

Kleine Mediengeschichte der Radierung

Die Radierung stammt, technologiegeschichtlich betrachtet, aus demselben gesellschaftlichen Umfeld wie der Kupferstich. Die Goldschmiede gravierten bereits seit dem frühen Mittelalter mit dem Grabstichel lineare Umrisse, Formen und Ornamente ins Metall. Besonders auf der Rückseite von vergoldeten Kreuzfixen finden sich schon in ottonischer Zeit und später auch auf Reliquienschreinen immer wieder figürliche Gravierungen von einer bemerkenswerten künstlerischen Qualität. Auch die Waffenschmiede verwendeten bereits im 15. Jahrhundert Ätztechniken, um Verzierungen und Ornamente auf Schwerter, Dolche, Schusswaffen oder Harnische aufzubringen. Aber erst, als dieses lange vorhandene Wissen um das Gravieren und Ätzen von Metalloberflächen mit dem neuen Medium Papier in Verbindung gebracht wurde, kam es zur großen Medienrevolution des 15. Jahrhunderts, in der in einer kurzen zeitlichen Folge hintereinander Hochdruck, Buchdruck, Kupferstich und Radierung entstanden.

Wir müssen hierzu ein wenig ausholen und einen Blick in die Papiergeschichte werfen. Die Wiege des Papiers liegt in China. In Gräbern der frühen Han-Dynastie (206 v. Chr. – 220 n. Chr.) wurde das bisher älteste Hanfpapier gefunden. Die zunächst streng gehütete Technik der Papierherstellung breitete sich von China zuerst nach Korea und Japan aus, wo sich sehr früh eine hohe Papierkultur entwickelte. In der Mitte des 8. Jahrhunderts gelang den Arabern in Turkestan (Samarkand 751 n. Chr.) die Gefangennahme einiger chinesischer Papiermacher, die gezwungen wurden, das Geheimnis des Papierschöpfens preiszugeben. In der zweiten, arabisch-maurischen, Epoche der Papierherstellung verbreitete sich dieses Wissen schnell in der gesamten islamischen Welt bis nach Marokko und Spanien. Dieser Vorgang stellt ein frühes Beispiel für die Migration und die Globalisierung einer Kulturtechnik dar. Damaskus wurde für Jahrhunderte der Hauptlieferant für Papier nach Byzanz und in Teile Europas, in welche der Export bereits im 10. und 11. Jahrhundert einsetzte. Die europäische Papierproduktion nahm, soviel wir heute wissen,

ihren Ausgangspunkt auf der spanischen Halbinsel. Die Eroberungszüge der Mauren brachten diese Technik über Nordafrika nach Spanien. Bereits im Jahre 1144 wurde offenbar in Xativa bei Valencia zum ersten Mal auf europäischem Boden Papier hergestellt. Von dort scheint sich nach heutigem Wissensstand das Papier zunächst nach Italien verbreitet zu haben. 1268 ist in Fabriano bei Ancona eine Papiermühle urkundlich belegt. Gute Radierkünstler drucken heute noch ihre Arbeiten auf Fabriano Velin-Papier. Das älteste in Österreich hergestellte Blatt Papier, das sich im Archiv des Stiftes Heiligenkreuz bei Wien befand, konnte anhand seines Wasserzeichens eindeutig als österreichisches Papier von der italienischen Importware unterschieden werden. Man nimmt an, dass es aus einer 1321 in Leesdorf bei Baden erwähnten Papiermühle stammt. In Frankreich datieren die ersten auf Papier geschriebenen Dokumente aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Die ersten Papiermühlen lassen sich 1326 in Ambert, 1348 in Troyes und 1354 in Essones bei Paris nachweisen.

In Deutschland baute der Nürnberger Kaufmann und Ratsherr Ullman Stromer mit Hilfe von in Italien ausgebildeten Handwerkern seine vor den Toren Nürnbergs gelegene Gleismühle 1390 in eine Papiermühle um. Seine Tagebuchaufzeichnungen stellen den ersten gesicherten Bericht über die Technik der Papierherstellung auf deutschem Boden dar. Weitere Papiermühlen entstanden in der Folge in Ravensburg, Straßburg, Metz und am Niederrhein. Die Straßburger Papiermühle, die es dort seit 1415 gab, ist in unserem Zusammenhang insofern hochinteressant, als Johannes Gutenberg von 1434 bis etwa 1444 dort lebte. Man weiß aus Dokumenten, dass er sich dort mit dem Münz- und Goldschmiedehandwerk beschäftigte, eine Gesellschaft mit mehreren Teilhabern zur Vorfinanzierung eines neuen technischen Verfahrens gründete und Wallfahrtsandenken herstellte. Aus den Zeugenaussagen des so genannten Dritzehn-Prozesses gehen unter anderem der Einkauf von Blei und der Erwerb einer Presse hervor. Welche „Wallfahrtsandenken“ Gutenberg dort hergestellt hat, ob dies plastische Objekte oder gedruckte Einblattholzschnitte waren, entzieht sich unserer Kenntnis ebenso, wie die Frage, was er mit der Presse gedruckt haben könnte. 1448 ist er jedenfalls wieder in Mainz ansässig. In das Jahr 1452 fällt der legendäre Druck der 42-zeiligen, lateinischen Bibel, die allgemein als Beginn des Buchdrucks mit beweglichen Lettern aufgefasst wird.

In diese hoch aufgeladene und spannende Zeit frühindustriellen Unternehmertums der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, also speziell des

Zeitraums von 1430 bis 1450, fällt in Süddeutschland die entscheidende, innovative Idee, gravierte und geätzte Metalloberflächen mit Farbe einzufärben, sie blank zu polieren und auf Papier abzudrucken. Das entscheidende Bindeglied zwischen Hoch- und Tiefdruck dürfte dabei der Schrotschnitt oder Weißlinienschnitt gebildet haben. Er basiert in seinem Trägermaterial bereits auf einer Metalloberfläche, die graviert und punziert ist, bei der aber noch die erhabenen Stellen schwarz eingewalzt und abgedruckt werden. Der Druck selbst zeigt also ein negatives Bild. Die Lösung der Frage, wie ich ein positives Abbild mit weißem Hintergrund und schwarzen Linien erhalte, führt notwendigerweise zum Tiefdruck. Technisch gesehen, geht es um die Lösung des Problems, wie ich die schwarze Farbe ausschließlich in die Vertiefungen des Metalls einbringen kann und wie dabei gleichzeitig die hoch liegenden Metallpartien sauber und farblos bleiben. Die Lösung dafür liegt im Blankpolieren der erhabenen Metallpartien. Dafür ist ein relativ hartes, grobmaschiges Gewebe erforderlich, das den Vorteil besitzt, dass es nicht zu stark in die mit Farbe gefüllten Vertiefungen eindringen kann sowie eine sehr zähe Druckfarbe, die allerdings durch Erwärmung flüssiger wird, so dass man ihre Viskosität über die Temperatur der Metallplatte regulieren kann. Vorbereitet war diese Technologie bereits seit Jahrhunderten durch das Gravieren, Ätzen oder Emaillieren (Zellschmelzverfahren, Niello) in der Goldschmiedekunst. Das Zusammentreffen der drei getrennten Technologien von Metallgravur, Papierherstellung und Druckerpresse führten zu dem neuen Medienverbund von Kupferstich und Radierung.

Die Anfänge liegen, wie so oft in dieser Zeit, im Dunkeln. Es existieren zunächst keine Namen, keine Orte und keine Dokumente. Das neue Medium entsteht anonym. Dann tauchen plötzlich die ersten Jahreszahlen auf den Blättern auf. Die früheste bekannte Datierung eines Kupferstichs findet sich auf einer in Berlin aufbewahrten Passionsdarstellung und trägt das Datum 1446. Die früheste datierte Radierung ist wahrscheinlich eine Radierung von Urs Graf aus dem Jahre 1513. Die Jahreszahlen verweisen auf ein gestiegenes Zeitbewusstsein, auf ein neues Nachdenken über die Geschichtlichkeit des eigenen gestalterischen Handelns. Letztendlich drückt sich in diesem neuen Zeitbewusstsein ein neues Selbstbewusstsein aus. Man erfährt sich selbst als geschichtlich bedingt, als in einer Zeit stehend, als Zeitgenosse, der von Vorfahren in Form einer Tradition abhängig ist und als jemand, der sich bewusst ist, dass mit dieser datierten Radierung etwas an die Nachwelt weitergegeben wird. In einer dritten Phase sind dann Monogramme auf den Blättern zu fin-

den: I.B., E.S., L.Cz., A.G., P.M. oder C.B.. Es ist jedoch bis heute nicht einwandfrei gelungen, diese Monogramme mit historischen Personen in Verbindung zu bringen. Zwischen 1470 und 1480 erscheinen die ersten Namen. Durch die Signatur des Blattes und die Identifikation mit einem historisch verbürgten Autor entsteht eine Kette von Referenzen, die für eine neue Authentizität und Glaubwürdigkeit des Mediums sorgt. In diesem Moment, in dem es plötzlich einen namentlich bekannten Urheber gibt, tritt auf der anderen, der dunklen Seite dieser Unterscheidung, das Problem der Fälschung, der Raubkopie oder des illegitimen Plagiats auf. Um diesen Tendenzen zu begegnen, wird der Versuch unternommen, die Urheberschaft des Autors durch königliche oder kaiserliche Privilegien zu sichern, die Vorläufer des heutigen Urheberrechts. Martin Luther stellt 1495 seinen Schriften eine Warnung an die räuberischen Nachdrucker voran. Bereits vier Jahre nach Erscheinen von Dürers Apokalypse (1498) brachte Hieronymus Greff in Straßburg eine Raubkopie heraus. 1504 fertigte der venezianische Künstler Zoan Andrea Nachstiche an. Giorgio Vasari kolportiert die Geschichte, dass Marcantonio Raimondi Dürerstücke inklusive des Monogramms gefälscht hätte, was aber wohl dem Bereich der Legendenbildung zuzuschreiben ist.

Der Kupferstich entwickelte sich im 15. Jahrhundert im Gegensatz zum Holzschnitt weitgehend unabhängig vom Buchdruck. Die ersten Kupferstecher gingen fast ausnahmslos aus dem Kreis der Goldschmiede hervor, wie der Meister der Spielkarten oder der Meister E.S.. Der Kupferstich erscheint, aufgrund seiner schwierigen Technik und der großen Handfertigkeit, von vorneherein als ein besonders wertvolles Medium. Er dient zwar zunächst auch als Reproduktionsmedium von Kunstwerken. Insbesondere die Stiche von Marcantonio Raimondi nach Werken von Raffael tragen sehr schnell und sehr stark zur medialen Verbreitung und zum internationalen Ruhm des Künstlers bei. Bei Albrecht Dürer liegt der Fall sehr ähnlich. Auch ihm gelingt eine internationale, europäische Karriere vor allem durch die Verbreitung seiner Druckgrafik. Der Kupferstich entwickelt sich jedoch sehr schnell zu einem wertvollen Sammelmedium, in welchem der Künstler zeigen kann, zu welchem Können er fähig ist. Dies ist insbesondere bei den Kupferstichen von Andrea Mantegna oder von Albrecht Dürer zu beobachten. Sie wenden sich an eine sozial hoch stehende, gebildete und sprachfähige Elite von Humanisten, die durchaus in der Lage ist, sowohl die komplizierten Bedeutungen und inhaltlichen Anspielungen der Blätter zu verstehen als auch die Kunst als Kunst zu würdigen.

Dem elitären Kupferstich steht der Holzschnitt gegenüber, der auf Jahrmärkten und Messen zu geringem Preis verkauft wird. Er richtet sich aber ebenfalls an ein weitgehend städtisches Publikum, das sich aus Patriziat und Adel zusammensetzt. Die Radierung, die offensichtlich als historisch jüngstes Medium in dieser Medienrevolution des 15. Jahrhunderts aufkommt, nimmt eine Mittelstellung zwischen Kupferstich und Holzschnitt ein.

Aufgrund der einfacheren technischen Handhabung ist sie von Anfang an als ein zuverlässiges Reproduktionsmedium interessant. Schon die ersten bekannten Radierungen von Daniel Hopfer zu Beginn des 16. Jahrhunderts umfassen zahlreiche Entwürfe für Ornamente und Gefäße. Sie fungieren als mediales Gedächtnis für die Werkstatt oder als Katalog, mit deren Hilfe gelungene Bildlösungen archiviert und vervielfältigt werden können. Aber auch der Nachrichtencharakter, die Verbreitung kurioser oder historischer Ereignisse, werden ähnlich wie in den früheren Flugblättern und Einblattholzschnitten der Reformationszeit, für Nachrichtenaustausch und Propaganda verwendet, insbesondere im Dreißigjährigen Krieg (z.B. bei Matthäus Merian d. Ä. oder Jacques Callot). Das selbstbestimmte Experimentieren mit den zahlreichen, technischen Möglichkeiten ist erst ein Produkt des 17. Jahrhunderts, vor allem in den Niederlanden. Im 16. Jahrhundert werden diese genuinen und eigenen, nur dem Medium Radierung möglichen, Gestaltungsoptionen, noch nicht so recht erkannt. Die Radierung des 16. Jahrhunderts ist, mediengeschichtlich gesehen, sowohl eine reproduktive als auch eine produktive Form. Als reproduktives Medium dient es der möglichst genauen Wiedergabe bekannter Gemälde oder Skulpturen. Als produktives Medium, wie in den wenigen Eisenradierungen Dürers oder den Blättern von Parmigianino, wird die Radierung vor allem inhaltlich, abbildend oder darstellend verwendet. Die Materialität des Mediums wird noch nicht reflektiert. Künstlerische Experimente mit der Metallplatte sind vielleicht in dieser Zeit auch noch nicht gesellschaftlich notwendig.

Erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts werden die spezifisch bildkünstlerischen Möglichkeiten der Radierung bei Radierern wie Hercules Seghers oder Rembrandt wirklich produktiv. Ein stärkeres künstlerisches Experimentieren mit Techniken ist, soziologisch gesehen, immer Ausdruck einer gesellschaftlich-evolutionären Krise. Das Selbstverständliche ist nicht mehr selbstverständlich und man reagiert auf diese Krise durch eine erhöhte Variationsbreite, von der man hofft, dass einige Lösungen

von der Gesellschaft als viel versprechende Innovationen angenommen und positiv selegiert werden. Dadurch kann sich das Kunstsystem in seinem gesellschaftlichen Wandel auf einem neuen, emergenten Niveau restabilisieren. Genau dies passiert im 17. Jahrhundert in der niederländischen Radierung. Es würde hier zu weit führen, nach den gesellschaftlichen Ursachen für diese verstärkte Auseinandersetzung oder Reflexion der Materialität des Mediums zu fragen. Aber mit Sicherheit ist das Experimentieren mit der Platte Ausdruck einer Repräsentationskrise des Bildes. Die Wirklichkeit kann nicht mehr naiv und unhinterfragt, so wie sie ist, dargestellt werden. Das Verhältnis der Abbildung zum Abgebildeten ist komplizierter geworden. Plötzlich ist da noch ein Medium dazwischen mit eigenen Gesetzen, Bedingungen und Möglichkeiten, die erst erforscht, systematisiert und auf den Nenner gebracht werden müssen, bevor man eine gültige Darstellung der Wirklichkeit schaffen kann. Dies korrespondiert, historisch gesehen, mit einer zunehmenden Autonomisierung und Ausdifferenzierung des Kunstsystems, das sich von Zunft und Handwerk befreit hat und autonom für den Markt arbeitet. Hercules Seghers ist der erste, der Flächen- und Blindätzungen künstlerisch produktiv einsetzt und mediale Störungen als irritierenden Widerstand, als Kunst, gegen eine reine Bildreproduktion oder naive Wirklichkeitsabbildung verwendet. Rembrandt entwickelt die Radierung voll und ganz zu einem autonomen Experimentalmedium, das er strategisch als Mittel zur Formfindung nutzt. Die verschiedenen Stadien seiner Radierungen, das ständige Überarbeiten einmal gefundener Lösungen, ermöglichen erstmalig quasi die chronologische Aufzeichnung des kreativen Prozesses selbst.

Im 17. Jahrhundert werden, als Nebenprodukt des künstlerischen Experimentierens mit der Materialität des Mediums, eine Reihe neuer technischer Möglichkeiten entdeckt, wie zum Beispiel die Weichgrundradierung (Vernis Mou). Bekannt ist, bisher jedoch noch ohne sichere Überprüfung, der Name des Züricher Kupferstechers, Radierers und Malers Dietrich Meyer der Ältere (1572 – 1658), der dem Ätzgrund Fett beigemischt haben soll, um ihn weicher zu machen. Als Zeitraum wird gewöhnlich „um 1620“ angegeben. Abraham Bosse (1602 – 1676) überlieferte ein sehr gutes Rezept für Vernis Mou, nach dem ich selbst Jahre lang gearbeitet habe. Im Jahre 1642 erfindet Ludwig von Siegen die Schabkunsttechnik, bei der die Metallplatte vor ihrer Bearbeitung mit einem gerillten Wiegestahl aufgeraut wird, bevor dann per Hand mit einem Polierstahl und mit Hilfe von Öl die Helligkeiten und Höhen herausgearbeitet werden können. Die Weichgrundätzung erlaubte die

Imitation und Reproduktion von Bleistift- oder Kreidezeichnungen. Die Schabkunsttechnik (auch Mezzotinto, Halbton, genannt) ermöglichte, aus dem dunkelsten Ton heraus zu arbeiten und auf diese Weise nächtliche Szenen hervorragend darstellen zu können, wie sie in der Kunst von Adam Elsheimer oder Michelangelo Caravaggio den künstlerischen Ausdruck ihrer Zeit fanden. Die Schabkunsttechnik nimmt besonders in ihrer ausgefeilten Hochform im England des 18. Jahrhunderts die Fotografie unmittelbar vorweg. Die schwarzweißen und farbigen Schabkunstblätter, von mehreren Platten gedruckt, entwickeln einen großartigen Realismus und Farbumfang, wie er erst sehr viel später von der Lithografie, der Fotografie und der Heliogravüre erreicht werden sollte.

Das 17. Jahrhundert sieht ebenfalls eine zunehmende Ausdifferenzierung und Spezialisierung der druckgrafischen Arbeit auf sich zukommen. Sie weist voraus auf den im 19. Jahrhundert entstehenden Konflikt zwischen künstlerischer Originalgrafik und handwerklicher Reproduktionsgrafik. Am unteren Rand des Blattes finden sich nun immer häufiger Angaben über die Arbeitsteilung bei der Herstellung des Druckes. Der entwerfende Künstler der Vorlage oder des reproduzierten Werkes wird mit den lateinischen Kürzeln pinx. (= pinxit: hat es gemalt), del. (= delineavit: hat es gezeichnet) oder in., inv. (= invenit: hat es erfunden) benannt. Der ausführende Künstler des Blattes wird dagegen mit der Abkürzung sculp. (= sculpsit: hat es gestochen), inc. (= incidit: hat es geschnitten) oder f., fe., fec. (= fecit: hat es ausgeführt) bezeichnet. Bei der zunehmenden Ausdifferenzierung des Kunstsystems und der Vertriebswege wird oftmals auch noch der Drucker oder Verleger mit den Kürzeln imp. (= impressit: hat es gedruckt) oder e., ex., exc. (= excidit oder excudit: hat es gefertigt oder hat es herausgebracht) gekennzeichnet. Bei einer großen Reproduktionswerkstatt wird die Werkstattleitung durch einen Meister mit dir. (= direxit: hat es geleitet) angegeben.

Im 18. Jahrhundert entsteht die Crayonmanier, die um 1750 von Jean-Charles François erfunden wurde. Mit Hilfe eines besonderen Stichels, dem Mattoir, wird auf der Metalloberfläche ein Kreidestrich imitiert. Man kann auf diese Weise zum Beispiel Rötelzeichnungen oder im Mehrfarbendruck, auch farbige Pastellzeichnungen reproduzieren oder den entsprechenden Eindruck erzeugen. Erstaunlicherweise wird die Aquatintatechnik, mit deren Hilfe man verschiedene Graustufen ätzen kann, erst als letzte Technik 1768 von Jean-Baptiste Le Prince erfunden. In diesem Jahr ist ein erstes Aquatintablatt von ihm datiert. Im Jahr da-

rauf wird die Methode publiziert. Im Prinzip beruht die Aquatintatechnik auf einem unregelmäßigen, optischen Korn. Man kann mit ihr verschiedenen helle Flächen erzeugen. Je länger man die Metallplatte im Ätzbad lässt, desto dunkler wird der Ton. Je kürzer man ätzt, desto heller bleibt der erzielte Ton. Mit der Aquatinta kann man jedoch nicht ohne Weiteres weiche Helligkeitsübergänge erzeugen, sondern nur konstruierte Flächen. Einer der ersten Künstler, der die neue Aquatintatechnik zu einer bis heute einzigartigen und wunderbaren Virtuosität bringt, ist Francisco de Goya, der in seinen Radierzyklen Los Caprichos (1799), Los Desastres de la Guerra (1808–1814), Tauromaquia (1815/16) und dem Zyklus Los Disparates/Proverbios (1816–1824) die Stufenätzung virtuos einsetzte. Man kann mit dieser Technik praktisch eine flächige Pinsellavierung imitieren.

Mitte des 18. Jahrhunderts stehen also, mediengeschichtlich gesehen, mehrere hoch entwickelte Reproduktionstechniken zur Verfügung, mit denen man Feder, Bleistift, Pinsel und Kreide perfekt imitieren und vielfältigen kann. Die Radierung arbeitet also, gemäß dem berühmten Ausspruch von Walter Benjamin, angestrengt auf Effekte hin, die kurze Zeit später mühelos von neuen Medien übernommen werden, wie der Lithografie (1798) und der Fotografie (um 1826/27). Durch diese neuen Medien verliert die Radierung ihre gesellschaftliche Funktion als Verbreitungsmedium und kann nur noch als Kunst und in Form von Kunst überleben.

Das 19. Jahrhundert ist also das Zeitalter der Radierung als Kunst. In der Auseinandersetzung mit den billigeren, schnelleren und effizienteren „neuen“ Medien der Fotografie und der Lithografie muss sie sich ihrerseits neu definieren und neu erfinden. Sie entdeckt sich in der Rolle der künstlerischen Originalgrafik wieder, die nun von allen reproduktiven Dienstleistungen der Gesellschaft befreit ist und nur noch als Kunst eine gesellschaftliche Funktion besitzt. Die Geschichte der Radierung im 19. Jahrhundert ist ein ungeliebtes Kind. Aber gerade hier ereignen sich die entscheidenden medialen Verschiebungen von der Reproduktionsgrafik zur künstlerischen Originalgrafik, wie wir ihr heute noch als Zeitgenossen begegnen. Im frühen 19. Jahrhundert, nach der Befreiung von Napoleon in der Völkerschlacht bei Leipzig und den in schneller Folge aus dem Boden schießenden, europäischen Nationalstaaten ist das aufgeklärte Bürgertum die entscheidende soziale Schicht. Ab etwa 1880 entstehen in Deutschland zahlreiche Vereine für Original-Radierung (unter anderem

in Berlin, München, Karlsruhe, Weimar oder Worpswede), in deren Mappenwerken auch Künstlerinnen ihre Arbeiten veröffentlichen können. Auch die Gründung der zahlreichen deutschen Kunstvereine, in denen unter anderen Objekten auch Radierungen als Jahrgaben unter den Mitgliedern verkauft werden, ist eine institutionelle Leistung des 19. Jahrhunderts. Es gibt zahlreiche Sammelmappen wie „Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart“, die man abonnieren kann und die in monatlichen Lieferungen eine Bildungsgeschichte der Radierung mit beigelegten Originalgrafiken produziert (Wien 1882–93). Grafik wird nun zu einem Bestandteil menschlich-moralischer Bildung. Dies setzt voraus, dass die früher nur den Fürsten und Herrschern gehörenden Privatsammlungen der Öffentlichkeit in Graphischen Sammlungen zugänglich gemacht werden.

Gleichzeitig sieht sich das 19. Jahrhundert einer verstärkten Diskussion über die Frage nach dem Original ausgesetzt. Adam Bartsch hatte bereits um 1800 in seinem 21-bändigen Katalogwerk der *Peintre-Graveurs*, der Malerradierer, welches zwischen 1803 und 1821 in Wien erschien, den Unterschied zwischen Künstler- und Reproduktionsgrafik gezogen. Er definiert 1821 in der Kupferstichkunde den Begriff des Originalkupferstichs. Durch die beginnende Industrialisierung und die Entstehung zahlreicher neuer Reproduktionstechniken wie Daguerreotypie, Galvanoplastik, Ölbildruck, Heliogravüre, Lithografie, Photolithografie und schließlich der Autotypie verschärfte sich die Auseinandersetzung um die Frage, was in der Druckgrafik als ein Original zu gelten habe und was eine bloße Reproduktion sei. Der Wiener Kunsthistoriker Rudolf von Eitelberger formulierte 1884, dass mechanisch-technische Kunstfertigkeiten nicht als in das Gebiet der Kunst gehörig angesehen werden können. Sie stellen lediglich Hilfsmittel oder Instrumente dar. Der englische Arzt und Radierer Francis Seymour Haden präziserte 1883 in seinem Buch „*The Relative Claims of Etching and Engraving to Rank as Fine Arts*“ den Gegensatz zwischen dem Künstlerradierer und dem handwerklich reproduzierenden Stecher. Dennoch spielt die Radierung als Reproduktionstechnik zwischen 1880 und 1895 noch ein letztes Mal eine nicht unbedeutende Rolle. Radierer wie Peter Halm, Karl Köpping oder William Unger reproduzieren alte Meister im Medium der Radierung, bevor sie dann ab etwa 1895 selbst zur Originalradierung übergehen.

Die Nummerierung der Originalgrafik ist eine Erfindung des frühen 20. Jahrhunderts. Offensichtlich durch Irritationen über die Anzahl und den

Wert kursierender Drucke entschließt man sich zu diesem neuen Mittel der Transparenz. Die um 1880 neu erfundene, technische Möglichkeit, Kupferplatten galvanisch zu verstärken, ermöglicht theoretisch sehr hohe, viertelstellige Auflagen ohne Abnutzungserscheinungen der Platte. Die vielen Blätter, die vom Ende des 19. Jahrhunderts an in den Mappenwerken der Vereine für Original-Radierung und der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst erscheinen, sind in der Regel weder signiert noch nummeriert.

Bei den englischen Malerradiern des 19. Jahrhunderts findet man nur sehr selten eine Nummerierung der Auflage. In dem Ausstellungskatalog „*Berufskünstler und Amateure. Whistler-Haden und die Blüte der Graphik in England*“ tragen von 198 Blättern lediglich vier eine Nummerierung, also etwa zwei Prozent. Die Nummerierung erfolgt auch noch nicht wie im 20. Jahrhundert in der Schreibweise arabisch x/20 oder römisch x/XX, sondern zum Beispiel als „No. 91“, „No 10“ oder „N^o 14“. Insbesondere die Drucke der Zeitschrift „*L'estampe originale*“ enthalten bereits 1893 und 1894 nummerierte Drucke, so zum Beispiel eine Lithografie von James McNeill Abbott Whistler „*The Draped Figure – Seated*“, 1893, die in einer Auflage von 100 Exemplaren in „*L'estampe originale*“, Heft IV, 1893 publiziert wurde oder eine Aquatinta von Joseph Pennell „*Nebel an der Themse*“ von 1894, welche in „*L'estampe originale*“, 1894, Lieferung VIII enthalten war. Entgegen landläufiger Meinung pflegte Francis Seymour Haden seine Abzüge nur gelegentlich nach den über ihn erschienenen *Œuvre*-Katalogen zu beschriften. Er hat höchst unregelmäßig und oft erst nachträglich, auf besonderen Wunsch hin, handschriftlich signiert. Auf den Blättern sind manchmal die Zustände festgehalten, manchmal ist in der Platte selbst der Name seitenrichtig signiert worden, manchmal mit Jahreszahl, manchmal ohne. Einige Male wird auch der Drucker im Blatt genannt: Imp. Delatre. Rue St. Jacques. 171.¹ Von sämtlichen, mir bekannten Radierungen von Francis Seymour Haden ist keine einzige mit Angabe der Auflage und des Exemplars nummeriert. Auch in seinem 1866 erschienenen, theoretischen Text „*About Etching*“ gibt es keinerlei Ausführungen bezüglich einer Nummerierung der Drucke oder einer Vernichtung der Platte.

Interessant wird es dagegen nach der Jahrhundertwende. Einer der ersten deutschen Künstler, der seine Drucke nummeriert hat, dürfte Max Liebermann gewesen sein. Die früheste nummerierte Radierung ist „*Karre in den Dünen*“ aus dem Jahre 1900, die im selben Jahr in der Insel-Mappe

des Insel-Verlages publiziert wurde und bei welcher die Vorzugsausgabe auf Japanpapier nummeriert und signiert ist. 1906 erscheint die Ätznadel „Porträt Justus Brinckmann“, welche für die Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde ediert wurde und bei welcher zehn nummerierte und signierte Vorzugsdrucke auf feinem Bütten von der unverstählten Platte einer Normalausgabe von 100 nicht nummerierten, aber signierten Drucken von der verstellten Platte gegenüber stehen. Ab 1909 gibt es dann regelmäßig nummerierte und signierte Editionen, meist in Zusammenarbeit mit den Verlagen von Bruno und Paul Cassirer in Berlin. Auch der Fall von Käthe Kollwitz ist interessant. Die erste nummerierte Edition scheint die Radierung „Das Warten(Das Bängen)“ von Ende Oktober 1904 gewesen zu sein, welche in einer von 1/20 bis 20/20 nummerierten und signierten Vorzugsausgabe auf dünnen Japanbütten, als Handdruck der Pan-Press, erschienen ist. Hier vermute ich jedoch, dass diese Edition zu einem späteren Zeitpunkt als die Entstehung der Platte veröffentlicht wurde. Denn die Pan-Press wurde 1908 gegründet und die erste Publikation erschien erst im Jahr 1909. Die zweite nummerierte und signierte Grafik stellt ein Selbstbildnis von 1915 dar, eine Kreidelithografie, die in 50 links unten nummerierten und rechts unten signierten Exemplaren auf Kupferdruckpapier publiziert wurde. Im Jahre 1918 erfolgt dann eine umfangreiche Neuedition der Druckgrafik von Käthe Kollwitz, bei der vor allem die früheren Platten und Steine in einer vom Verlag E. Richter, Dresden herausgegebenen Edition durchgängig als nummerierte und signierte 50er-Auflagen publiziert werden.

Bei Max Beckmann datieren die ersten signierten und nummerierten Exemplare aus dem Jahre 1911. Die Lithografie „Christus in der Wüste“, welche in einer Edition von 20 nummerierten und signierten Exemplaren auf Japanpapier publiziert wurde, scheint die erste nummerierte Druckgrafik des Künstlers gewesen zu sein. Während die Drucke von 1898 bis 1904 noch nicht nummeriert sind und die frühesten, signierten Blätter aus den Jahren 1901 und 1903 datieren, ist die Beckmannsche Druckgrafik ab 1911 durchgängig nummeriert und signiert.

Bei Maurice de Vlaminck ist der Holzschnitt „Tête de femme“ von 1912, der bei den Editions Henri Kahnweiler in Paris in einer Auflage von 25 Stück erschienen ist, bei welcher fünf Blätter auf Japan und 20 auf vergé d'Arches gedruckt wurden, vom Künstler signiert und handschriftlich von 1 bis 25 nummeriert. Die Drucke aus dem Jahr 1913 sind alle nummeriert und signiert.

Louis Corinth beginnt seine Drucke im Jahr 1914 zu nummerieren. Die Lithografie „Selbstbildnis“ aus demselben Jahr ist das erste Blatt seines Œuvres, das in fünf signierten und nummerierten Drucken vorliegt. Ab 1914 finden sich meist 25er-Auflagen, nummeriert und signiert, die von Verlegern wie Fritz Gurlitt, Julian Bard oder August Scherl, Berlin herausgegeben wurden. Bei zwei früheren, nummerierten Arbeiten, der Lithografie „Bacchantenzug“ von 1895 und der Radierung „Stehendes Mädchen“ von 1896, handelt es sich wahrscheinlich um spätere Editionen aus den zwanziger Jahren.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass die regelmäßige Nummerierung von druckgrafischen Auflagen etwa in der Zeit um 1910 bis 1918 einsetzt und vor allem mit Editionen und Vorzugsausgaben von Drucken unverstählter Platten verbunden ist, die von Verlegern wie Cassirer, Richter, Neumann oder Kahnweiler herausgegeben wurden. Dies spricht für eine gesteigerte Nachfrage nach limitierten Originalgrafiken von Seiten der Grafiksammler. Die Unterscheidung zwischen Vorzugsausgaben von unverstählten Platten und einer oder mehreren Normalausgaben von der verstellten Platte lässt eine differenzierte Kennerschaft der Sammler und eine soziale Ausdifferenzierung des Marktes erkennen. Interessant sind in diesem Zusammenhang die Einnahmen von Käthe Kollwitz. Sie lagen bis 1908 relativ konstant zwischen 2000 und 3000 Mark pro Jahr. Im Zeitraum von 1909 bis 1912 verdoppelten sich diese Einnahmen auf bis zu 6717 Mark. Man kann auch daran die wachsenden Absatzmöglichkeiten im Kunsthandel sehen.

Im selben Moment, in dem die Gesamtauflage genannt und jedes Blatt durchnummeriert wird, öffnet sich jedoch eine neue Hintertüre, der so genannte artist proof oder preuve d'artiste, bei dem wiederum nicht klar ist, wie viele Exemplare hier eigentlich noch existieren oder sogar zu einem späteren Zeitpunkt noch nachgedruckt werden.

Im September 1960 hat der Dritte Internationale Kongress der Bildenden Künste in Wien eine Definition des Begriffs Originaldruck verabschiedet. Auch der Print Council of America hat 1967 durch Joshua Bion Cahn die Schrift „What is an Original Print“ herausgegeben, in welcher gegen „fragwürdige“ Praktiken der Druckgrafik gewettert wird. Auch in Frankreich äußert sich am 18. Dezember 1964 das Comité National de la Gravure Française zur Frage, welche Art von Drucken als originalgrafische Radierungen anzusehen seien und welche nicht. Danach müssen

die Platten zur Gänze von der Hand ein und desselben Künstlers geschaffen und ausgeführt worden sein.

Die Frage nach der Unterscheidung eines druckgrafischen Originals von einer handwerklich-gewerbsmäßigen Reproduktion bestimmt bis heute das Urheber- und das Steuerrecht. Nach zahlreichen, immer wieder auftretenden, fragwürdigen Vervielfältigungs- und Verkaufspraktiken von Druckgrafik speziell in den siebziger Jahren ist man heute vielerorts wieder zu kleinen, wertvollen Auflagen zurückgekehrt. Im Bereich der künstlerischen Fotografie oder auch beim Verkauf von Video-Installationen ist man zur magischen Zahl Sieben plus drei artist proofs gelangt. Damit lassen sich dann deutlich höhere Preise auf dem Kunstmarkt erzielen als

bei einer Hunderter-Auflage. Grundsätzlich erlaubt die Auflagenhöhe auch einen Rückverweis auf die Situation des Kunstmarktes. Denn die Auflage eines Blattes antizipiert bereits ihre mögliche Nachfrage.

Lassen wir uns überraschen, wie die Entwicklung der Radierung als Kunst weiter verlaufen wird, welche neuen Höhepunkte in der jungen Generation von Künstlern, die jetzt wieder leidenschaftlich radiert, sich heraus kristallisieren werden und welche dunklen Tiefen sie vielleicht eines Tages auch wieder zu durchschreiten hat. Aber die Radierung wird wie das Zeichnen mit der Hand niemals verschwinden, solange es Künstler gibt, die dieses lebendige und einzigartige Medium lieben.

1. Aber auf keinen Fall kann man, wie Walter Koschatzky auf S. 101 der 12. Auflage von „Kunst der Graphik“ schreibt, davon ausgehen, dass Francis Seymour Haden um 1880 die Gepflogenheit eingeführt hätte, durch eine Nummerierung im Sinne von 1/20 bis 20/20 die Garantie zu schaffen, dass nach der ausgegebenen Auflage die Platte unbrauchbar gemacht wird.