

Arabeske wieder ohne Transzendenz und frei von Chiffren verstehen will, nähert er sich, wie Gibhardt zeigt, durchaus wiederum klassizistischen Positionen an, wie man sie aus der an Caspar David Friedrich gerichteten Kritik des Basilius von Ramdohr bereits kannte (vgl. 145).

Dass Gibhardt Runge und insbesondere dessen *Zeiten* ins Zentrum seiner diskursiven Auffächerung stellt, beweist insofern eine glückliche Hand, als er dadurch die Radikalität der (früh-)romantischen Allegorie herausstellt: Dies gelingt ihm, indem er sie nicht als Paradigma darstellt und

allein auf die moderne Dekonstruktion hin pointiert, sondern indem er sie gerade als umstrittenes Konzept innerhalb der diskursiven Kontexte der Zeit diskutiert.

DR. CLAUDIA KELLER
Deutsches Seminar, Universität Zürich,
Schönenberggasse 9, CH-8001 Zürich,
claudia.keller@ds.uzh.ch

Neues Standardwerk zur Kunst- und Kulturgeschichte der Druckgraphik

Antony Griffiths
The Print before Photography.
An Introduction to European Printmaking 1550–1820. London, The British Museum 2016. 560 S., zahlr. Ill.
ISBN 978-0-7141-2695-1. \$ 75.00

Die Sammlung der Druckgraphik des British Museum kann unangefochten beanspruchen, die größte der Welt zu sein. Trotz der Masse von zwei Millionen Werken ist sie zudem seit vielen Jahren eine der am besten durch eine Online-Datenbank erschlossenen Sammlungen. Diese immense Arbeit im Hintergrund vorangetrieben zu haben, ist wesentlich das Verdienst von Antony Griffiths, der seit 1976 am Department of Prints and Drawings gearbeitet hat, dessen „Keeper“ er von 1991 bis zu seinem Ruhestand 2011 war. Die Druckgraphik und ihre Geschichte waren und sind seine Passion seit seinen Studientagen. Bereits 1980 erschien sein Buch *Prints and Printmaking. An Introduction*

to the History and Techniques im Verlag des British Museum und wurde zum Standardwerk im englischsprachigen Raum. 1984 zählte Griffiths zu den Mitbegründern der Zeitschrift *Print Quarterly*, die zum führenden Fachorgan in Fragen der Entwicklungsgeschichte der Druckgraphik und zum Ort für Neuentdeckungen von Künstlern und Werken geworden ist. Nach Beendigung seiner aktiven Laufbahn am Museum erhielt er 2014 den ehrenvollen Ruf, als Slade Professor of Fine Art an der University of Oxford eine Vorlesungsreihe abzuhalten, die er unter das Motto „The Print before Photography: The European print in the age of the copper plate and wooden block“ stellte. Daraus resultierte das 2016 publizierte Buch, das man nur als ein weiteres Standardwerk zur Geschichte der Druckgraphik bezeichnen kann (vgl. die Rezensionen von Stephen Bann, in: *Print Quarterly* XXXV/1, 2018, 94–97 und Francesca Mariano, in: *Revue de l'art* 199/1, 2018, 76).

NEUE ZEITGRENZEN

Doch der Titel des Buchs lässt einen zunächst stutzen. Wieso wird die Erfindung der Photographie als eine Art Epochengrenze gesetzt? Auch der Un-

tertitel *An Introduction to European Printmaking 1550–1820* kann irritieren. Welche künstlerische oder technische Epochenwende ist mit dem Jahr 1550 zu verbinden? Der Autor zeigt mit diesen zurückhaltenden Markierungen an, dass er einen ganz anderen Ansatz verfolgt, als eine Entwicklungsgeschichte der druckgraphischen Techniken oder der Kunst anhand der Druckgraphik nachzuerzählen. Hätte er eine Geschichte der Druckgraphik schreiben wollen, ginge dies nicht ohne die Frühzeit des Holzschnitts seit circa 1400 und die des Kupferstichs seit der Mitte des 15. Jahrhunderts. Und war am anderen Ende dieser Zeitspanne die Etablierung der Lithographie in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts nicht nur ein Impuls, der eine Tradition fortgeschrieben hat? Man könnte sich versucht fühlen, diese Definition eines Zeitabschnitts als einen britischen Blick auf die Kunstgeschichte zu verstehen. Denn gerade in England spielte die neue Technik der Lithographie eben keine entscheidende Rolle – trotz des frühen Versuchs des Offenbacher Verlegers Philip André, 1803 das neue Druckverfahren unter den englischen Künstlern als „Polyautography“ bekannt zu machen. Im abschließenden Kapitel des Buchs reproduziert Griffiths ein Blatt aus diesem Werk, nicht ohne die Druckqualität dieser Inkunabel zu kritisieren. Der Photographie hingegen die Rolle der Impulsgeberin für eine Zeitenwende zuzuschreiben, könnte aus der banalen Tatsache resultieren, dass das Department of Prints and Drawings Werke dieser Technik nicht systematisch gesammelt hat und sammelt. Vergleichbare Graphiksammlungen wie etwa das Kupferstich-Kabinett in Dresden oder das der Kunsthalle Bremen betrachteten sie hingegen seit Max Lehrs, dem langjährigen Direktor des Dresdner Kabinetts, als eine weitere der vervielfältigenden Künste und damit als ihren Sammlungsgegenstand.

Es ist jedoch keine insulare Perspektive und es sind keine sammlungsstrategischen Überlegungen, die Griffiths zu seiner „Epochendefinition“ führen, sondern die These, dass sich in der Mitte des 16. Jahrhunderts ein System aus Künstlern und Werkstätten, Verlegern und Händlern und nicht zuletzt Sammlern etablierte, das die Produk-

tion von Holzschnitten und Kupferstichen in künstlerischer wie wirtschaftlicher Hinsicht grundlegend prägte. Insofern war der Untertitel der Vorlesungsreihe vielleicht treffender, als dort vom Zeitalter der Kupferplatte und des Holzstocks die Rede war. Aber natürlich schränkte dies sehr auf den technischen Aspekt ein, wo doch die Argumentation des Autors von den Techniken ausgehend wichtige weitere Facetten bietet. Denn er schreibt eine Kunstgeschichte der Druckgraphik, die in ihrer umfassenden Einbeziehung der Produktionsumstände an den seinerseits epochal neuen Ansatz eines Michael Baxandall anknüpft, der 1980 mit seinem Buch *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* eine grundlegend andere, ebenfalls an den Produktionsbedingungen der Bildschnitzerwerkstätten orientierte Sichtweise jenseits der deutschen Stilkritik und Zuschreibungsgeschichte etablierte. Ob man hier nun wiederum von einer britischen Tradition sprechen möchte, sei dahingestellt.

EINE KULTURGESCHICHTE DER DRUCKGRAPHIK

Das Buch ist in drei Hauptteile gegliedert, die von den technischen Voraussetzungen und Entwicklungen ausgehend die Bedingungen des Handels mit Druckgraphiken in allen Facetten und schließlich die Nutzung der Drucke seitens der Sammler – oder mit anderen Worten: Produktion, Distribution und Rezeption – in 29 Kapiteln behandeln. Eine Einleitung und ein Ausblick runden dies ab. Die Bibliographie – überwiegend der englischsprachigen Literatur – hält leider nicht, was das Wort verspricht, es ist vielmehr ein Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur, während die meisten weiterführenden bibliographischen Hinweise in den Anmerkungen zu finden sind. Dafür gibt es ein ausführliches Glossar, das die praktische Nutzbarkeit des Folianten sicherstellt. Der Autor bietet dem Leser unumwunden – ein Understatement? – an, bei speziellen Fragestellungen einfach die entsprechenden Kapitel seines Buches zu konsultieren, worin man ihm nicht widersprechen kann. Es lohnt sich, das Buch stets griffbereit zu haben, wenn man sich mit grund-

sätzlichen Fragen der Druckgraphik beschäftigt, ohne deswegen den Wert der Gesamtlektüre in Frage zu stellen.

Im ersten, einleitenden Teil ist das Buch ein wenig inkonsequent, denn Griffiths muss zur Geschichte der Papierherstellung und der frühen europäischen Erzeugnisse der Druckgraphik ausholen und den Einblattholzschnitt ebenso wie die ersten Kupferstichwerke mit einbeziehen, ohne ihrer künstlerischen Bedeutung gerecht werden zu können. Dies schmälert in keiner Weise das Verdienst, die von der Technik bedingten Grundlagen der Druckgraphik ebenso kenntnisreich wie bewundernswert knapp vorzustellen. Damit ist der Leser auf die technikgeschichtlich ganz eigenen Belange eingestimmt. Denn anschließend werden die Fragen der möglichen Auflagenhöhe, der Wiederverwendung und des Kopierens der Druckstöcke und Platten, der Beschriftung, der unterschiedlichen Möglichkeiten, Farben einzuzeichnen, der Funktion der Druckgraphik in der Buchillustration und die Frage, was gerade aus der Frühzeit überhaupt an Drucken erhalten geblieben ist, behandelt. Es ist eindrucksvoll, wie spielend es dem Autor gelingt, für all diese grundsätzlichen Überlegungen treffende Beispiele heranzuziehen und die Komplexität vieler dieser Aspekte zusammenzufassen, ohne den Faden zu verlieren.

Der zweite Teil beschäftigt sich mit dem Handel, angefangen bei den Künstlern, die ihre Werke selbst vermarktet haben, über die Kooperationen in der Reproduktionsgraphik, das Agieren der Verleger und ihre Marketingstrategien, die Fragen der Finanzierung großer Stichwerke, die Rolle der Händler und nicht zuletzt die der Käufer. Der Autor lehnt dabei den Begriff der Reproduktionsgraphik, der im deutschsprachigen Raum so selbstverständlich ist, als irreführend ab, da er den künstlerischen Anteil an der Wiedergabe von Kunstwerken zu gering einstuft und bezeichnenderweise erst im Zeitalter der Photographie auf Druckgraphik angewandt wurde (464). Das ist im Sinne einer angemessenen Bewertung des Aktes einer künstlerischen Übersetzung sicherlich ein berechtigtes Argument, dennoch ist es bedauerlich, dass sich Griffiths die gewichtigen Studien von Gra-

maccini und Meier zum Thema entgehen lässt (Norberto Gramaccini/Hans Jakob Meier, *Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648–1792*, München 2003; dies., *Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgraphik 1485–1600*, Berlin/München 2009), was aber wohl der Grundtendenz des Buches geschuldet ist, dem Leser bevorzugt englischsprachige Literatur zur vertiefenden Lektüre anzubieten.

REZEPTION

Der abschließende dritte Teil behandelt den Umgang mit Drucken, das Sammeln und das Entstehen einer Fachliteratur zur Druckgraphik bis hin zu den ersten Œuvre-Katalogen. Hier – wie im mittleren Teil des Buches – fließen immer wieder die technischen Aspekte der Druckgraphik, wie zum Beispiel die Bilder, die aus mehreren Drucken zusammenmontiert wurden, oder Quellen zur historischen Rahmung und Lagerung als Spezifika der Druckgraphik, in die Darstellung ein. Der Autor greift für all seine Abrisse und Argumentationen bevorzugt auf die zeitgenössische Literatur der Künstler, Theoretiker und Sammler zwischen 1550 und 1820 zurück, was das Buch zu allem anderen noch zur Einführung in die frühe Rezeptionsgeschichte dieses Mediums macht.

Griffiths ist hoch anzurechnen, dass er die Hierarchien großer und geringerer künstlerischer Leistung ad acta legt. Er behandelt einen anonymen Portraitstich oder eine Vedute mit der gleichen kennerschaftlichen Aufmerksamkeit wie ein Meisterblatt Rembrandts. So vermeidet er eine ‚Kunstgeschichte der Namen‘, ohne deswegen seine Gegenstände allein unter sozialgeschichtlicher Perspektive abzuhandeln. In der Gesamtschau der einzelnen Kapitel ist dem Autor Recht zu geben, dass es das Zusammenspiel von Technik, Produzent, Multiplikator und Rezipient ist, das sich nach einer Frühzeit der Druckgraphik seit dem 16. Jahrhundert etabliert hat und das im 19. Jahrhundert in einer ersten medialen Bilderflut unterging. Auch wenn es den Boom an illustrierten Büchern im 19. Jahrhundert, die neu entstehenden Vertriebsstrukturen der Photographie oder die von Belgien in den 1870er Jahren ausgehende

Welle der künstlerischen Originalgraphik gab, ist nichts davon vergleichbar marktbeherrschend wie das drei Jahrhunderte lang existierende System auf Basis der Holzschnitte und Kupferstiche – sofern man den Luhmann'schen Systembegriff zum Einsatz bringen möchte, auf den Griffiths verzichtet. Ob man jedoch den kulturkritischen Abschlussworten des Autors über einen Niedergang in der Qualität druckgraphischer Produktion ebenso wie in der Rezeption von Druckgraphik folgen möchte, wäre zu diskutieren.

Der Band ist exzellent bebildert, wobei der Autor naheliegender Weise gerne auf die Bestände des British Museum zurückgreift. Farbproduktionen für die überwiegend schwarz-weißen Drucke und gelegentliche Detailaufnahmen vermögen es, die besondere Qualität der Druckgra-

phik gegenüber der Zeichnung und damit den Druck als Kunstobjekt optisch zu vermitteln. Das Buch lebt aus den vielfältigen und immer treffenden Beispielen, die der Autor zu allen Fragen heranzuziehen weiß, so dass trotz der grundsätzlichen Fragen, die behandelt werden, an keiner Stelle ins bloße Theoretisieren ausgewichen wird. Antony Griffiths' auf den ersten Blick ungewöhnliche Perspektive auf einen gewichtigen Teil der Geschichte der europäischen Druckgraphik bietet neben allen Qualitäten eines Nachschlagewerks einen neuen, anregenden Ansatz, um die Geschichte dieses Mediums weiterzudenken.

DR. ANDREAS STROBL
 Staatliche Graphische Sammlung München,
 Katharina-von-Bora-Str. 10, 80333 München,
a.strobl@graphische-sammlung.mwn.de

Forschungsdesiderate in der Architekturgeschichte des Wiener Barock

**Johann Lucas von Hildebrandt.
 Barock – Architektur – Mitteleuropa.**

Internationale Tagung,
 21.–23. November 2018, Österreichische Akademie der Wissenschaften (ÖAW), Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen, Wien.
 Programm: <https://www.hsozkult.de/event/id/termine-38598>

Aus Anlass des 350. Geburtstags von Johann Lucas von Hildebrandt fand in der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien eine von Peter Heinrich Jahn, Herbert Karner und Anna Mader-Kratky konzipierte Tagung statt, die entgegen der Tra-

dition der Barockforschung, primär Künstlergeschichte zu betreiben, Zeitstile berücksichtigen, Auftraggeber und Funktionalitäten stärker in die Untersuchungen mit einbeziehen und sich der Typologie und Rezeption der Bauten zuwenden wollte. Gemäß den Veranstaltern war das Ziel der Tagung – der ersten zu Hildebrandt überhaupt – zum einen, die verschiedenen Aspekte der Hildebrandt-Forschung zusammenzuführen, um den derzeitigen Kenntnisstand auszuloten. Zum anderen sollte das Wirken Hildebrandts für die habsburgischen Erblande und für Mainfranken bewertet werden. Dies gestaltete sich aufgrund des bis heute erstaunlich lückenhaften Kenntnisstandes als ausgesprochen schwierig. Im Gegensatz zu Johann Bernhard und Joseph Emanuel Fischer von Erlach – aber auch im Gegensatz zu Balthasar Neumann – ist das Œuvre des Johann Lucas von Hildebrandt nur in Bezug auf wichtige Bauten ge-