Beurteilungen persönlicher Bekannter und der Nekrolog des Sohnes Friedrich demgemäß noch ein überaus positives Bild von Bartschs künstlerischem Werk, so sank dessen Wertschätzung im Laufe des fortschreitenden 19. Jahrhunderts immer mehr, weshalb man mit Bartschs Namen heute primär seine Publikationen in Verbindung bringt.

Der naheliegenden Frage nach dem Verhältnis und den Schnittstellen von wissenschaftlicher Arbeit und Kunstpraxis ist das letzte Kapitel gewidmet (367–372): Bartsch äußerte sich selbst nie schriftlich zur Wertigkeit von Handzeichnungsreproduktionen und räumte diesen in der *Anleitung zur Kupferstichkunde* keine Sonderstellung gegenüber Stichen nach Gemälden ein. Zwar sah er sich selbst nicht als „Peintre Graveur“, attestierte dem reproduzierenden Künstler jedoch ebenso kreatives Potential, da dieser dem Entwerfer bei Einsatz der adäquaten Technik zur Erzielung maximaler Originalnähe im besten Fall ebenbürtig sein könne. Rieger betont zu Recht, dass Bartsch damit einen dezidierten Gegenpol zur nachfolgenden Abwertung von Reproduktionsgrafik bildete, wiewohl seine eigene Entwicklung zu einer freien Übersetzung der Vorlagen durchaus konform mit der im Kontext des *Peintre Graveur* favorisierten originalen „Malerradierung“ verlief.



W enngleich Bartsch die Reproduktionsgrafik als zusätzliche Einkommensquelle diente, möchte Rieger darin ebenso ideelle wie didaktische Ambitionen erkennen, indem der Kustos „seiner“ Sammlungsbestände publik machte und damit zugleich ästhetische Qualitäten vermittelte, gleichsam „Aufklärung mit der Radiernadel“ (369) betrieb. Die Verbindung von Praxis (ab 1775) mit Theorie (ab 1794, also deutlich später) in seiner Person wurde dementsprechend von Zeitgenossen nicht als Widerspruch, sondern sogar als förderlich erachtet: Der Primat des durch künstlerische Praxis geschulten, „kennerschaftlichen Auges“ und die Prüfung des Originals – Bartschs persönliche Lupe ist übrigens im Sammlungsarchiv der Albertina erhalten – sind bezeichnend für seinen An-

satz. So nahm er konsequent in den *Peintre Graveur* nur Abzüge auf, die er selbst gesehen hatte, nicht aber solche, die ihm lediglich aus der Literatur bekannt waren. Geradezu idealtypisch vereint scheinen Theorie und Praxis in den *planches explicatives* (vgl. Abb. 1) des *Peintre Graveur*, mit denen sich endgültig der Schritt der Reproduktionsgrafik vom Sammlungsobjekt zum kunsthistorischen Arbeitsmaterial vollzog (vgl. Claudia-Alexandra Schwaighofer, *Von der Kennerschaft zur Wissenschaft. Reproduktionsgraphische Mappenwerke nach Zeichnungen in Europa 1726–1857*, Berlin/München 2009). So erscheint es nur folgerichtig, dass Bartsch aus dem Kontext einer Grafiksammlung heraus wissenschaftlich tätig wurde, wie beispielsweise schon vor ihm der Direktor des Dresdner Kupferstichkabinetts, Karl Heinrich von Heinecken (1707–1791). Mit dem *Peintre Graveur* setzte sich Bartsch jedoch letztlich ein Denkmal, das über seinen ursprünglichen Tätigkeitsbereich an der Hofbibliothek weit hinausging.

VORBILDLICHES WERKVERZEICHNIS

Der zweite Teil der Publikation gliedert sich in ein Werkverzeichnis der Druckgrafik (9–520) mit gesicherten Arbeiten eigener Invention in chronologischer Abfolge (WVZ 1–56), Reproduktionsgrafik in alphabetischer Reihenfolge der Inventoren (WVZ 57–521!), zuschreibbarer Druckgrafik (Z 1–69), schließlich überraschend vielen Grafiken, Zeichnungen und Gemälden anderer Künstler nach Vorlagen von Bartsch (N 1–23) sowie seinen Druckplatten (512–520). Bei der Druckgrafik werden nicht sämtliche fassbaren Abzüge angeführt, sondern pro Zustand lediglich ein Referenzabzug. Dabei konnte Rieger im Wesentlichen auf die Bestände der Albertina zurückgreifen, weil sich dort neben der herzoglichen Sammlung seit 1920 auch die ehemals von Bartsch betreuten Bestände des einstigen kaiserlichen Kupferstichkabinetts befinden.

Jeder Katalogeintrag umfasst eine minutiöse Auflistung der verschiedenen Druckzustände, inklusive Details zur Druckfarbe und zum Papier sowie ausführlichen Kommentaren; auf jeden Reproduktionsstich folgt die Behandlung der Vorlage in ähnlich detaillierter Form. Da Bartschs eigene

Erfindungen allerdings streng getrennt von Faksimiles behandelt werden, kommt beispielsweise das Titelblatt zu einer Rembrandt-Folge (WVZ 7) nicht bei der Serie selbst (WVZ 384–389) zu stehen, ist jedoch durch einen Querverweis leicht auffindbar. Ein besonderer Service für den Leser sind Konkordanzen und Tabellen verschiedenster Art (Bd. 2, 431–520), die neben den beiden Namensregistern alle erdenklichen Suchwünsche befriedigen sowie Vergleiche und Querverbindungen gestatten. Erstmals überhaupt sind die (größtenteils zur Vorbereitung von Druckgrafik angefertigten) Handzeichnungen Bartschs zusammengestellt, einschließlich lediglich schriftlich überlieferter Werke und (Neu-)Zuschreibungen (521–629). Abbildungen sämtlicher Druckgrafiken und Zeichnungen Bartschs finden sich auf der beigefügten DVD mit von Rieger selbst angefertigten Farbaufnahmen.

Der letzte Teil des Katalogbandes ist Bartschs Schriften gewidmet. Hier kommt es notgedrungen zu inhaltlichen Überschneidungen mit dem Textband, beispielsweise in Bezug auf Bartschs erstes wissenschaftliches Werk, den Auktionskatalog der Zeichnungssammlung des Prince de Ligne von 1794 (Bd. 1, 47f.; Bd. 2, 484–486, 632), oder die mehrfachen Erläuterungen zu den *planches explicatives* (Bd. 1, 57f., 120f. und Bd. 2, WVZ 498–521), was aber einem selektiven Lesen des umfangreichen Werks entgegenkommt. Quereinsteiger mögen von den Abkürzungen der Sammlungssiglen und *Recueil*-Titel (RDBI, RDCL, SEDR, etc.) irritiert sein, die den Lesefluss beeinträchtigen, da man für deren Auflösung auf die Abkürzungsglossare (Bd. 1, 373–376; Bd. 2, 453f.) angewiesen ist, doch sind letztere der Überlänge der historischen französischen Titel geschuldet. Eine Vielzahl von Bartschs Autografen, Manuskripten und Archivalien war bislang unpubliziert und liegt nun in aufwendiger Voll- oder Teiltranskription bzw. in Inhaltzusammenfassungen vor (632–785). Von besonderem Interesse ist die Korrespondenz (680–726), die Bartschs Kontakte mit internationalen Kunsthändlern und -schrift-

stellern wie Hans Heinrich Füssli in Zürich oder Michael Huber in Leipzig belegt. Positiv hervorzuheben sind generell die umfangreichen Literaturangaben im Anmerkungsapparat und Katalog; da diese nur bis Ende 2011 reichen, wäre bei dem von Bartsch 1796 herausgegebenen *Triumphzug Kaiser Maximilians I.* (653–656) zu ergänzen, dass die Zuschreibung der Entwürfe an den Innsbrucker Hofmaler Jörg Kölderer überholt ist (vgl. Ausst.kat. *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*, hg. v. Eva Michel/Maria Luise Sternath, Albertina, München u.a. 2012, bes. 49, 51; vgl. die Rez. von Verena Bestle in: *Kunstchronik* 66/8, 2013, 420ff.).

Die Fülle des von Rudolf Rieger zusammengetragenen Materials ist beeindruckend und folgt hinsichtlich wissenschaftlicher Akribie und im-

mensem Sammlerfleiß dem Beispiel Bartschs im allerbesten Sinne: In ihrer umfassenden Darstellung der Thematik geht diese Publikation über eine Künstlermonografie weit hinaus – sie ist nicht nur ein Standardwerk für jeden, der sich für die Person und das Schaffen Adam von Bartschs interessiert, sondern überdies ein profundes Nachschlagewerk zur gesamten Geschichte und Entwicklung der Reproduktionsgrafik.

DR. EVA MICHEL
Albertina, Albertinaplatz 1, A-1010 Wien,
e.michel@albertina.at

Noch einmal zu Clm 8201 und Clm 8201d der Bayerischen Staatsbibliothek

Robert Suckale
**Klosterreform und Buchkunst.
Die Handschriften des Mettener
Abtes Peter I. München, Bayeri-
sche Staatsbibliothek, Clm 8201
und Clm 8201d.** Petersberg, Michael Imhof Verlag 2012. 239 S., 92 s/w Abb., 175 Farbtaf. ISBN 978-3-86568-723-4. € 69,00

ne konzise Zusammenfassung hiervon erschien später als Aufsatz (Das geistliche Kompendium des Mettener Abtes Peter. Klosterreform und Schöner Stil um 1414/15, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1982, 7–22). Die beiden Codices waren bis dahin vor allem wegen ihrer Bildausstattung bekannt (besonders in der Literatur zu den sog. Armenbibeln: vgl. u.a. Henrik Cornell, *Biblia pauperum*, Stockholm 1925, 69–71; Gerhard Schmidt, *Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts*, Graz/Köln 1959, 46f.), aber nie systematisch untersucht worden. Suckale schloss diese Lücke, doch blieb seine Arbeit unpubliziert.

GENESE UND KONTEXT

Der Band ist Monographie und Teil-Faksimile: Alle Bildseiten der beiden Codices sind darin publiziert, die der älteren Handschrift (clm 8201d) annähernd im Originalformat, die der nur wenig jün-

Das vorliegende Buch von Robert Suckale über zwei reich bebilderte spätmittelalterliche Handschriften hat eine ungewöhnlich lange Vorgeschichte: Der ursprüngliche Text war die 1975 abgeschlossene Münchner Habilitationsschrift des Verfassers; ei-