

Reproduktion als Übersetzung

Ulrike Keuper

Reproduktion als Übersetzung

*Eine Metapher und ihre Folgen –
vom Salonbericht bis zur frühen Fotokritik*

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:

Raffael, Berufung Petri, ca. 1515, Victoria and Albert Museum London (Pierluigi De Vecchi: Raffael, München 2002, S. 199, Abb. 195)

Gérard Audran, Schlüsselübergabe an Petrus (nach Raffael), 1660–1703 (Rijksmuseum Amsterdam)

Raffael, Berufung Petri, Fotografie von Negretti & Zambra, 1860 (The History of Photography Archive)

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung

der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein,

der Richard Stury Stiftung

und der FONTE Stiftung zur Förderung des geisteswissenschaftlichen Nachwuchses



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2018 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN: 978-3-7705-6311-1

Inhaltsverzeichnis

- 1 **Reproduktion, als Übersetzung betrachtet** 1
 - Eine verblasste Metapher 1
 - Wort und Bild. Methodische Vorbemerkungen 10

- 2 **Der Kupferstich als Prosaübersetzung.**
Denis Diderots *Salon de 1765* 25
 - Zwei treue Bräute 25
 - 2.1 *Neuaufgabe eines Gemeinplatzes* 32
 - 2.2 *Dissonanzen. Poesie und Prosa* 50
 - 2.3 *Ein prosaisches Medium?* 66
 - 2.4 *Rufmord oder Aposteldienst. Der Übersetzer als Weichensteller* 82
 - 2.5 *Platonisches Übersetzen. Charles Blancs Grammaire des arts du dessin* 96
 - Übersetzen als Dienst an der Kunst 110

- 3 **„...mit einer einzigen Farbe...“**
Topoi der Übersetzungsanalogie 1750–1900 113

- 4 **Die Fotografie und andere wörtliche Übersetzungen** 133
 - Reproduktionsfotografie als Übersetzung? 133
 - 4.1 *Zeitdiagnose: Wortgenauigkeit* 141
 - 4.2 *Chateaubriand. Wörtliches Übersetzen als Programm* 147
 - 4.3 *Vom Freund und Kupferstecher zum Sklaven des Originals* 157
 - 4.4 *Kongeniale Übersetzerin oder launische Kunstkritikerin?* 168
 - 4.5 *Traduire, c'est trahir* 178
 - 4.6 *Dolmetschen* 186
 - Reproduktion statt Übersetzung 194

- 5 **Ein juristisches Nachspiel.**
Die Übersetzungsmetapher im Urheberrecht 199

- 6 **Resümee und Ausblick** 209
 - Karriere einer Metapher 209
 - Dazwischen. Übersetzung und Intermedialität 215

Zitierte Literatur	227
Quellenverzeichnis	237
Abbildungsnachweise	243
Register	245
Nachbemerkung	249

Reproduktion, als Übersetzung betrachtet

Eine verblasste Metapher

Der handliche Band *Kunst – Begriffe der Gegenwart. Von Allegorie bis Zip*, 2013 bei Walther König erschienen, versteht sich laut der Herausgeber als „Beitrag, Kunst und Begriffe zusammenzuführen“; anders als herkömmliche Nachschlagewerke versuche er eben nicht, eine „Anleitung zum Umgang mit einer bestimmten Terminologie“ zu geben. Mit seiner experimentellen, dezidiert unsystematischen Form, die heterogene Beiträge von Theoretikern und Künstlern vereint, wolle man vielmehr „der Unmöglichkeit endgültig festgelegter oder festzulegender Begriffsdefinitionen Rechnung tragen.“ Man sei bemüht gewesen, „besonders solche Begriffe in das Buch aufzunehmen, die bisher in den gängigen Nachschlagewerken kaum Berücksichtigung gefunden haben, obwohl sie auf erhellende Weise Gegenstand wichtiger Überlegungen zur Kunst der letzten fünfzig Jahre waren.“¹ Unter den Artikeln findet sich auch ein Beitrag zum Begriff der „Übersetzung“, womit die genannten Kriterien mustergültig erfüllt wären. Zweifellos gehört er zu den Stichwörtern des aktuellen Kunstdiskurses, die zugleich allgegenwärtig und kaum eingehend reflektiert worden sind. Obwohl die „Übersetzung“ bei Künstlern, Kritikern und Kunstwissenschaftlern in aller Munde ist, sucht man in Kunstlexika vergebens nach diesem Begriff.

Statt jedoch diese Lücke endlich zu schließen, lässt das Nachschlagewerk den suchenden Leser ins Leere laufen: Auf den Seiten zur „Übersetzung“ findet dieser nämlich nichts anderes, als schier endlose Zeilen eines Quellcodes (Abb. 1). Die Künstlerin Karin Sander hat das Lemma mit ihrer Arbeit *XML-SVG Quellcode von einem Portraitfoto von Gregor Stemmrich*, 2012 befüllt, also jenen Informationen, aus denen sich etwa auf einer Website eine Porträtaufnahme des Kunstwissenschaftlers Gregor Stemmrich – dem das Nachschlagewerk gewidmet ist – zusammensetzen würden.² Statt dem Leser das Konzept der künstlerischen Übersetzung aufzuschlüsseln, konfrontiert Sander ihn mit einer für ihn nicht dekodierbaren Abfolge von Buchstaben und Ziffern, die durch Blocksatz und fehlende Umbrüche eine geradezu abstrakte Bildlichkeit

¹ JÖRN SCHAFAPFF U. A. (Hrsg.): *Kunst – Begriffe der Gegenwart. Von Allegorie bis Zip*, Köln 2013, S. 8–9.

² Vgl. ebd., S. 293–296.

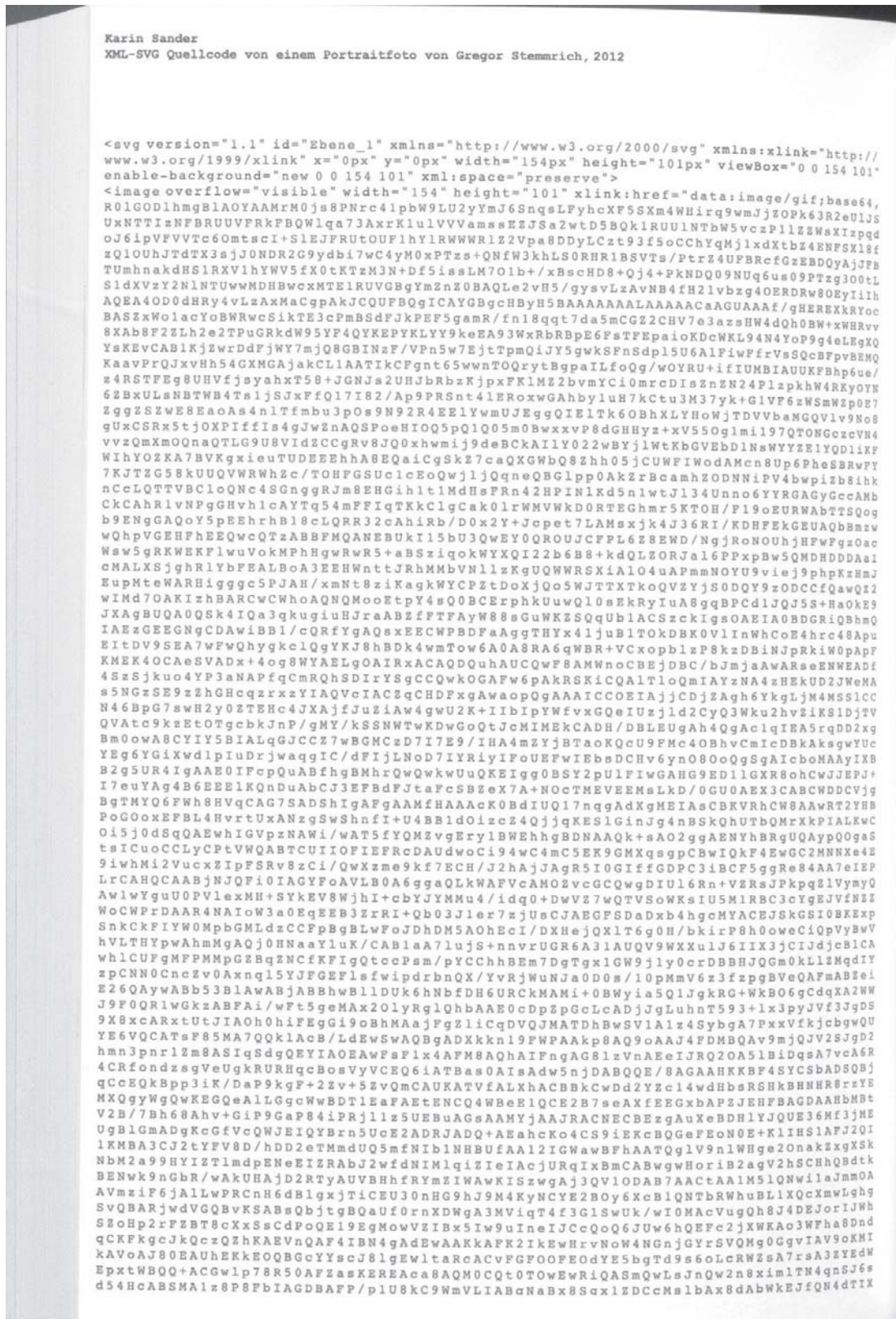


ABBILDUNG 1 Karin Sander, XML-SVG Quellcode von einem Portraitfoto von Gregor Stemmrich, 2012 (Detail), aus: Schaffaff u. a. 2013.

entwickelt. Offenkundig spielt die Künstlerin hier auf die Übersetzung im Sinne der Kodierung eines Bildes in unverständlicher Maschinensprache an, die ein Programm erst in eine visuelle Oberfläche übersetzen muss. Die fast dreiseitige Bleiwüste, mit der Sander auf den enzyklopädischen Anspruch antwortet, ist emblematisch für eine Fehlstelle, die nicht nur eine definitorische, sondern auch eine konzeptuelle ist: Obwohl der Begriff der „Übersetzung“ heute allenthalben als Paradigma einer Repräsentation fungiert, die sich nicht in bloßer Abbildung erschöpft, werden seine Prämissen und Implikationen kaum thematisiert. Ohne ihn im terminologischen Sinne zu analysieren, charakterisiert Sander den Übersetzungsbegriff im heutigen Kunstkontext somit treffend, wo er eine semantisch offene und daher vielseitig einsetzbare Kategorie ist. Mal findet der Übersetzungsbegriff Verwendung als Synonym für nicht-mimetische Formen der künstlerischen Repräsentation oder der freieren Referenz auf andere Kunstwerke; mal bezieht man ihn auf einen hermeneutischen Modus der Kunstrezeption und wieder ein anderes Mal meint man damit eine Form der interkulturellen Vermittlung. Demgegenüber spielt der Bezug zur eigentlichen Übersetzung, der Vermittlung zwischen zwei Sprachen, eine untergeordnete Rolle.³

Ein ganz anderes Bild ergibt sich in der Rückschau. Lange Zeit waren Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten zwischen literarischer Übersetzung und bildkünstlerischen Verfahren Gegenstand elaborierter Diskussionen. Hiervon zeugt das folgende Bildbeispiel aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Auf dem Kupferstich ist eine Porträtsitzung dargestellt (Abb. 2). Das Modell steht direkt neben dem Maler und reicht ihm die Palette. Auf der Leinwand sind bereits die Umriss des entstehenden Bildnisses festgelegt. Nun zielt diese Darstellung einer Porträtsitzung nicht, wie vielleicht zu erwarten wäre, ein Kunstbuch, sondern eine Sammlung von italienischen Übersetzungen französischer Literatur (Giovanni Francesco Loredano, *Opere*, Venedig 1653). Damit ist das Motiv nicht explizit auf den Inhalt des Buchs bezogen, das es als Frontispiz bebildert, sondern ergibt nur als selbstreferenzieller Kommentar Sinn: Vermittels eines bildkünstlerischen Szenarios, so ist zu vermuten, wird ein übersetzerisches Programm verhandelt. Auf der Frontseite des Sitzmöbels, auf dem der Porträtmaler Platz genommen hat, sind Publikationstitel und Name des Autors zu lesen. Damit weist die Inschrift den Maler als Alter Ego des Übersetzers aus; und so liegt es nahe, im Modell die Verkörperung des Originalautors zu erkennen.

3 Als Ausnahme ließe sich exemplarisch anführen: Gottfried Boehms Interpretation von Cézannes Werk als „Übersetzung“ des „Buchs der Natur“ in die „eigenwertige Sprache der Malerei“, vgl. GOTTFRIED BOEHM: *Paul Cézanne – Montagne Sainte-Victoire*, Frankfurt a. M. 1988, S. 57–66.



ABBILDUNG 2

Daniel van den Dyck und Giacomo Piccini, Frontispiz aus: Giovanni Francesco Loredano, *Opere*, 6 Bde., Venedig 1653.

Das literarische Übersetzen wird also in Analogie zur Malerei, genauer zur Porträtmalerei, gebracht. Die Allegorie schildert den Übersetzer als einen Künstler, der dem Autor des Originals in Treue verbunden bleibt, darüber hinaus aber, wie Ulrich Pfisterer bemerkt, „mit einer eigenständigen Umsetzung und Interpretation präsent“ ist – schließlich erfordert ein gutes Porträt weit mehr als sklavisch-oberflächliches Abmalen.⁴

4 Vgl. ULRICH PFISTERER: *Nachwort: Die Kunst der Übersetzung*. Pierre Woeiriot, *Giovanni Battista Cavalieri und die Antike in Frankreich*, in: Pierre Woeiriot, *Antiquarum statuarum Urbis Romae liber primus (um 1575)*, hrsg. von ULRICH PFISTERER, Heidelberg 2012, S. 113–229, hier S. 186. Zu beachten ist, dass die Bildfindung in eine Zeit datiert, in der, im Unterschied zu heute, der „Respekt vor dem Original eher ein Respekt vor dem Original-Autor und seiner Vorbildwirkung als vor dessen Produkten“ bedeutete, HANS-WOLFGANG SCHNEIDERS: *Die Ambivalenz des Fremden. Übersetzungstheorie im Zeitalter der Aufklärung (Frankreich und Italien)*, Bonn 1995, S. 31. Hätte das Frontispiz nahelegen sollen, dass die im Band enthaltenen Übersetzungen ihren Vorlagentexten dokumentarisch genau nacheiferten, hätte man das Gesicht von Modell und Porträt wohl blaupausenhaft gleich nebeneinander gesetzt. So aber zeigt es an, dass dem Maler-Übersetzer durch das Modell zwar die groben Umrisse und die allgemeine Farbpalette vorgegeben sein mögen, er diese jedoch schöpferisch weiter zu entwickeln hat.

Das Frontispiz liefert das visuelle Äquivalent zum Topos, das Übersetzen gleiche dem Anfertigen eines Porträts, wie er in Abhandlungen über Übersetzungen häufig anzutreffen war.⁵ Abgesehen von seiner konkreten, freilich zeitspezifischen Programmatik wird in dieser Bildfindung ein Diskurs greifbar, der literarisches Übersetzen und bildkünstlerische Verfahren in ein analogisches Verhältnis zueinander setzt.

Diese Analogie wurde indes nicht nur von Übersetzern und deren Kommentatoren bemüht, um die Komplexität des literarischen Übersetzens anschaulich zu machen. Umgekehrt konzeptualisierten auch Kunsttheoretiker über den Vergleich zur Literaturübersetzung Praktiken bildender Künstler. Besonders der Diskurs zur Reproduktion, dem Vervielfältigen von künstlerischen Unikaten wie Gemälden, war über Jahrhunderte hinweg leitmotivisch vom Begriff der „Übersetzung“ durchzogen. Als John Ruskin 1872 seine Oxforder Vorlesung zur Druckgrafik mit dem Versuch der Definition von „engraving“ einleitet – jenen Tiefdruckverfahren also, unter denen der Kupferstich das bedeutsamste war –,⁶ greift er auf die Übersetzungsanalogie zurück. „Was würden Sie antworten“, fragt er seine Zuhörer, „wenn ich Sie zwanglos fragte, was ein Kupferstich [*engraving*] ist? Vermutlich wäre die erste Antwort, die Ihnen einfiel: ‚Die Übersetzung von Bildern in Schwarz-Weiß‘ [...]“⁷. An anderer

5 Für einen Überblick zur Rolle von Metaphern in Übersetzungsdiskursen, darunter auch zur Metapher der Porträtmalerei, vgl. etwa THEO HERMANS: *Metaphor and Image in the Discourse on Translation. A Historical Survey*, in: ARMIN P. FRANK U. A. (Hrsg.): *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein Internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Berlin 2004, S. 118–128, LIEVEN D’HULST: *Observations sur l’expression figurée en traductologie française (XVIIIe-XIXe siècles)*, in: TTR: *traduction, terminologie, rédaction*, 1 (1993), S. 83–111 und LIEVEN D’HULST: *Essais d’histoire de la traduction. Avatars de Janus*, Paris 2014, S. 45–61.

6 „Engraving“ und die französische Entsprechung „gravure“ werden recht unspezifisch als Oberbegriffe für Druckverfahren verwendet, bei denen in die Druckplatte (oder den Druckstock) Linien geritzt bzw. ausgehoben werden, die auf dem Druck schließlich schwarz erscheinen; da der Kupferstich in den historischen Schriften zur Druckgrafik eine Sonderstellung einnimmt, er aber nicht immer eindeutig als „gravure en taille-douce“ bzw. „gravure au burin“ identifiziert wird, ist bei „gravure“ meist davon auszugehen, dass der Kupferstich gemeint ist. In Ermangelung eines gleichwertigen deutschen Äquivalents wird in dieser Arbeit „gravure“ (bzw. „engraving“) daher zumeist mit „Kupferstich“ übersetzt, wobei dies dann metonymisch für Tiefdruckverfahren gemeint sein kann. Zudem ist zu beachten, dass Kupferstich in aller Regel kombiniert wird mit Kaltnadel- und Ätznadelradierung, mit „engraving“, „gravure“ und „Kupferstich“ also oftmals eher das Konzept gemeint ist, als die genaue Technik.

7 „What answer would you make to me, if I asked casually what engraving was? Perhaps the readiest which would occur to you would be, ‚The translation of pictures into black and white by means admitting reduplication of impressions.‘“ JOHN RUSKIN: *Ariadne Florentina. Six Lectures on Wood and Metal Engraving, 1872/1876*, in: *The Complete Works of John Ruskin*, hrsg. von EDWARD T. COOK/ALEXANDER WEDDERBURN, 39 Bde., London 1906, Bd. 22,

Stelle erörtert Ruskin, die Exzellenz eines Stiches mache sich in erster Linie im geschickten Einsatz von Linie und Punkt bemerkbar, mit denen dieser, zum Wohlgefallen des Auges, die „Eigenschaften des Originalbildes“ durch die „Methode des Übersetzens“ zeige. Weiter: „die Sprache des Kupferstichs ist, beginnt man einmal, sie zu verstehen, in dieser Hinsicht so fruchtbar, geistreich, so unbeschreiblich raffiniert und streng in ihrer Grammatik, dass man ihn ohne weiteres zum Gegenstand einer lebenslangen Erkundung machen kann, genauso wie man es mit der Erforschung schöner Literatur täte.“⁸

Die Erörterungen des berühmten Viktorianischen Kunstgelehrten erinnern daran, dass man bis weit ins 19. Jahrhundert visuelle Übertragungsprozesse in Analogie zur literarischen Übersetzung dachte. Mehr noch, sie beweist, dass die Gleichung zwischen Reproduktionsstich und Übersetzung zu einer Art verbreiteten Alltagsdefinition des Kupferstichs avanciert war, die zugleich dessen Aufgaben jenseits des Reproduzierens überdeckte. In der Tat stand der Übersetzungsbegriff im Zentrum einer Debatte um künstlerische Würde, mediale Bedingungen und Leistungsfähigkeit der Reproduktionsgrafik, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreichte.⁹ Ein Kupferstecher, Radierer, sogar ein Reproduktionsfotograf liefere eine „Übersetzung“ des Originals – diese metaphorische Wendung, die an die Vorstellung der Verschwisterung von Literatur und bildender Kunst anknüpft, wurde von Kunstkritikern, Kupferstechern und Dichtungstheoretikern, besonders im 18. und 19. Jahrhundert, ausgiebig diskutiert. Dieser für die Rezeptionsgeschichte der Kunstreproduktion folgenreiche Topos soll im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehen.

In den letzten Jahren ist einiges dafür getan worden, die Fetischisierung des Originals zu korrigieren, wie sie für die kunsthistorische wie populäre

S. 293–462, hier S. 305. Sofern nicht anders kenntlich gemacht, stammen Übersetzungen von Zitaten ins Deutsche von der Verfasserin, der Originaltext findet sich in der Regel in der Fußnote. Dichtung im engeren Sinne bleibt unübersetzt.

8 „The excellence of a beautiful engraving is primarily in the use of these resources [den schier unerschöpflichen Möglichkeiten, Linien und Punkte miteinander zu kombinieren, um verschiedene Halbtöne zu erreichen, d. Verf.] to exhibit the qualities of the original picture, with delight to the eye in the method of translation; and the language of engraving, when once you begin to understand it, is, in these respects, so fertile, so ingenious, so ineffably subtle and severe in its grammar, that you may quite easily make it the subject of your life’s investigation, as you would the scholarship of a lovely literature.“ Ebd., S. 375.

9 Dies legt Ulrich Pfisterer in seiner Studie zum Kupferstecher und Kunstgelehrten Pierre Woëriot nahe, der sich auch das einleitende Bildbeispiel verdankt. Im 16. Jahrhundert, so argumentiert Pfisterer am Beispiel Woëriots, verquickten sich Nachahmungstheorien in Kunst und Literatur, würden Druckgrafik und Übersetzungstheorie überblendet. Vgl. PFISTERER 2012, S. 184–186.

Wahrnehmung der Reproduktion lange Zeit maßgeblich gewesen ist und sie als eine – durch die Erfindung der Fotografie forcierte – Erscheinung der Moderne zu historisieren. Komplementär stieg, wie eine Fülle an Veröffentlichungen und Ausstellungen dokumentiert, das Interesse am Phänomen der Reproduktion.¹⁰ Im Zentrum des Interesses steht zumeist die Reproduktionsgrafik. Entsprechend ihrer Doppelnatur als „Medium und Kunst“,¹¹ würdigt man sie in erster Linie für ihre herausragende kulturgeschichtliche Rolle, die sie – als schnellstes und mobilstes aller „Bilderfahrzeuge“ (Aby Warburg)¹² – seit der parallel zum Buchdruck verlaufenden Medienrevolution des Bilddrucks im 15. Jahrhundert innehatte. Zunehmend wird sie aber auch als künstlerisches Ausdrucksmedium von eigenem Wert geschätzt. Im klassischen Reproduktionsstich sieht die kunsthistorische Forschung längst mehr als nur ein minderwertiges Surrogat des Originals oder ein reines rezeptionshistorisches Dokument; vielmehr erkennt sie in ihm die elaborierte Antwort auf die ursprüngliche Bildidee, gewissermaßen die Fortsetzung eines künstlerischen Dialogs. Demgegenüber haben die industriellen Massenmedien des 19. Jahrhunderts, welche die Vervielfältigung von Kunstwerken schnell, standardisiert und kostengünstig besorgten, traditionell einen schwereren Stand. Gerade in Bezug auf die Fotografie „herrscht heutzutage die Ansicht, es genüge, Walter Benjamins Aufsatz aus dem Jahr 1936 zu zitieren, um dem Thema ‚Reproduktion‘ abschließend gerecht zu werden“, konstatiert Wolfgang Ullrich.¹³ Abseits der auf Benjamin gestützten Rezeption der Fotografie als Aura

10 Stellvertretend sei hier auf eine kleine Auswahl jüngerer, oftmals im Zusammenhang mit Ausstellungen entstandenen Erscheinungen verwiesen: AUSST. KAT. *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, hrsg. von ARIANE MENSGER, Bielefeld 2012; AUSST. KAT. *Totentanz reloaded! Zum Verhältnis von Original und Reproduktion*, hrsg. von STEFANIE KNÖLL, Düsseldorf 2011; MARKUS A. CASTOR U. A. (Hrsg.): *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention*, Berlin u. a. 2010; WOLFGANG ULLRICH: *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, Berlin 2009; AUSST. KAT. *Graphik als Spiegel der Malerei. Meisterwerke der Reproduktionsgraphik 1500–1830*, hrsg. von STEPHAN BRAKENSIEK/MICHEL POLFER, Mailand 2009; AUSST. KAT. *Gestochen scharf! Die Kunst zu reproduzieren*, hrsg. von DIRK BLÜBAUM/STEPHAN BRAKENSIEK, Heidelberg 2007.

11 STEPHAN BRAKENSIEK: *Reproduktion und Wahrheit. Überlegungen zum Phänomen von Gleichheit und Ungleichheit bei der Wiedergabe von Kunst im Medium der Druckgraphik*, in: AUSST. KAT. 2011, S. 17–36, hier S. 28.

12 Vgl. ABY WARBURG: *Der Bilderatlas Mnemosyne. Einleitung*, 1929, in: *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, hrsg. von HORST BREDEKAMP U. A., Berlin 2000, Bd. II, 1.2, S. 3–6, hier S. 5. Unter „Bilderfahrzeugen“ verstand Warburg bewegliche Bildträger wie Wandteppiche, die, im Gegensatz zu Fresken, eine Verbreitung von Bildmotiven in Raum und Zeit ermöglichen.

13 ULLRICH 2009, S. 16; mittlerweile ist bei Suhrkamp eine historisch-kritische Ausgabe des Kunstwerkaufsatzes erschienen: WALTER BENJAMIN: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner*

zersetzendes Reproduktionsmedium ist seit der Jahrtausendwende auch das fotografische Reproduktionswesen Gegenstand eines gesteigerten, vor allem sozialgeschichtlichen Interesses.¹⁴ Sogar die üblicherweise am Kupferstich erläuterte Feststellung, die Reproduktion gebe die ursprüngliche Bildidee nicht einfach wieder, sondern verfeinere diese gar, wurde mittlerweile konsequent auch für die Fotografie reklamiert.¹⁵

Im Zuge dieser Revision wird auch die herkömmliche Terminologie problematisiert. Bis heute herrscht begrifflicher Wildwuchs in der Frage einer korrekten und wertfreien Klassifizierung verschiedener Formen der Wiederholung und Vervielfältigung von Bildwerken. Dies beginnt beim Begriff der „Reproduktion“, der sich sowohl auf das Verfahren des Bilddrucks, als auch auf dessen Ergebnis beziehen kann, sowohl auf die Repräsentation eines Bildmotivs in einem anderen Medium, als auch auf den einzelnen Abzug einer Kupferplatte oder eines Negativs. Mal sind mit „Reproduktion“ schöpferische, mal maschinelle Formen der Vervielfältigung gemeint.¹⁶ Eine Schiefelage ergibt sich in Bezug auf ältere Druckgrafik auch daraus, dass es sich um eine recht junge Begriffsfindung

technischen Reproduzierbarkeit. Fünfte Fassung, 1935/36, in: Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von BURKHARDT LINDNER, Frankfurt 2012, Bd. 16, S. 207–255.

- 14 Vgl. hierfür v.a. STEPHEN BANN: *Parallel lines. Printmakers, Painters, and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven 2001, des weiteren PIERRE-LIN RENIÉ: *Guerre commerciale, bataille esthétique. la reproduction des œuvres d'art par l'estampe et la photographie, 1850–1880*, in: VÉRONIQUE GOUDINOUX U. A. (Hrsg.): *Reproductibilité et irreproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles 2001, S. 59–81, ferner sind die Forschungen von Anthony Hamber und Elizabeth Anne McCauley zu nennen. Wie Dominique de Font-Réaulx treffend bemerkt, ist es der kunstwissenschaftlichen Fotografieforschung stets daran gelegen gewesen, den Kunstcharakter der Fotografie zu verteidigen, dies erkläre ihre Berührungängste mit der Reproduktionsfotografie. Vgl. DOMINIQUE DE FONT-RÉAULX: *L'œuvre d'art et sa reproduction*, Mailand 2006, S. 7.
- 15 Maßgeblich hierfür ist ULLRICH 2009; zumeist wird die Reproduktionsfotografie nach wie vor vornehmlich unter kulturhistorischen Aspekten betrachtet, während das Konstatieren einer Ko-Kreativität auf die historische Reproduktionsgrafik beschränkt bleibt.
- 16 Folgt man Landau/Parshall, dann datiert das Konzept des Reproduktionsstiches nicht eher als 1530, vgl. DAVID LANDAU/PETER PARSHALL: *The Renaissance Print*, New Haven u. a. 1994, S. 162. Zorach/Rodini schlagen vor, am Begriff der Reproduktion festzuhalten als Oberbegriff „that encompasses a spectrum of relationships. At one end might be direct copies, particularly forgeries made with deceptive intentions. At the other we might place the products of collaborative relationships between artists such as Raphael and Raimondi or Rubens and van Swanenburg.“ REBECCA ZORACH/ELIZABETH RODINI: *On Imitation and Invention. An Introduction to the Reproductive Print*, in: AUSST. KAT. *Paper museums. The Reproductive Print in Europe, 1500–1800*, hrsg. von REBECCA ZORACH/ELIZABETH RODINI, Chicago 2005, S. 1–29, hier S. 6. Diesem weiter gefassten Begriff schließt sich die vorliegende Arbeit an.

handelt, vom späten 17. bis weit ins 19. Jahrhundert hinein kannte man „Reproduktion“ dagegen ausschließlich im biologischen Sinne.¹⁷ Zudem haftet dem Begriff nach wie vor die Vorstellung eines geistlos-passiven, rein mechanischen Kopierens an. Weil dies aber den meisten Reproduktionsgrafiken zuwiderläuft, ist die Forschung oftmals darum bemüht, Begrifflichkeiten wie „Interpretation“ oder auch „Übersetzung“ zu etablieren.¹⁸ Im Romanischen sind „gravure d'interprétation“ oder „stampa di traduzione“ ohnehin schon immer gebräuchlicher als entsprechende Ausdrücke für „Reproduktionsgrafik“.¹⁹

Der beschränkte Gebrauchswert des Terminus „Reproduktion“ und die Attraktivität des Übersetzungsbegriffs lässt sich indes besonders plausibel an der frühneuzeitlichen Grafik vorführen, was auch verschiedentlich getan worden ist.²⁰ Allerdings: Während die verschiedenen Ethiken und Praktiken des Reproduzierens von Kunstwerken bereits recht ausführlich beleuchtet worden sind, hat die Forschung zur Druckgrafik bislang keine vergleichbare Sorgfalt beim Übersetzungsbegriff walten lassen – so als wäre dieser nicht genauso wandelbar wie die Reproduktionstechniken und -haltungen selbst. Zudem

17 Melzer datiert den Begriff „Reproduktionsgrafik“ als Gattungsbegriff auf um 1800, vgl. CHRISTIEN MELZER: *Abbild, Nachbild, Kopie. Zum Wandel des Begriffs der „Reproduktionsgraphik“ bis 1800*, in: SABINE FROMMEL/GERNOT KAMECKE (Hrsg.): *Les sciences humaines et leurs langages. Artifices et adoptions*, Rom 2011, S. 115–128, hier S. 117. Leider ist nicht nachzuvollziehen, wie sie zu dieser Erkenntnis gelangt. Der Aufsatz bezieht sich offenkundig eher auf das Konzept der Reproduktionsgrafik, nicht auf deren Begrifflichkeit. Zudem folgt die Autorin der verbreiteten wie falschen Annahme, die moderne, deklassierende Abgrenzung der Reproduktionsgrafik gehe auf Adam von Bartsch zurück (vgl. hierzu Kap. 2.1).

18 Vgl. ERNST REBEL: *Meisterwerke der Druckgrafik*, Stuttgart 2010, S. 19–20, NORBERTO GRAMACCINI/HANS JAKOB MEIER: *Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648–1792*, Berlin, München 2003 und NORBERTO GRAMACCINI/HANS JAKOB MEIER: *Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgraphik 1485–1600*, Berlin, München 2009.

19 Vgl. zu dieser Thematik v.a. VÉRONIQUE MEYER: *Gravure d'interprétation ou de reproduction? Invention, traduction et copie: réalités historiques et techniques*, in: *Travaux de l'Institut d'Histoire de l'Art de Lyon*, 12 (1989), S. 41–46, GIULIO CARLO ARGAN: *Il valore critico della „stampa di traduzione“*, in: DOUGLAS FRASER/HOWARD HIBBARD (Hrsg.): *Essays in the History of Art. Essays Presented to Rudolf Wittkower on His Sixtyfifth Birthday*, London 1967, S. 179–181, AUSST. KAT. *Invention, interprétation, reproduction. Gravures des anciens Pays-Bas (1550–1700)*, hrsg. von GAËTANE MAËS/JACQUELINE GRISLAIN, Montreuil 2006, S. 73 und ZORACH/RODINI 2005, S. 6.

20 Vgl. exemplarisch Brakensiek, der am Beispiel von Tizians *Venus und Adonis* schlüssig demonstriert, auf welche diverse Weisen Reproduktionsgrafiken die Vorlage in stilistischer, kompositioneller und ikonografischer Hinsicht auslegten. BRAKENSIEK 2011, S. 18–28.

scheut man sich offenbar, die Plausibilität dieser metaphorischen Wendung auch mal kritisch zu hinterfragen. Auch wenn die gewichtige historische Rolle des Übersetzungskonzeptes unter Grafikforschern allgemein bekannt ist,²¹ fehlt bislang eine Untersuchung, welche Praxis und Theorie der verschiedenen Reproduktionsverfahren konkret mit den jeweiligen zeitgenössischen Übersetzungskonzeptionen eingeführt. Versuche in diese Richtung bleiben zaghaf, zumeist wird ein eher unbestimmter, jedenfalls heutiger Begriff von Übersetzung auf ältere Reproduktionsgrafik appliziert.²² Christian Michels auf das französische 18. Jahrhundert bezogene Feststellung, „Die Debatten über den Reproduktionsstich [*gravure d'interprétation*] wurden mehr oder weniger von den verschiedenen Übersetzungskonzeptionen genährt“,²³ ist noch mit detaillierten Studien zu untermauern. Mit der vorliegenden Arbeit soll dieser Aspekt erstmals Gegenstand einer monografischen Untersuchung werden, welche die wandelnde Semantik des Übersetzungsbegriffs vor dem Hintergrund der Rezeption der verschiedenen Reproduktionstechniken – auch maschinellen – und Ethiken der Nachahmung nachzeichnet.

Wort und Bild. Methodische Vorbemerkungen

Eine Untersuchung der Genese des Übersetzungsbegriffs in bildkünstlerischen Zusammenhängen erscheint überfällig, wird die „Übersetzung“ doch längst als ein Schlüsselkonzept unserer Zeit erkannt.²⁴ Und so wird das Feld

²¹ Vgl. hierzu v.a.: STEPHEN BANN: *Der Reproduktionsstich als Übersetzung*, in: SIMONE MICHEL (Hrsg.): *Der Pantheos auf magischen Gemmen*, Berlin 2002, S. 41–76, CHRISTIAN MICHEL: *Les débats sur la notion de graveur/traducteur en France au XVIIIème siècle*, in: FRANÇOIS FOSSIER (Hrsg.): *Delineavit et sculpsit. Dix-neuf contributions sur les rapports dessin-gravure du XVIè au XXè siècle*, Lyon 2003, S. 151–161, GRAMACCINI/MEIER 2009, S. 37–39 (Kap. „Der Kupferstich als Übersetzung“) und SÉGOLÈNE LE MEN: *Printmaking as metaphor for translation. Philippe Burty and the Gazette des Beaux-Arts in the Second Empire*, in: MICHAEL R. ORWICZ (Hrsg.): *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, Manchester, New York 1994, S. 88–108; des weiteren CHRISTIAN RÜMELIN: *Stichtheorie und Graphikverständnis im 18. Jahrhundert*, in: *Artibus et historiae*, 44 (2001), S. 187–200 und MEYER 1989.

²² Ansätze zu einer solchen Zusammenführung von zeitspezifischen Übersetzungskonzepten und der grafischen Reproduktionspraxis finden sich etwa bei MICHEL 2003 und bei PFISTERER 2012, vgl. dort v.a. das Fazit, S. 194.

²³ „Les débats sur la gravure d'interprétation sont plus ou moins nourris de ces conceptions diverses de la traduction.“ MICHEL 2003, S. 154.

²⁴ Etwa von ANTÓNIO SOUSA RIBEIRO: *The reason of borders or a border reason? Translation as a metaphor for our times*, in: *eurozine* (2004), URL: <http://www.eurozine.com/articles/2004-01-08-ribeiro-en.html> (besucht am 18.07.2017): „It can, in fact, be said

der „translation studies“ schon länger nicht mehr allein von Komparatisten bespielt,²⁵ vielmehr hat die „Übersetzung“ in den letzten dreißig Jahren auch als geistes- und kulturwissenschaftliche Kategorie Karriere gemacht.²⁶ Für die bildwissenschaftlichen Disziplinen kommt man jedoch nicht umhin, ein gewisses Missverhältnis festzustellen: Obwohl der Übersetzungsbegriff allgegenwärtig ist, steht eine Aufarbeitung der Parallelen zwischen Literaturübersetzung und intermedialen Prozessen in den bildenden Künsten noch aus.²⁷ Vorgeschlagen wurde zwar das Konzept der „intersemiotischen Übersetzung“, die sich als Vermittlung sprachlicher Zeichen durch nichtsprachliche Zeichen definiert, gemeint sind damit etwa Verfilmungen literarischer Stoffe oder die kunstvolle Ekphrasis klassischer Bildwerke.²⁸ Hinzu kam der Vorschlag

without the least reservation that translation has become a central metaphor, one of the keywords of our time.“

- 25 Einen Überblick über die historiografischen Modi und Methoden der „translation studies“ gibt D’HULST 2014, S. 17–43; zu den Themen der Übersetzungswissenschaften ist ein umfassendes, dreibändiges Handbuch (2004, 2007, 2011) erschienen, vgl. etwa Bd. 1: ARMIN P. FRANK U. A. (Hrsg.): *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein Internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Berlin 2004.
- 26 Vor allem in den Kulturwissenschaften hat sich der Terminus der „kulturellen Übersetzung“ als Methodenbegriff eines post-identitären, post-essenzialistischen Diskurses fest etabliert, vgl. DORIS BACHMANN-MEDICK: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek 2010, 238–283, ferner DORIS BACHMANN-MEDICK: *Menschenrechte als Übersetzungsproblem*, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 38 (2012), S. 331–359, hier S. 331. D’hulst skizziert die Chancen und Probleme, die im Konzept der „kulturellen Übersetzung“ liegen, vgl. LIEVEN D’HULST: *Cultural translation. A problematic concept?*, in: ANTHONY PYM U. A. (Hrsg.): *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in homage to Gideon Toury*, Amsterdam 2008, S. 221–232. Vgl. zur aktuellen Diskussion auch BORIS BUDEN/STEFAN NOWOTNY (Hrsg.): *Übersetzung. Das Versprechen eines Begriffs*, Wien 2008.
- 27 Ansätze finden sich etwa bei HARTMUT BÖHME U. A. (Hrsg.): *Übersetzung und Transformation*, Berlin/New York 2007. Am ausführlichsten hat sich aus naheliegenden Gründen die Filmwissenschaft mit dem Übersetzungsbegriff befasst, vgl. hierfür ULRICH MEURER/MARIA OIKONOMOU (Hrsg.): *Übersetzung und Film. Das Kino als Translationsmedium*, Bielefeld 2012. Zur Scheu der Kunstwissenschaften, sich mit Metaphern zu beschäftigen vgl. MARIUS RIMMELE: „Metapher“ als Metapher. Zur Relevanz eines übertragenen Begriffs in der Analyse figurativer Bilder, in: *kunsttexte.de*, 1 (2011), S. 1.
- 28 Das Konzept der „intersemiotischen Übersetzung“ geht auf Roman Jakobsons viel rezipierte dreigliedrige Typologie der Übersetzungen von 1959 zurück. Zur „eigentlichen Übersetzung“, der interlingualen Übersetzung, fügte er die intralinguale und die intersemiotische Übersetzung hinzu, vgl. ROMAN JAKOBSON: *On Linguistic Aspects of Translation*, in: REUBEN BROWER (Hrsg.): *On Translation*, Cambridge, MA 1959, S. 232–239. Umberto Eco kommentierte die Karriere der Kategorie der „intersemiotischen Übersetzung“ kritisch. Mit „Übersetzung“ sei hier eigentlich „Interpretation“ gemeint, vgl.

der „*intrasemiotischen Übersetzung*“, mit der sich beispielsweise auch die Übertragung einer Bildidee von einem in das andere Medium beschreiben ließe.²⁹ Doch konnten sich die beiden Begrifflichkeiten in den Kunstwissenschaften nicht durchsetzen. Zum einen ist fraglich, ob damit überhaupt methodisch brauchbare Kategorien gewonnen wären. Zum anderen wird die sprachliche Übersetzung („*interlinguale Übersetzung*“) so ausgeklammert, statt einen vergleichenden Blick zu wagen.

Die „Übersetzung“ wird in der Forschungsliteratur oftmals eher unscharf im selben sprachlichen Register geführt wie etwa die „Kopie“. Dabei geht unter, dass der Begriff einem nichtvisuellen Bereich entlehnt ist, die Rede von der Reproduktion *als Übersetzung* folglich als Metapher zu betrachten ist – zumal, wenn es um die Zeit vor 1900 geht, in der man Parallelen zur literarischen Übersetzung, dies führt die eben zitierte Passage aus Ruskins Vorlesung in aller Deutlichkeit vor Augen, explizit diskutierte. Heute wird der Übersetzungsbegriff außerhalb literarischer oder linguistischer Kontexte geradezu inflationär verwendet. Man neigt dazu, ihn als „konzeptuellen Universalkleber für allerlei Risse in der gegenwärtigen Reflexion“ zu verwenden, wie es in einem Band zum Übersetzungsparadigma kritisch heißt.³⁰ Damit einhergehend weist man, findet eine theoretische Auseinandersetzung statt, seinen metaphorischen Gebrauch dezidiert zurück.³¹ Die Übersetzung als Metapher wird zum Gegenteil einer „methodisch einsetzbare[n] Analysekategorie“ erklärt – als schließe das

UMBERTO ECO: *Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen*, München 2009, S. 26–28 und Kapitel „Interpretieren ist nicht übersetzen“, ebd., S. 267–300.

29 Jakobson klammerte die intrasemiotische Übersetzung aus – offenbar, weil ihn nur die Fälle von „Übersetzung“ interessierten, die von der Sprache ausgehen. Gideon Toury revidiert dieses Modell und begreift die interlinguale und die intralinguale Übersetzung als Sonderfälle der intrasemiotischen Übersetzung (die der intersemiotischen Übersetzung gegenübergestellt wird). Vgl. GIDEON TOURY: *Translation. A Cultural-Semiotic Perspective*, in: THOMAS A. SEBEOK/MARCEL DANESI (Hrsg.): *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, 3 Bde., Berlin, New York, Amsterdam 1986, Bd. 2, S. 1111–1124, hier S. 1114.

30 BUDEN/NOWOTNY 2008, S. 7.

31 Erklärtes Ziel ist es etwa, „das Übersetzen mehr und mehr aus dem linguistisch-textlichen Paradigma“ herauszulösen, um es als „Grundbegriff der Sozial- und Kulturwissenschaften“ zu gewinnen, vgl. BACHMANN-MEDICK 2010, S. 238. Die HerausgeberInnen der Ausgabe der Zeitschrift für Kulturwissenschaften zu „Übersetzungen“ verfolgen einen anderen Ansatz. Sie kritisieren „eine inflationäre und unpräzise Verwendung des Übersetzungsbegriffs“, wohingegen sich das Heft vorgenommen hat, die „Schwelle“ zur rein sprachlichen Übersetzung „nicht [zu] kaschieren, vielmehr ihr die gebührende Aufmerksamkeit widmen“, um nach dem Verhältnis zwischen kultureller interlingualer Übersetzung zu fragen. BIRGIT WAGNER U. A.: *Übersetzungen unterscheiden*, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 2 (2012), S. 7–14, hier S. 8.

eine das andere aus.³² Solche Lesarten lassen Vorbehalte gegen metaphorische Sprechweisen vermuten, die im längst *ad acta* gelegten Missverständnis wurzeln, Metaphern verschleiern Erkenntnis, statt sie zu generieren.

Analysiert man den Übersetzungsbegriff als Metapher, verliert man jedoch mitnichten an konzeptueller Klarheit, sondern gewinnt vielmehr methodisch durch die Vorzüge eines metaphernanalytischen Zugangs. Weit über die schlichte Feststellung hinausgehend, dass die Rede von der „Übersetzung“ eines Gemäldes schon deshalb metaphorisch sei, weil sie von der lexikalischen Wortbedeutung abweicht,³³ rückt ein solcher Ansatz den erkenntnistheoretischen Mehrwert durch die Gleichzeitigkeit zweier disparater Bedeutungsfelder ins rechte Licht. Gegen die herkömmlichen Definitionsvorschläge, welche die Metapher entweder als Ersatz für einen äquivalenten wörtlichen Ausdruck oder als einen komprimierten Vergleich vorsahen, positionierte der Metapherntheoretiker Max Black in den fünfziger Jahren ein Modell, das er „Interaktionsmodell“ nannte („interaction view of metaphor“).³⁴ Die Interaktionstheorie geht davon aus, dass beide Referenzbereiche einer Metapher simultan wirksam sind. Die unterschiedlichen Kontexte, also etwa die Übersetzung von Literatur und die Reproduktion von Kunstwerken, kommentieren sich demnach gegenseitig und produzieren so gemeinsam eine neue Bedeutung. Dass diese beiden semantischen Felder in der Vergangenheit in einem produktiven Verhältnis zueinander standen, lässt sich etwa auch daran ablesen, dass Quell- und Zielbereich der Metapher immer wieder die Plätze tauschten, die Reproduktion als Übersetzung also ebenso geläufig war wie die Übersetzung als Reproduktion.

32 Vgl. beispielsweise BACHMANN-MEDICK 2012, S. 334: Die Autorin stellt hier „bloße Metapher“ und die Übersetzung als „eine methodisch einsetzbare Analysekategorie“ einander als Gegensätze gegenüber; vgl. auch dies. 2010, S. 249: „Eine bloß metaphorische Bedeutung hat es also nicht, wenn Kultur als Übersetzung verstanden wird.“ Auch den Sozialwissenschaften sei an einer „systematischen Überführung der Metapher der Übersetzung in einen gesellschaftstheoretischen Begriff“ gelegen, zit. n. ebd., S. 266.

33 Fast das ganze 18. und das gesamte 19. Jahrhundert hindurch ist es üblich, von der Reproduktion als „Übersetzung“ zu sprechen – schlägt man hingegen in den Wörterbüchern jener Zeit nach, ist dort ausschließlich die engere Bedeutung zu finden, beispielsweise als „Version d’un ouvrage dans une langue différente de celle où il a été écrit.“ ÉMILE LITTRÉ: *Dictionnaire de la langue française*, Paris 1872–77, Bd. II, Teil 2, S. 2294.

34 Wegen einiger Schwächen der „Substitutionstheorie“ und der „Vergleichstheorie“ favorisierte Black das „Interaktionsmodell“, das er auf die Metapherntheorie von I.A. Richards bezog. Vgl. MAX BLACK: *Die Metapher*, 1954, in: *Theorie der Metapher*, hrsg. von ANSELM HAVERKAMP, Darmstadt 1996, S. 55–79, S. 61–65 und S. 65–75.

Betrachtet man die Fusion zweier fremder Bedeutungsbereiche zu einer Metapher unter dem Aspekt der Interaktion, dann ermöglicht dies eine Beschäftigung mit Metaphorik, die nicht auf ein simples Dekodieren einer metaphorischen Aussage hinausläuft. Black hält es für aufschlussreicher, festzustellen, die Metapher *schaffe* Ähnlichkeit, statt dass sie lediglich eine bereits vorhandene Ähnlichkeit beschreibe.³⁵ Die Zuschreibung „Übersetzung“ wirkt sich wie ein „Filter“ (Black) auf das Konzept der Reproduktion aus, es verengt deren Semantik und lenkt die Aufmerksamkeit auf eine Auswahl gemeinsamer Charakteristika. Vom Blickwinkel der Übersetzung aus erscheint das Reproduzieren nicht einfach als schlichtes Vervielfältigen des Originals, sondern als reflektierte Vermittlungsarbeit zwischen Farbe und Linie, großem und kleinem Format, Leinwand und Papier. Das Reproduzieren wird nicht als automatischer, sondern als ein intentionaler Vorgang charakterisiert. Dabei wird die Subjektivität des Reproduzenten nicht als Fehler im System aufgefasst, sondern als Voraussetzung für eine raffinierte Moderation verschiedener Rezeptionsbedingungen und Publikumsbedürfnisse. Statt stumpf „abzukupfern“, muss der Grafiker das Original eingehend analysieren, um es „übersetzen“ zu können. Wie der Übersetzer legt er mit seinem Werk einen Lektürevorschlag vor, denn bei Ambivalenzen des Originals muss er sich auf eine Lesart festlegen – die wiederum durch andere ergänzt oder widerlegt werden kann. Der Übersetzer-Reproduzent misst sich sowohl mit anderen Übersetzern, als auch mit dem Urheber des Originals selbst. Dank der Übersetzungsmetapher kann die Beziehung zwischen Schöpfung und Nachschöpfung dialektisch gefasst werden, statt sie hierarchisch zu zementieren.

Auch wenn das jeweilige Verhältnis zum Original bei Übersetzung und Reproduktion grundsätzlich differiert – im Unterschied zur Übersetzung geht die Reproduktion stets aus einem einmaligen Artefakt hervor –, sind sie sich in ihrer Verweisstruktur ähnlich. Reproduktion wie Übersetzung präsentieren sich zumeist explizit als aus anderen Werken abgeleitete Werke (die Bildunterschrift einer Grafik und das Titelblatt einer Übersetzung erfüllen in dieser Hinsicht also eine ähnliche Funktion). Darüber hinaus betont die Übersetzungsmetapher die Diskursmacht dieser Derivate: Sie sind zumeist die erste Instanz in der Rezeption eines Werkes, nicht selten die einzige – sie sind es, die den Werken überhaupt erst zu einer (erweiterten) Öffentlichkeit verhelfen.³⁶ Mit dem Begriff der „Übersetzung“ überträgt sich zudem der Aspekt des

35 Ebd., S. 68.

36 Hier sei als wohl besonders folgenreicher Fall die Raffael-Rezeption erwähnt, die sich lange Zeit fast ausschließlich auf die Kupferstiche von Marcantonio Raimondi stützte, vgl. GUDRUN KNAUS: *Invenit, incisit, imitavit. Die Kupferstiche von Marcantonio Raimondi als Schlüssel zur weltweiten Raffael-Rezeption 1510–1700*, Berlin u. a. 2016.

Wissens- und Kulturtransfers auf die Druckgrafik und bildet damit auch deren wichtigste Funktionen ab. Übersetzung und Reproduktion überführen ein Werk in neue Kontexte; mit der Rolle des Übersetzers verbindet sich schließlich auch die Funktion eines Botschafters des Originals, der dieses weithin bekannt macht und für den Nachruhm sorgt. Im Lichte der Übersetzungsmetapher erscheint die Herauslösung des Originals aus seinem kultischen oder musealen Zusammenhang durch die Reproduktion dann nicht, wie in Walter Benjamins berühmten *Kunstwerk*-Aufsatz, als traumatische Entwurzelung,³⁷ sondern als seine Überführung in einen umfassenderen Rezeptionskontext.

Letztlich richtet die Übersetzungsanalogie auch die Aufmerksamkeit auf die Unmöglichkeit, allen Dimensionen des Originals „gerecht zu werden“, ohne damit auf eine einseitig negative Wahrnehmung im Sinne eines Verlustes zu verfallen. Vielmehr würdigten Kommentatoren durch den Vergleich mit der Übersetzung oftmals den Einfallsreichtum, der zu einer Lösung im Zwiespalt zwischen Ergebenheit zum Original und eigenen künstlerischen Ambitionen, zwischen dem Respekt vor dem Autor und der Rücksichtnahme auf das Publikum nötig ist. Dazu gehört auch die Auseinandersetzung mit der Frage, ob ältere Werke aktualisiert werden sollen oder ob sie archaisierend zu „übersetzen“ sind. Wie Übersetzungen sind Reproduktionen Momentaufnahmen des Werkes in der *longue durée* seiner Rezeptionsgeschichte. Sie machen stets die Zeitspanne zwischen seiner Entstehung und der späteren Rezeption bewusst, spiegeln demnach, ganz wie Übersetzungen, auch stets Individual-, Epochen- und Nationalstile wider.

Bereits mit einem derart generalisierten Begriff von Übersetzung lässt sich skizzieren, dass die Bedeutungsfelder „literarische Übersetzung“ und „Bildreproduktion“ in einem überaus produktiven Wechselverhältnis zueinander stehen können. Die tektonischen Veränderungen und Brüche zwischen beiden Bedeutungsfeldern genauer aufzuzeichnen, wird Aufgabe des diskursgeschichtlichen Hauptteils sein. Denn eine Untersuchung der Übersetzungsmetapher mithilfe des Interaktionsmodells erweist sich für eine historische Perspektive, die auch hier anvisiert wird, als besonders nützlich: Bezieht man beide Seiten der Metapher ein, so rücken auch die semantischen Veränderungen, denen beide Referenzbereiche unterliegen, in den Fokus – und damit die Veränderungen in der Zusammensetzung der Metapher. Wird etwa ein Gegenstand oder Sachverhalt im übertragenen Sinn als „Spiegel“

37 Die Fotografie, so Benjamins These, löse „das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab“ und führe es dem Betrachter entgegen. Somit gerate die Authentizität eines Kunstwerks in eine Krise, denn die Echtheit einer Sache bestimme sich als „alles vom Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft“. Vgl. BENJAMIN 1935/36, S. 212–213.

bezeichnet, so hängt die Bedeutung der Aussage wesentlich vom historischen Erfahrungshorizont von Sprecher und Publikum ab, also ob sie „Spiegel“ nur als Wasseroberfläche, als poliertes Metall, oder – in der Frühen Neuzeit – als konvexen Glaskörper, oder aber – ab dem 18. Jahrhundert – als großen Standspiegel kennen.³⁸ Es gilt bei der historischen Metaphernforschung, beide Referenzbereiche immer wieder neu zu rekonstruieren, um zu beleuchten, auf welche Art sie miteinander interagieren. Für diese Arbeit bedeutet dies, dass zum einen die enorme Vielfalt der sich ständig weiterentwickelnden Reproduktionstechniken zu berücksichtigen ist, genauso wie die damit einhergehenden Zuschreibungen und Bewertungen; und dass zum anderen die diversen Konzeptionen der Übersetzung nachzubilden sind. Was meint jemand, der eine Reproduktion als „Übersetzung“ bezeichnet – eine freie Nachdichtung oder eine skrupulös wörtliche Übersetzung? Bezieht er sich auf die Übersetzung eines Sachtextes oder die Übersetzung eines Gedichts? Denkt er das Übersetzen wie Paul Ricœur als „Trauerarbeit“ – oder eher als eine Art Reifeprozess, wie Walter Benjamin?³⁹

Die Schwierigkeiten in der Rekonstruktion des jeweiligen Übersetzungsbegriffs sind dabei vielfältig. So ist die Möglichkeit einer Theoretisierung der Übersetzung immer wieder grundsätzlich in Frage gestellt worden, weshalb sich Überlegungen zum jeweiligen Übersetzungskonzept eher aus Zeugnissen wie Übersetzervorreden generieren.⁴⁰ Diese wiederum liefern zwar dankbare Quellen, sind aber dadurch problematisch, dass programmatische Äußerungen oder gar Übersetzernormen oft schwer aus den rhetorischen Vorgaben der Gattung – in erster Linie „Parteilichkeit im Loben und im Zurückweisen von Tadel“ des Originals – herauszutrennen sind.⁴¹ Als weiteres methodisches Problem kommt hinzu, dass Übersetzungspraxis, der Diskurs der Übersetzervorreden und Übersetzungstheorien selten konsistent sind; oft klaffen Theorie und Praxis, Anspruch und Realität auseinander. Zudem ist zu beachten, dass translatorische Begrifflichkeiten keine absoluten Kategorien sind, sondern, dem

38 Vgl. RALF KONERSMANN: *Vorwort: Figuratives Wissen*, in: RALF KONERSMANN (Hrsg.): *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt 2007, S. 7–21, hier S. 15.

39 Vgl. PAUL RICŒUR: *Sur la traduction*, Paris 2004, S. 16 und WALTER BENJAMIN: *Die Aufgabe des Übersetzers*, 1923, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von WOLF TIEDEMANN/HERMANN SCHWEPPENHÄUSER, Frankfurt a. M. 1991, Bd. 4, S. 9–21, hier S. 11. Zu den Übersetzungstheorien von Ricœur und Benjamin vgl. Kap. 6. Mit Analogien zwischen Übersetzung und Reproduktion war Benjamin nicht befasst.

40 Dementsprechend handelt es sich bei Übersetzungstheorien eher um „reflektierende Beobachtungen zweiter Ordnung [...], die möglichst nahe an der Praxis bleiben“, BÖHME U. A. 2007, S. XI.

41 Vgl. SCHNEIDERS 1995, S. 8.

Vorschlag Umberto Ecos folgend, stets „unter dem Vorzeichen der *Verhandlung* stehen“ sollten.⁴² Hierzu gehört zuallererst die „Treue“: Sie ist keinesfalls eine dem Text – oder der Reproduktion – inhärente Qualität, sondern eine instabile, äußerst wandelbare Kategorie, die einem Text zu- oder abgesprochen wird. Beispielsweise wäre von Fall zu Fall zu klären, worauf sich die reklamierte Text- oder Originaltreue bezieht – eher auf inhaltliche oder auf formale Qualitäten?⁴³ Außerdem neigt die moderne Geschichtsschreibung dazu, die Relevanz der Kategorie der „Treue“ für frühere Epochen überzubewerten.⁴⁴

Eine Metaphorologie, wie sie ihr Begründer, der Philosoph Hans Blumenberg, verstand, fragt letztlich danach, inwiefern Metaphern Weltbilder nicht einfach nur abbilden, sondern diese selbst konstituieren.⁴⁵ Auf die Fragestellung dieser Arbeit angewandt bedeutet dies, dem jeweiligen mentalitätsgeschichtlichen Klima nachzuspüren, das Übersetzung und Reproduktion hintergründig kodiert – beispielsweise als dem Original ontologisch unterlegene, sekundäre Erscheinungen oder als gleichwertige künstlerische Leistungen.

Ein solches Vorhaben kann nur in exemplarischer Form erfolgen, weshalb der Schwerpunkt dieser Studie auf dem französischsprachigen Kunstdiskurs des 18. und 19. Jahrhunderts liegen soll, wie er sich in Traktaten, enzyklopädischen Einträgen und Kunstkritiken zeigt – auch wenn die Übersetzungsanalogie beispielsweise auch im italienischen, deutschen oder englischen Diskurs relevant war.⁴⁶ Frankreich bietet sich aus vielerlei Gründen für eine solche Untersuchung an. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts profitierte der Kupferstich dort von einer intensiven staatlichen Protektion; an den Höfen wie beim Bürgertum avancierte Druckgrafik zum beliebten Sammelgut. Befördert durch die Pariser Académie Royale de Peinture et de Sculpture und deren Salons waren Kunstdiskurs und -theorie in Frankreich zudem geprägt von einem hohen

42 ECO 2009, S. 19.

43 Auch die gegenderte Metaphorik des Treuebegriffs – so wird in Texten zu Übersetzungen immer wieder auf die sexuelle Treue angespielt – ist zu beachten. Vgl. den erhellenden Aufsatz LORI CHAMBERLAIN: *Gender and the Metaphorics of Translation*, in: *Signs*, 13 (1988), S. 454–472.

44 Vgl. LIEVEN D’HULST: *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748–1847)*, Lille 1990, S. 11–12.

45 Blumenberg nennt solche Metaphern „absolute Metaphern“, vgl. HANS BLUMENBERG: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt am Main 1998 (1960), S. 10.

46 Besonders die italienische Diskussion würde eine Analyse lohnen, heißt der Reproduktionsstich im Italienischen doch bis heute „*stampa di traduzione*“. Zudem verfolgte keine Urheberrechtsgesetzgebung den Gedanken der Äquivalenz von Übersetzung und Reproduktion so konsequent wie Italien im 19. Jahrhundert, vgl. Kap. 5.

Niveau und Engagement, so auch bei Themen der Druckgrafik.⁴⁷ Die Forschung zum Diskurs über die Druckgrafik konzentriert sich daher besonders auf Frankreich. Hier kann also, gerade für die Zeit der Aufklärung, auf wichtige Vorarbeiten zurückgegriffen werden.⁴⁸ Ähnliches lässt sich auch für die historische Übersetzungswissenschaft feststellen; der größte Anteil der zahlreichen Studien zu Praxis und Theorie, Kunst und Geschichte des Übersetzens entfällt zweifelsohne auf die französische Übersetzungsgeschichte – auch hier sind die Quellen bereits gut zugänglich gemacht worden.⁴⁹

Auch die zeitliche Rahmung der vorliegenden Studie ergibt sich aus naheliegenden Gründen. Das 18. Jahrhundert, vor allem dessen zweite Hälfte, ist zum einen geprägt von einer nie dagewesenen Übersetzertätigkeit.⁵⁰ Zugleich ist es auch das „Jahrhundert der Reproduktionsgraphik“, wie Stephan Brakensiek herausstellt: „Niemals zuvor und nie wieder danach kam ihr in der Diskussion um die Künste eine derart zentrale Rolle zu.“ Theorien zur Druckgrafik fänden sich fast ausschließlich im 18. Jahrhundert.⁵¹ Kaum eine andere Epoche ist quellengeschichtlich vergleichbar gut erschlossen. Gerade weil im Gegensatz dazu die Diskursgeschichte des 19. Jahrhunderts weit weniger gut erforscht ist, erscheint es mindestens ebenso dringlich, hierauf ein weiteres Augenmerk zu legen.⁵²

47 Vgl. zur Dominanz des Diskursiven in der französischen Kunst auch die Studie NORMAN BRYSON: *Word and image. French painting of the Ancien Régime*, Cambridge 1981.

48 Verwiesen sei hier etwa auf Norberto Gramaccinis verdienstvolle Quellenanthologie: NORBERTO GRAMACCINI: *Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert. Eine Quellenanthologie*, Bern u. a. 1997, sowie auf den Band GRAMACCINI/MEIER 2003 (vgl. dort auch den Quellenanhang).

49 Beispielsweise durch D’HULST 1990. Vgl. auch die mit Statistiken gespickte Überblicksstudie FRITZ NIES: *Schnittpunkt Frankreich. Ein Jahrtausend Übersetzen*, Tübingen 2009.

50 Vgl. Kapitel „Hochkonjunktur: das 18. Jahrhundert“, NIES 2009, S. 55–120.

51 Vgl. STEPHAN BRAKENSIEK: *Unter der Lupe. Fragen zur Rezeption, Bedeutung und den Ausdrucksmöglichkeiten der Reproduktionsgraphik vor 1850*, in: AUSST. KAT. 2007, S. 51–83, hier S. 52; vgl. auch GRAMACCINI 1997, S. 11: „Für das 18. Jahrhundert gilt im Unterschied zu den vorangegangenen und nachfolgenden Zeiten, daß die zur Graphik verbreiteten Gedanken alles sonst zur zeitgenössischen Kunst Publierte in den Schatten stellen.“

52 Dabei wird kritisch zu überprüfen sein, ob in Bezug auf die Reproduktion tatsächlich „das 19. Jahrhundert auf theoretischem Terrain zu diesem wichtigen Bereich der europäischen Kunstproduktion nicht allzu viel beigetragen“ hat, vgl. BRAKENSIEK 2007, S. 52. Als einschlägige Quellenanthologien, die auch die Reproduktionsfotografie berücksichtigen, wären hier vor allem zu nennen: WOLFGANG KEMP/HUBERTUS VON AMELUNXEN (Hrsg.): *Theorie der Fotografie. Eine Anthologie*, München 1980, Bd. 1 und ANDRÉ ROUILLÉ (Hrsg.): *La Photographie en France. Textes et controverses. Une anthologie, 1816–1871*, Paris 1989.