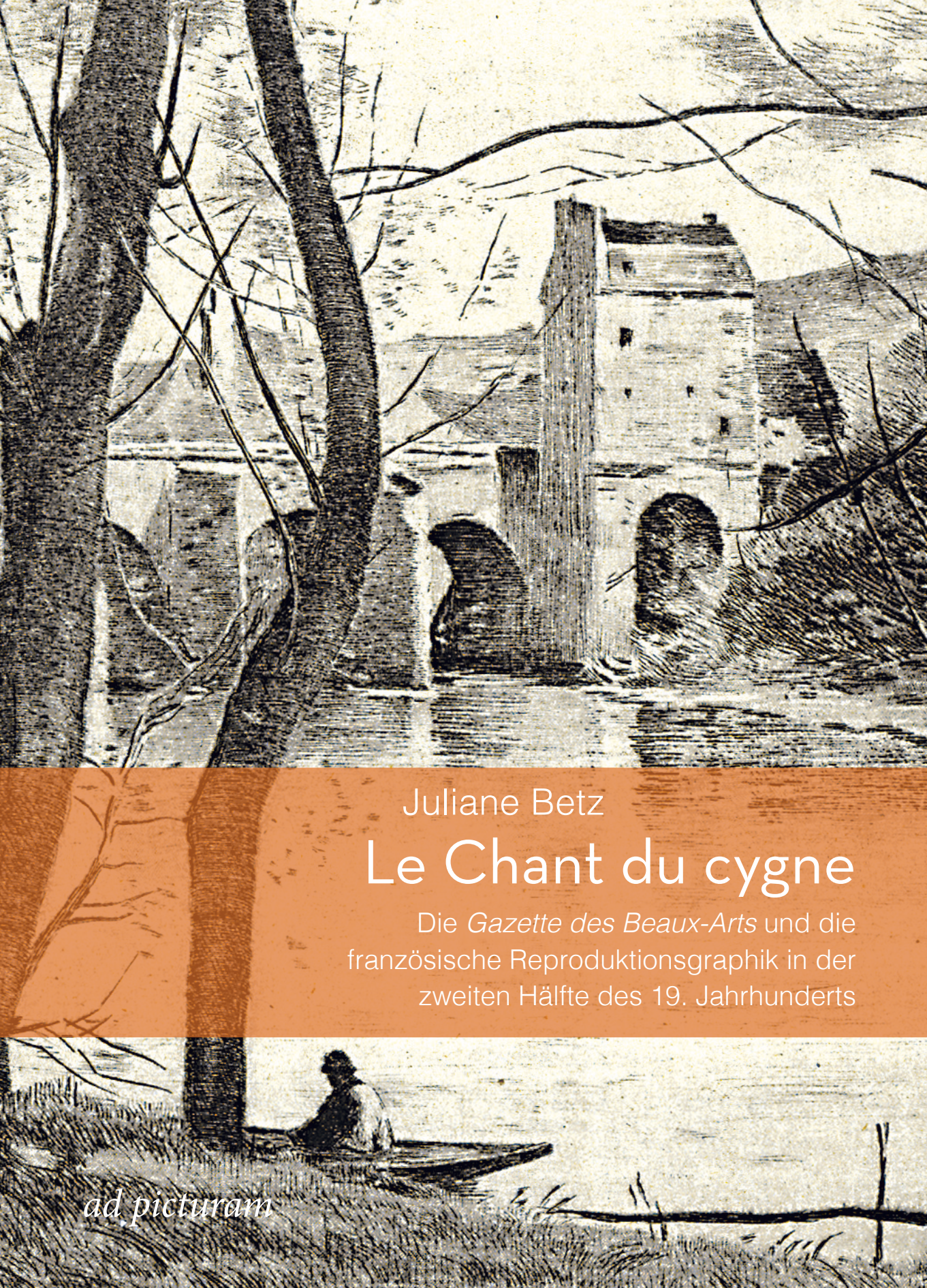


Juliane Betz

Le Chant du cygne

Die *Gazette des Beaux-Arts* und die französische Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

ad picturam

Juliane Betz

Le Chant du cygne

Die *Gazette des Beaux-Arts* und die französische Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Titelbild:
Henri Guérard nach Jean-Baptiste Camille Corot,
Le pont de Mantes, 1883, Radierung, Roulette und Kaltnadel,
16,6 x 23,7 cm (Kat. 41)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über http://dnb.de abrufbar.

Juliane Betz, Le Chant du cygne. Die *Gazette des Beaux-Arts* und die französische Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts
(zugl. Dissertation Universität Heidelberg, 2013)
ISBN: 978-3-942919-03-6 (Hardcover)

arthistoricum.net
SPECIALISED INFORMATION SERVICE ART · PHOTOGRAPHY · DESIGN

Die Online-Version dieser Publikation ist auf arthistoricum.net dauerhaft frei verfügbar (open access):

ISBN: 978-3-946653-22-6 (PDF)
URN: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-149-8
DOI: 10.11588/arthistoricum.149.187

© 2016 by
ad picturam Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur e. K., Merzhausen
Website: ad-picturam.de
Umschlagentwurf, Layout und Satz: ad picturam
Alle Rechte vorbehalten · Printed in Germany

Inhalt

Danksagung 7

1. Einführung 9

2. Die *Gazette des Beaux-Arts* und ihr Verhältnis zur Druckgraphik 23

2. 1 Französische Kunstzeitschriften in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts 23
2. 2 Charles Blanc und die Gründung der *Gazette des Beaux-Arts* 28
2. 3 Die Abbildungen in der *Gazette des Beaux-Arts* 47

3. Der Diskurs über die französische Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts 81

3. 1 Die Salonrezensionen der *Gazette des Beaux-Arts* 83
3. 2 Tradition und Stellenwert der druckgraphischen Kunstreproduktion 89
3. 3 Zustand und Beurteilung der verschiedenen druckgraphischen Techniken 96
3. 4 »Ceci tuera cela« – Reproduktionsgraphik und Photographie 116
3. 5 Interpretation versus »fac-simile absolu« 127
3. 6 Einfühlungsvermögen und Anpassungsfähigkeit als Parameter der interpretativen Kunstreproduktion 134

4. Die stilistische Entwicklung der Reproduktionsgraphik nach 1859 145

4. 1 Individuelle Interpretationsweisen 145
4. 2 Die Auseinandersetzung mit dem Reproduktionsstich und der Malerradierung 153
4. 2. 1 Der Nachhall der »stoffbezeichnenden« Kupferstichmanier und des Umrissstichs 154
4. 2. 2 Einflüsse auf die radierte Gemäldereproduktion 164
4. 3 Die Auswirkung der Kenntnis photographischer Gemäldereproduktionen 190
4. 3. 1 Die Minimierung der Linie – Graphiken wie Photographien 191
4. 3. 2 Die Verschleierung der Linie – Flächigkeit als Ziel Henri Guérards 232

5. Zusammenfassung 243

Katalog der besprochenen Reproduktionsgraphiken 248

Anhang 328

Bibliographie 338

Bildnachweis 359

Danksagung

Bei der vorliegenden Publikation handelt es sich um die geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die ich im Dezember 2012 unter dem Titel »Französische Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ausgehend von einer Analyse der *Gazette des Beaux-Arts*« an der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg eingereicht habe.

Mein herzlicher Dank gilt Raphael Rosenberg, der meine Begeisterung für die Druckgraphik bereits zu Beginn des Studiums weckte. Als Erstgutachter hat er mir während der Recherchen in einer anfangs unüberschaubar erscheinenden Materialflut zur Seite gestanden und die Entstehung des Textes mit zahlreichen anregenden Gesprächen begleitet. Henry Keazor möchte ich sehr für sein Interesse an meiner Arbeit danken und für die Bereitschaft, das Zweitgutachten zu übernehmen.

Selbstverständlich ist auch diese Arbeit im Austausch mit vielen Kollegen und Freunden entstanden, denen ich viel verdanke: Für den stets ermunternden Austausch, für viele wertvolle Anregungen, konstruktive Kritik und kritisches Korrekturlesen sowie für die oft auch ganz praktische Unterstützung danke ich insbesondere Eva Ditteney, Martina Engelbrecht und Steffen Egle, sowie Mélanie Bled, Alexander Eiling, Caroline Fuchs, Maike Hohn, Oliver Kase, Gudrun Knaus, Katrin Kruppa, Ariane Mensger, Timo Nüsslein, Lioba Schmitt-Imkamp und Matthias Ubl. Auch Doris Blübaum, Stephan Brakensiek, Norberto Gramaccini, Thomas Köllhofer, Hans Jakob Meier und Wilhelm Schlink möchte ich für die freundlichen und ermutigenden Gespräche danken.

Bei Carmen Flum, die den Text in eine schöne und leserfreundliche Form gebracht hat, und bei Maria Effinger von der Heidelberger Universitätsbibliothek, die die hybride Publikation entscheidend erleichtert hat, möchte ich mich ganz besonders bedanken. Überhaupt wäre diese Arbeit ohne die Unterstützung der Bibliothekarinnen der Kunstgeschichtlichen Institute in Freiburg und Heidelberg sowie der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, und ohne die Besuche der französischen Nationalbibliothek in Paris nicht möglich gewesen, schließlich ist die Betrachtung von originalen (Reproduktions-)Graphiken – auch in Zeiten rasch voranschreitender Digitalisierung alter Bestände – nicht durch photographische Abbildungen zu ersetzen.

Zu guter Letzt möchte ich meinen Eltern und meiner Familie für ihre Unterstützung und Geduld danken, ohne die die Promotion nicht denkbar gewesen wäre.

Heidelberg, im Juli 2016 *Juliane Betz*

1. Einführung

In seinem für die *Gazette des Beaux-Arts* verfassten Artikel über den Salon des Beaux-Arts von 1881 unterschied der Kritiker Jules Buisson zwischen den Druckgraphiken der großen Kupferstecher des 17. und 18. Jahrhunderts, die er als »Chant du Triomphe« bezeichnete, und jenen des ausklingenden 19. Jahrhunderts, die er als »Chant du Cygne« charakterisierte.[1] Mit der auf die Antike zurückgehenden Metapher des »Schwanengesangs« beschreibt Buisson das Schaffen seiner Zeitgenossen (unter anderem nennt er Louis-Pierre Henriquel-Dupont und Claude-Ferdinand Gaillard) als das letzte, besonders schöne Aufleben einer zwar hochgeschätzten, aber aussterbenden Kunst.

Die beiden von Buisson gegenübergestellten Epochen der französischen Reproduktionsgraphik veranschaulichen zwei Wiedergaben von François Bouchers (1703-1770) Gemälde *Le déjeuner* (Abb. 1). 1744 übertrug François-Bernard Lépicié (1698-1755) das wenige Jahre alte Werk mithilfe parallel gestochener, an- und abschwellender Taillen in einen seitenverkehrten Kupferstich (Abb. 2), der sich durch große Klarheit und einen silbrig schimmernden Glanz auszeichnet: Je nach Ausrichtung und Tiefe beziehungsweise Stärke der klar erkennbaren Linien verdichten sich die einzelnen Taillen zu Kreuzlagen mit rautenförmigen Zwischenräumen oder zu orthogonalen Gitterstrukturen. Diese veranschaulichen sowohl die von Boucher verwendeten Farbtöne in Form unterschiedlicher Helligkeitsstufen als auch die Beschaffenheit der verschiedenen Materialen und die Plastizität der Körper. All dies entsprach den Normen der Académie royale, mit der Lépicié eng verbunden war, und kann als typisch für den französischen Kupferstich des 17. und 18. Jahrhunderts gelten. Fast 150 Jahre später schuf Emile Boilvin (1845-1899)[2] für die *Gazette des Beaux-Arts* eine seitenrichtige druckgraphische Wiedergabe desselben Gemäldes (Abb. 3/Kat. 57). Sie ist deutlich kleiner und weicht in der linearen Struktur sowie in den Grauabstufungen und Kontrasten deutlich von Lépiciés Kupferstich ab. Dies liegt zunächst daran, dass Boilvin sich der Radiernadel bediente, was ihm eine freiere Linienführung ermöglichte. Er orientierte sich außerdem nur entfernt an den für die französische (Reproduktions-) Graphik bis ins frühe 19. Jahrhundert üblichen, systematisch angeordneten Kreuzlagen und Liniennetzen. Lediglich die dunkleren Bereiche des Gemäldes gab Boilvin in ähnlichen Strukturen, aber stärker verdichtet als Lépicié, wieder. Insgesamt nahm er die Linien zurück und reduzierte den Kontrast zwischen Linien und Papier durch einen zarten

1 Buisson 1881, 134-141, hier: 135f.

2 Boilvin reproduzierte zwischen 1872 und 1897 noch zwölf weitere Gemälde für die *Gazette des Beaux-Arts* (GBA). Von 1869 bis 1897 publizierte er gelegentlich in *L'Artiste* und in *L'Art*, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b und 1999. Zu Boilvin siehe Béraldi II, 1885, 148-151, IFF III, 1942, 64-79, DBF VI, 1951, 799 und Dugnat/Sanchez I, 2001, 294-296.

1 François Boucher,
Le déjeuner, 1739,
Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm,
Musée du Louvre, Paris

Plattenton. Dadurch nimmt der Betrachter weniger die nebeneinandergesetzten Linien als die in unterschiedlichen Grauwerten gehaltenen Bildelemente wahr. Der Preis hierfür ist eine weniger präzise Beschreibung der Materialien und eine gewisse Unschärfe beziehungsweise eine ausgeprägte Weichheit in der Darstellung. Man könnte also sagen, dass das deutlich von Halbtönen und homogen gestalteten Flächen bestimmte Blatt im Vergleich zu Lépiciés liniendominiertem Kupferstich an eine Photographie erinnert. Die Gegenüberstellung der beiden Boucher-Reproduktionen verdeutlicht, dass beide Graphiker durch die gewählte lineare Struktur[3] und durch gewisse Eingriffe in die farbliche Anlage des Gemäldes auf einen Zugewinn an Klarheit bei der Betrachtung ihrer schwarzweißen Wiedergaben zielten. Doch die Konsequenzen, die Boilvin hieraus zog, waren offensichtlich andere als die Lépiciés, so dass die beiden Reproduktionsgraphiken deutlich voneinander abweichen und sich die Frage stellt, worauf die beschriebenen Unterschiede zwischen den beiden motividentischen Blättern zurückzuführen sind.

Hinweise für die Beantwortung dieser Frage finden sich bereits bei Buisson: Er benennt den durch technischen Fortschritt, wirtschaftliche und wissenschafliche Interessen

3 Ivins verwendet hierfür den Begriff »Syntax«, Jussim spricht in Anlehnung an die Informationstheorie von »Code«, siehe Ivins 1953 und Jussim 1974. Da beide Begriffe abstrakt und erklärungsbedürftig sind, wird hier anschaulicher von der lineraren Struktur oder Linienstruktur einer Druckgraphik gesprochen.

bedingten unaufhaltbaren, radikalen Wandel in der Kunstreproduktion.[4] Nüchtern konstatiert er, dass daran auch das Insistieren auf der Interpretationsleistung der Graphiker und damit auf dem künstlerischen Mehrwert (gegenüber der Photographie) nichts ändern könne. Gleichzeitig ist Buisson überzeugt, dass die noch unzulängliche Photographie niemals den Reproduktionsstich ersetzen könne. Dies erwies sich bekanntermaßen als Irrtum, der gerade in jenem Jahr 1881 durch die Entwicklung des Rasterdrucks (Autotypie) besiegelt wurde. Diese aus der seit gut vierzig Jahren bekannten Photographie entwickelte Technik sollte das Illustrieren von Zeitungen, Zeitschriften und Büchern revolutionieren. Da die Reproduktionsgraphik jedoch bis etwa 1925 weiter praktiziert wurde, kam es zu einer wegen der eintretenden Wechselwirkungen höchst interessanten Phase der parallelen Nutzung von alter und neuer Technik. Diese wird in der vorliegenden Arbeit untersucht. Ausgehend von den 1447 Tafeln, die in der 1859 gegründeten *Gazette des Beaux-Arts* bis 1900 publiziert wurden, wird ein Einblick in die zeitgenössische Sicht auf die Reproduktionsgraphik und deren stilistische Veränderungen gegeben.

Druckgraphische Produktionsprozesse wurden im 19. Jahrhundert durch zahlreiche drucktechnische Entwicklungen beeinflusst. Hierzu zählen neben der Erfindung von Holzstich (um 1775) und Lithographie (1798) die Ablösung der Kupferplatten durch die härteren Stahlplatten (ab 1820), die Verstählung von Kupferplatten (ab 1840) und die Plattenvervielfältigung (Galvanoplastik ab 1840, Stereotypie seit 1790).[5] Auch das Drucken und Binden wurde durch die Einführung von Zylinderdruck- und Schnellpressen (ab 1812/17) sowie Fadenheftmaschinen (ab 1832) beschleunigt.[6] All diese Neuerungen zielten auf eine Erhöhung der Auflagen, um die ab den 1830er Jahren deutlich gestiegene Nachfrage nach Abbildungen aller Art befriedigen zu können: Zum einen erschlossen sich durch gesellschaftliche Veränderungen, insbesondere die Etablierung des Bürgertums und die Alphabetisierung, größere Leser- und Käuferschichten. Zum anderen beförderten der wachsende Wohlstand und die Entstehung eines kommerziell geprägten Marktes für Kunst und Druckerzeugnisse die Massenproduktion von Abbildungen.[7] Diese war durch die Industrialisierung, die in Frankreich unter Louis Philippe (reg. 1830-1848) eingesetzt hatte, zugleich notwendig und rentabel geworden, bedeutete aber auch, dass für die Anfertigung einer Reproduktion weniger Zeit blieb.

Doch nicht nur die Quantität, sondern auch die Qualität von Reproduktionen wandelte sich im mittleren 19. Jahrhundert, da im Zuge des zunehmend naturwissenschaftlich geprägten Erkenntnisinteresses das Erfassen, Messen und Vergleichen im Zentrum stand, durch das auch die Methoden der aufkommenden Kunstwissenschaft geprägt waren. Um Stile und Kompositionen vergleichen beziehungsweise Entwicklungslinien erkennen zu kön-

4 Siehe Buisson 1881, 134f.

5 Zu den verschiedenen Techniken und deren historischer Einordnung siehe Van der Linden 1990, Koschatzky 1997 und Rebel 2003.

6 Siehe Rehm 1994.

7 Siehe Betz 2012. Zu den in dieser Zeit zahlreich gegründeten Kunstzeitschriften siehe Kap. 2.

2 François-Bernard Lépicié nach François Boucher, *Le déjeuné*, 1744, Kupferstich und Radierung, 37,9 x 27,2 cm (Platte), Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (Inv. 6216)

nen, brauchten die Wissenschaftler möglichst »treue« Reproduktionen der häufig an unterschiedlichen Orten aufbewahrten Originale. Diese lieferte nicht die durch individuelle Entscheidungen und Kompetenzen geprägte Reproduktionsgraphik, sondern – zumindest theoretisch – die Photographie, die 1839 in Form des von Louis Jacques Mandé Daguerre

3 Emile Boilvin nach François Boucher, *Le déjeuner*, 1897,
Radierung, 21,3 x 16,6 cm (Platte), Kat. 57

(1787-1851) entwickelten Verfahrens der Pariser Akademie der Wissenschaften präsentiert, durch den französischen Staat angekauft und öffentlich gemacht worden war. Sie verbreitete sich rasch und wurde durch zahlreiche Beteiligte optimiert. Zudem entwickelte sie sich zu einer ernsthaften Konkurrenz für die manuellen Reproduktionstechniken, da sie

wegen des rein mechanischen Ablichtungsvorgangs als objektiv galt und schneller als jeder Kupferstecher Abbildungen liefern konnte. Aufgrund verschiedener Unzulänglichkeiten konnte die Photographie allerdings bis etwa 1880 weder in Form von dauerhaft haltbaren Abzügen vervielfältigt noch in einem Arbeitsgang mit Texten gedruckt werden, so dass sie nur bedingt zu jener in den 1860er Jahren aufkommenden Flut von Bildern in Druckerzeugnissen beitragen konnte. Stimmige Abbilder von farbigen Vorlagen wie Gemälden waren sogar erst ab etwa 1900 möglich.[8] So kam es zu einer »Parallelexistenz« der beiden im Bereich der Kunstreproduktion konkurrierenden Techniken, die erst mit der Durchsetzung der Photographie und der Aufgabe der Reproduktionsgraphik um 1925 endete.[9] Die Zeitspanne des Übergangs ist vor allem deswegen von besonderem Interesse, weil die Veröffentlichung und Verbreitung der Photographie innerhalb weniger Jahre zu einer neuen Vorstellung davon führte, wie Abbildungen eines Gegenstandes oder Kunstwerks aussehen konnten, wenn sie nicht manuell angefertigt wurden, wenn also alle absichtlichen und unwillkürlichen Veränderungen der Vorlage sowie die Vortäuschung von Halbtönen durch die geschickte Anlage von Linienstrukturen wegfielen.[10] Es stellt sich daher die Frage, welche Auswirkungen all dies auf die Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte: Wie veränderten sich der Stil, also die formale Gestaltung, die sich am deutlichsten in der linearen Struktur der Blätter niederschlägt, und die Wahrnehmung dieser Gattung angesichts der genannten Entwicklungen?

Die Photographie veränderte jedoch nicht nur die Wahrnehmung von Abbildungen, sondern trug im Zusammenspiel mit dem seit dem frühen 19. Jahrhundert gewandelten Verständnis von Kunst zu einer Stärkung des »Kult[s] des Unikats«[11] und der Wertschätzung schöpferisch-innovativer Kunstwerke bei.[12] Die nachhaltige Belebung der Originalgraphik im mittleren 19. Jahrhundert forcierte die Hinterfragung der Reproduktionsgraphik zusätzlich: Galt sie im Vergleich mit der schöpferischen Malerradierung noch als Kunst? Oder stand ihr Status als Kunst im Vergleich mit der mechanischen Photographie gar nicht zur Debatte? Die Stellung der Reproduktionsgraphik zwischen der verfahrensgleichen Malerradierung und der funktionsgleichen Photographie führt seit dem mittleren 19. Jahrhundert zu einer ambivalenten Beurteilung: Je nach Referenzpunkt gelten druckgraphische Wiedergaben vorhandener Kunstwerke wegen der fehlenden Innovation kei-

8 Siehe Hess 2001 und Hamber 1996.

9 Von dieser auf der GBA basierenden Beurteilung weichen die Einschätzungen von Hamber und Höper ab, die das Ende der »parallel existence« auf 1900 bis 1910 datieren, siehe Hamber 1996, 460 und Stuttgart 2001, 107-111.

10 Ivins bezeichnet die Photographie als erstes Reproduktionsverfahren ohne eigene Struktur (»without syntax«), siehe Ivins 1953, 128 sowie 93 und 176. Jussim weist dagegen zu Recht darauf hin, dass der von Ivins postulierte »objektive Charakter« der Photographie als Fiktion zu bezeichnen ist, da auch deren Ergebnisse durch medientypische Merkmale geprägt sind, siehe Jussim 1974, 298 und 309.

11 Gramaccini/Meier 2003, 7.

12 Zu der zwischen etwa 1750 und dem frühen 19. Jahrhundert stattfindenden Herausbildung des »moderne[n] Begriff[s] von Kunst«, der weniger auf technischen Fähigkeiten basiert und durch »eine oft sakrale Überhöhung« gekennzeichnet ist, siehe zusammenfassend das Lemma »Kunst« (Ullrich) in Pfisterer 2003, 192-195, hier: 192, mit zahlreichen Literaturangaben.

nesfalls als Kunst oder müssen wegen der Übertragungsleistung des Graphikers als eben solche gesehen werden. Diese zweite Perspektive war während des gesamten 19. Jahrhunderts weit verbreitet, rückte jedoch im frühen 20. Jahrhundert zunehmend in den Hintergrund und führte zu der im »Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit«[13] verbreiteten Geringschätzung des Wiederholens und Übertragens fremder Erfindungen.

Als Ausgangspunkt für die Abwertung der Reproduktionsgraphik wurde wiederholt die von Adam von Bartsch (1757-1821) im Vorwort zu seinem viel beachteten *Peintre Graveur* (1803) vorgenommene Unterscheidung zwischen reproduzierender und originaler Druckgraphik gesehen.[14] Doch zum einen gab es bereits seit dem durch Vasari vertretenen Primat des *disegno*, der eine Abwertung der Druckgraphik implizierte, wiederholt negative Bewertungen der Reproduktionsgraphik.[15] Zum anderen war Bartsch, anders als noch Koschatzky annahm, nicht der Erste, der eine derartige Unterscheidung vornahm: Jonathan Richardsons 1728 formulierte Trennung zwischen Original- und Reproduktionsgraphik konnte sich, wie Gramaccini zeigt, nicht durchsetzen, obwohl die gestiegene Wertschätzung von Handzeichnungen bereits im 18. Jahrhundert zu einer Abwertung der Reproduktions- im Verhältnis zur Originalgraphik führte.[16] Und schließlich offenbart die von Bartsch in seiner *Anleitung zur Kupferstichkunde* (1821) präzisierte Definition der beiden Kategorien aus heutiger Sicht überraschende Kriterien für die Unterscheidung und Beurteilung von Original- und Reproduktionsgraphik. Diese zeigen, dass er keinesfalls die generelle Abwertung der Reproduktionsgraphik beabsichtigte:

> »Ein Original-Kupferstich wird derjenige genannt, den der Kupferstecher entweder unmittelbar nach der Natur, oder aus dem Kopfe sogleich auf seine Platte übertragen hat, oder auch derjenige, welcher nach einem Gemählde oder einer Zeichnung gestochen worden ist. […] Copie nennt man eigentlich nur denjenigen Kupferstich, welcher nach einem anderen Kupferstich in allen seinen Theilen ist nachgestochen worden[…].«[17]

Bartsch bezeichnet also ausschließlich Faksimile-Stiche als »Copie« und schreibt allen Übertragungen von Zeichnungen und Gemälden in eine druckgraphische Technik die Eigenschaft »original« zu, weil sie dem Stecher eine von ihm als schöpferisch verstandene Transferleistung abverlangen:

---

13 Benjamin 1936. Benjamin befürchtet in seinem viel zitierten Aufsatz den Verlust der »Aura« der Originale durch deren massenhafte, technische Reproduktion, vor allem seit 1900. Wie Hofmann zu Recht bemerkt, steigern Abbildungen die Bekanntheit und Bedeutung von Originalen häufig und geben den am meisten reproduzierten Werken »die Aura der Authentizität« zurück, siehe Hofmann 1989, 13 und 19.

14 Siehe Bartsch I, 1803, III. Den Beginn der Missachtung der Reproduktionsgraphik sehen dort Koreny 1972, 6 und Zorach/Rodini in Chicago 2005, 6.

15 Melzer beschreibt dies vom 15. Jahrhundert bis 1800, siehe Melzer 2011.

16 Siehe Koschatzky 1997, 31, Gramaccini 1997, 100 und Karpinski 1989.

17 Bartsch 1821, I, 100. Dieselben Argumente nennen noch Perrot 1830, 15 und Wessely 1876, 153ff.

»Die Arbeit des Original-Kupferstechers, welcher radirt, so wie desjenigen, welcher mit dem Grabstichel schneidet, ist gewissermaßen beständige Erfindung, besonders wenn das Werk ein nach dem Gemählde verfertigter Kupferstich ist; denn da in diesem Werke nicht die Sache selbst, die man vor sich hat, wie in der Bildhauerkunst, sondern etwas ganz Anderes, nämlich ein bloßer Schein derselben darzustellen ist, so gehört zu jedem Strich des Grabstichels oder der Nadel, Erfindung. […] Der Copist hingegen hat überall schon ein Werk von eben der Beschaffenheit, wie das seinige ist, vor sich, und hat keine der Verwandlungen nöthig, wodurch der Originalmeister sein Werk dem Urbilde ähnlich macht. Sein einziges Nachdenken ist auf das gerichtet, was ein anderer ihm vorgedacht hat.«[18]

Aus dieser Passage spricht Bartschs – auf seiner eigenen Erfahrung als Reproduktionsgraphiker basierende[19] – Anerkennung für jene, die ein bereits existierendes Kunstwerk in ein anderes Medium übertragen. Die Abwertung der Reproduktionsgraphik, die lange Zeit zu einem stiefkindlichen Umgang der Kunstwissenschaft mit dieser Gattung führte, begann also nicht mit Bartschs begrifflicher Unterscheidung im *Peintre Graveur*. Sie scheint vielmehr seit dem 16. Jahrhundert existiert zu haben, wurde also durch die bereits angesprochenen Veränderungen im 19. Jahrhundert eher wiederbelebt und verstärkt als ausgelöst.

Forschungsstand

»Wer interessiert sich heute noch für den deutsch-französischen Porträt- und Genrestich des 18. Jahrhunderts, für die Gattung ›Reproduktionsstich‹ überhaupt?«[20] Diese Frage, die Erwin Petermann 1960 in einem Beitrag über den Kupferstecher Johann Gotthard Müller (1747-1830) stellte, ist symptomatisch für die bis vor wenigen Jahren verbreitete Marginalisierung des Mediums in der kunstwissenschaftlichen Forschung.[21] Im Gegensatz zur Künstlergraphik des 19. Jahrhunderts und zur photographischen Kunstreproduktion[22] ist die Reproduktionsgraphik wenig beziehungsweise einseitig erforscht, weil lange Zeit die Maler der Vorlagen im Zentrum des Interesses standen und druckgraphische Reproduktionen in erster Linie als Nachweis für die Existenz und die Rezeption von Kunstwerken verstanden wurden.[23] Folglich wurden sie in untergeordneten Teilen von Ausstellungskatalogen oder monographischen Arbeiten behandelt.[24] Davon unterscheiden sich neuere

18 Bartsch 1821, I, 101. Diese Definition mag überraschen, ist jedoch seit einiger Zeit bekannt, vgl. beispielsweise Koschatzky 1997, 31 und Brakensiek 2003, 504.

19 Bartsch reproduzierte in erster Linie Zeichnungen. Vgl. hierzu die erst nach der Fertigstellung der vorliegenden Arbeit publizierte Dissertation von Riegler 2014.

20 Petermann 1960, 71.

21 Eine Neubewertung der »Raffinierte[n] Kunst« fordert insbesondere Ullrich 2009.

22 Siehe stellvertretend Hamber 1996 und Paris 2006. Stärker mit soziokulturellen Fragen befassen sich Renié 1998 und 2007 sowie Bann 2001b.

23 Vgl. auch den Forschungsüberblick von Alexander 1983.

24 Für den deutschsprachigen Raum siehe beispielsweise Darmstadt 1975, Münster 1976, die Raffael-Schauen in Freiburg 1983, Coburg 1984, Aachen 2000 und Stuttgart 2001, sowie die Disserta-

Arbeiten wie die von Robert Verhoogt und Stephen Bann insofern, als sie einen kulturhistorischen Interessenschwerpunkt verfolgen und vorrangig die Zusammenarbeit zwischen Malern und Kunstreproduzenten untersuchen.[25]

Dem übergeordneten Themenkomplex »Kopie, Reproduktion und Nachahmung« waren bereits seit den 1970er Jahren mehrere Ausstellungen gewidmet, in denen es allerdings nur am Rande um die im 19. Jahrhundert geschaffenen druckgraphischen Wiedergaben von Kunstwerken ging.[26] Eine Ausnahme bilden die folgenden Kataloge: In den beiden von Stephan Brakensiek im universitären Rahmen entwickelten Ausstellungsprojekten ging es sowohl um Techniken und Funktionen der Reproduktionsgraphik als auch um deren Auswirkung auf die Rezeption von Kunstwerken in der Zeit bis 1830 beziehungsweise bis zu photographischen Wiedergaben des frühen 20. Jahrhunderts.[27] Zwei Kataloge aus Issoudun und Lille spannen den Bogen ebenfalls bis ins 20. Jahrhundert, wobei in Letzterem nordfranzösische Graphiker im Zentrum des Interesses standen und Sophie Bobet-Mezzasalma ihren dort publizierten Aufsatz »L'Estampe d'interprétation des années 1850 à 1930, Mode et déclin d'un art officiel« der Lithographie gewidmet hat.[28] Eine weitere Ausnahme bildet der Stuttgarter Ausstellungskatalog *Raffael und die Folgen*, in dem sich Corinna Höper ausführlich mit der Geschichte der druckgraphischen Reproduktion von dessen Werken befasst und auch auf die Eigenheiten der Reproduktionsgraphik im 19. Jahrhundert eingeht.[29] Zu nennen sind ferner die Dissertationen von Rolf Stümpel, der einen auf technische Fragen konzentrierten Abriss vom 15. bis zum 19. Jahrhundert gibt, und Friedrich Tietjen, dessen Interesse vor allem dem Umgang der Kunstwissenschaft mit Reproduktionen gilt, weswegen sein Überblick über die Entwicklung der Kunstreproduktion knapp ausfällt.[30] Besonders deutlich wird der in der Forschung verbreitete thematische Bruch um 1800 in den Publikationen zur französischen Reproduktionsgraphik, in denen die für die Gattung äußerst einflussreiche Académie royale de peinture et sculpture, die 1792 geschlossen und ab 1795 durch das Institut national des sciences et des arts ersetzt wurde, eine zentrale Rolle spielt.[31]

Hinsichtlich der französischen Reproduktionsgraphik in der *zweiten* Hälfte des 19. Jahrhunderts ist bis heute Henri Focillons (1881-1943) Artikel »L'eau-forte de reproduction en France au XIXe siècle« von 1910 maßgeblich.[32] Er befasst sich mit den Umständen des Aufschwungs dieser Technik, weist auf Einschnitte in der stilistischen Entwicklung (um 1840 und 1870/80) hin und geht kurz auf die wichtigsten Graphiker ein. Dennoch fehlt eine umfassende Auseinandersetzung mit der stilistischen Veränderung der kunstreproduzie-

---

tionen von Schmidt-Linsenhoff 1974 und Scholz 1985.

25 Verhoogt 2007 und Bann 2001a.

26 Dresden 1970, Lugano 1971, Darmstadt 1975, Münster 1976, Hannover 1979, London 1987, Aachen 1998, Stuttgart 2001, Chicago 2005 und Karlsruhe 2012 sowie Maison 1960.

27 Friedrichshafen 2007 und Luxembourg 2009.

28 Issoudun 2004 und Lille 2007, bes. 13-23.

29 Höper in Stuttgart 2001, 51-119.

30 Stümpel 1981 und Tietjen 2006, bes. 7-80.

31 Gramaccini/Meier 2003 und Anderson-Riedel 2010.

32 Focillon 1910.

renden Druckgraphik dieser Zeit ebenso wie eine Auswertung des damals geführten Diskurses in Hinblick auf die nach 1850 formulierten Beurteilungen und Erwartungen. Nach Focillon wird die Reproduktionsgraphik des hier untersuchten Zeitraums vor allem in den zahlreichen Überblickswerken zur französischen Druckgraphik kurz angesprochen, lediglich die Beiträge von Loys Delteil und Jean Laran zur Reproduktionsgraphik nach 1875 beziehungsweise 1850 befassen sich etwas ausführlicher mit der Thematik.[33]

Dies gilt auch noch nach dem Erscheinen von Stephen Banns *Distinguished Images*, das einen guten Überblick über die vielseitige Entwicklung der französischen Druckgraphik im 19. Jahrhundert vermittelt.[34] Banns bereits von 2001 stammende Definition der im Untertitel zitierten »visual economy«[35] verdeutlicht, dass sein Interesse wie schon in *Parallel lines* (2001) hauptsächlich den organisatorischen und kulturhistorischen Prozessen gilt und die eingehende Untersuchung einzelner Graphiken oder individueller Vorgehensweisen nicht im Zentrum des Buches steht. Dies zeigt sich insbesondere im fünften Kapitel (»Exit Etching«), in dem es – ebenso wie in der Beurteilung der *Gazette des Beaux-Arts* als bedeutsamem Publikations- und Diskussionsort[36] – zu Überschneidungen mit der vorliegenden Arbeit kommt: Bann befasst sich darin mit den einfallsreichen Erneuerern des bedrohten Mediums, namentlich mit Léopold Flameng, Jules Jacquemart, Charles-Albert Waltner und Claude-Ferdinand Gaillard.[37] Bedauerlich ist, dass Bann nicht auf die pauschal angesprochene Nachfolge Flamengs[38] eingeht und dass er abrupt mit dem von ihm hoch geschätzten[39] Gaillard endet, ohne auf die Existenz von dessen »Adepten« hinzuweisen. Dadurch wird die lange Zeitspanne zwischen Gaillards Tod (1887) und der von Bann auf die Zeit nach Focillons Tod (1943) datierten[40] Missachtung der Reproduktionsgraphik nicht berücksichtigt.

Eine kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der *Gazette des Beaux-Arts*, die diese nicht nur als Quelle für einzelne Aussagen über das zeitgenössische Kunstgeschehen nutzt,[41] fand bislang vor allem in mehreren Dissertationen über den Gründungsdirektor Charles Blanc statt. Deren Schwerpunkte liegen auf seiner kunsttheoretischen beziehungsweise kulturpolitischen Tätigkeit: Misook Song schrieb über die *Grammaire des arts du dessin*, Andrea Edel über Blancs Kunsttheorie im Allgemeinen und Marcelle Hourt Pour über das Engagement Blancs und der *Gazette*-Mitarbeiter im kulturpolitischen Diskurs

33 Delteil 1925 und Laran 1926.

34 Bann 2013. Das Buch erschien erst nach der Fertigstellung der vorliegenden Arbeit.

35 »Par économie visuelle j'entends la prise en compte de la totalité des moyens de reproduction iconographique disponibles à une époque donnée: non seulement des dispositifs spécifiques à chaque technique, de leur coût et de leur efficacité, mais aussi des divers modes contemporains de publication et de diffusion.« Bann 2001b, 23.

36 Vgl. Kap. 2 und Bann 2013, 5, 173 und 177.

37 Vgl. Kap. 4 und Bann 2013, 175-186 (Flameng), 188f. (Jacquemart), 190-201 (Waltner) und 45, 190 sowie 201-216 (Gaillard).

38 Siehe Bann 2013, 184 und 186.

39 Siehe insbesondere Bann 2006 und 2012.

40 Siehe Bann 2013, 181.

41 Dies tun beispielsweise Kaenel 1996, Bobet-Mezzasalma in Lille 2007, 13-23, Krüger 2007, Verhoogt 2007 und Griener 2009.

der 1860er Jahre. Zuletzt erschien die Arbeit von Kristiane Pietsch über Blanc als Autor und Publizist, in der leider die fundierte Arbeit von Pour nicht berücksichtigt wurde.[42] Darüber hinaus finden sich verallgemeinernde Aussagen zur *Gazette* vor allem in Publikationen zur Gattung Kunstzeitschrift und zur Illustration.[43] Zu berücksichtigen sind ferner die anlässlich verschiedener Jubiläen von der Redaktion der Zeitschrift publizierten Darstellungen,[44] sowie Reaktionen auf deren Einstellung im Dezember 2002.[45] Der *Reproduktionsgraphik in der Gazette des Beaux-Arts* widmete sich Doris Blübaum 1989 in ihrer Magisterarbeit, deren wichtigste Ergebnisse sie in einem Aufsatz zusammenfasste. In diesem geht es vorrangig um die Aktualität der Reproduktionstechniken sowie deren Bedeutung in Bezug auf die angestrebte Leserschaft.[46] Eine Analyse der stilistischen Merkmale der Graphiken und der Gesamtheit der in der Zeitschrift veröffentlichten Tafeln findet sich dort nicht, sodass eine breit angelegte Untersuchung der französischen Reproduktionsgraphik, ausgehend von den in der *Gazette* publizierten Texten und Tafeln, noch aussteht.

Zu dieser Untersuchung

Um einen umfassenden und zugleich kontinuierlichen Einblick in die Kunstreproduktion während der parallelen Nutzung von Druckgraphik und Photographie zu erhalten, wurde die *Gazette des Beaux-Arts* (1859-2002) als Materialgrundlage ausgewählt. Sie war eine der wichtigsten und langlebigsten illustrierten Kunstzeitschriften und ein Musterbeispiel für dieses um 1850 neue Medium. Zudem war sie bis zur Jahrhundertwende über lange Zeit das einzige Organ, das dauerhaft und ausschließlich Werke der bildenden Kunst von der Antike bis zur Gegenwart abbildete. Von der Gründung bis über den Ersten Weltkrieg hinaus finden sich dort neben 322 Originalgraphiken 1358 unter relativ konstanten Bedingungen publizierte druckgraphische und photomechanische Reproduktionen, die sowohl den Zeitgeschmack als auch die stilistischen und technischen Entwicklungen im Reproduktionswesen widerspiegeln.[47] Die Tafeln begleiten jedoch nicht nur stets einen der Textbeiträge, sondern sind immer wieder auch Gegenstand derselben, weswegen die *Gazette* in doppelter Hinsicht Aufschluss über die französische Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt.

Die Handhabung des äußerst umfangreichen Bild- und Textmaterials erleichtern zum einen die von der *Gazette* herausgegebenen Registerbände,[48] zum anderen der von Pierre Sanchez und Xavier Seydoux vorgelegte Katalog *Les estampes de La Gazette des Beaux-Arts*

42 Song 1984, Edel 1993, Pour 1997 und Pietsch 2004.
43 Beispielsweise Melot 1985 und Chevrefils Desbiolles 1993.
44 Tourneux 1909, Lieure 1933, Wildenstein 1959 und Souchal 1989.
45 Besnard 2003, Barbillon/Thuillier 2003 und Majno 2006.
46 Blübaum 2009.
47 Die letzte Reproduktionsgraphik erschien 1927, die letzte Originalgraphik 1933.
48 Die Register für die Jahrgänge bis 1892 verzeichnen neben den alphabetisch beziehungsweise nach Schlagworten geordneten Texten auch die Tafeln: Chéron 1866 und 1870, Jouin 1885 und Teste 1895. Der die ersten einhundert Jahrgänge erfassende Band verzeichnet nur die Artikel, diese allerdings thematisch genauer aufschlüsselt: Wildenstein 1968.

1859-1933, in dem der überwiegende Teil der Tafeln[49] erstmals erfasst und durch mehrere Indizes zugänglich gemacht wurde. Dieses Referenzwerk ist – ebenso wie die von denselben Herausgebern publizierten Kataloge der Tafeln in *L'Artiste* und *L'Art* – von großem Nutzen, auch wenn keines der Bücher illustriert ist.[50] Ein weiterer Kritikpunkt ist die Beschränkung auf die Tiefdrucke, Holzstiche und Lithographien, da das Ausschließen der ab den 1870er Jahren zahlreich genutzten photomechanischen Verfahren zu einem deutlich verfälschten Gesamteindruck von der Kunstreproduktion in der *Gazette des Beaux-Arts* führt.[51] Hilfreich für die Auseinandersetzung mit der Gattung der Reproduktionsgraphik wären zudem Informationen über die reproduzierten Vorlagen und die konsequente Angabe der illustrierten Artikel.[52]

Sich der französischen Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch eine Analyse der *Gazette des Beaux-Arts* zu nähern, eröffnet die Möglichkeit, die Reaktionen auf die veränderten Rahmenbedingungen sowohl vonseiten der Graphiker als auch der Autoren zu untersuchen. Hieraus ergibt sich die dreiteilige Gliederung dieser Studie.

Der erste Teil widmet sich der Zeitschrift selbst, ihrer Gründung und der Frage, inwiefern sie sich von anderen Kunstzeitschriften des 19. Jahrhunderts unterscheidet. Wie ist die *Gazette* im Verhältnis zu älteren Kunstzeitschriften einzuordnen und welchen Einfluss hatte sie auf die Entwicklung dieser Publikationsform? Im Weiteren werden die Abbildungen in der *Gazette* hinsichtlich ihrer Bedeutung und Funktion für das Gesamtkonzept der Zeitschrift untersucht, so wird nach einem Überblick über die vorrangig abgebildeten Kunstwerke gezeigt, in welcher Form und in welchen Techniken die Reproduktionen ausgeführt wurden. Da neben dem »Wie« auch das »Warum« nicht zu kurz kommen soll, geht es schließlich um die von den Herausgebern verfolgten Absichten und um die Frage, wieso die *Gazette* so lange an der Reproduktionsgraphik festhielt. Die Auswertung der Zeitschriftenbände und der 1447 bis zur Jahrhundertwende publizierten Tafeln ermöglicht die Beantwortung dieser Fragen.[53] Der Fokus richtet sich hierbei auf die bereits von Bartsch

---

49 Die sechzehn im ersten Halbjahr 1870 publizierten Tafeln fehlen. Darauf weisen die Herausgeber nicht hin, obwohl sie anmerken, dass in den von ihnen konsultierten Exemplaren einige Originalgraphiken fehlen, siehe Sanchez/Seydoux 1998a, 14, Anm. 10. Grundlage der vorliegenden Arbeit sind die insgesamt sehr gut erhaltenen Bände des Kunstgeschichtlichen Instituts der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br., der Universitätsbibliothek Heidelberg sowie der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe.
NB: Wenn Tafeln nicht im Katalog der vorliegenden Arbeit erfasst sind, wird im Weiteren auf die Katalognummer von Sanchez-Seydoux 1998a/b und 1999 verwiesen, zum Beispiel 1859-01. Für alle anderen Tafeln wird die vollständige bibliographische Angabe genannt.

50 Sanchez-Seydoux 1998a/b und 1999.

51 Siehe Sanchez/Seydoux 1998a, 13 und vgl. Kap. 2.

52 Sanchez/Seydoux nennen sie nur, wenn der behandelte Künstler, der ausführende Reproduktionsgraphiker oder der Verfasser des Textes bedeutsam ist, siehe Sanchez/Seydoux 1998a, 16.

53 Von 1859 bis 1900 wurden in der GBA 1.282 reproduktionsgraphische und 165 originalgraphische Tafeln veröffentlicht. Davon sind 932 in traditionellen druckgraphischen, 500 in photomechanischen oder gerasterten und 15 in von der Verfasserin nicht bestimmten Verfahren ausgeführt.

bewunderten Gemäldereproduktionen, weil sie den Großteil der Tafeln ausmachen und in den ausgewerteten Texten im Vordergrund stehen. Außerdem sind sie wegen der Übertragung von Farbe in Schwarzweiß, wegen der Wiedergabe von Duktus und Oberflächenbeschaffenheit eines Ölbildes anspruchsvoller als die rasch durch die Photographie übernommene Wiedergabe von Zeichnungen, Druckgraphiken oder Skulpturen.

Der zweite Teil befasst sich mit dem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geführten Diskurs über die Reproduktionsgraphik. Die *Gazette des Beaux-Arts* bietet hierfür die optimale Ausgangsbasis, weil sie gegründet wurde, als die durch die Photographie ausgelöste Debatte über Funktion, Status und Notwendigkeit der Reproduktionsgraphik besonders engagiert geführt wurde: Die Präsentation von Photographien im Rahmen der Weltausstellung von 1855 und in einer separaten Ausstellung parallel zum Salon des Beaux-Arts von 1859 sowie eine in demselben Jahr von renommierten Graphikern unterzeichnete Petition gegen die neue Technik hatten die Auseinandersetzung zwischen den Befürwortern der Photographie und denen der traditionsreichen Reproduktionsgraphik angeheizt.[54] Dieser Diskurs wurde vor allem auf Seiten der Graphikbefürworter zu großen Teilen in Beiträgen für französische Kunstzeitschriften wie die *Gazette des Beaux-Arts* ausgetragen.[55]

Die Salonrezensionen, die bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts jährlich in der *Gazette des Beaux-Arts* erschienen, zeichnen sich dadurch aus, dass der Druckgraphik über lange Zeit viel Aufmerksamkeit zuteil wurde. Die Analyse der Berichte verdeutlicht außerdem, welche Themen im Zentrum der Debatte standen, wie die Reproduktionsgraphik beurteilt wurde und welche Haltung die Mitarbeiter der *Gazette* vertraten. Um diese besser einordnen zu können, werden auch Artikel über den Salon aus anderen Zeitschriften und Abschnitte aus zeitgenössischen Überblickswerken zur Graphik berücksichtigt. Dabei stellt sich nicht nur die Frage, wie die Rezensenten die Lage der einzelnen Drucktechniken einschätzten und wie sie die Verfahren beurteilten, sondern vor allem, wie sie die Konkurrenz durch die immer leistungsfähigere Photographie wahrnahmen: Sahen die Autoren die neue Technik als Bedrohung für die Reproduktionsgraphik oder werteten sie sie als Chance für die Graphiker, von der Wiedergabe bereits existierender Werke »befreit« zu werden? Und schließlich, welche Erwartungen stellten sie an die Reproduktionsgraphiker?

Der dritte Teil ist der stilistischen Analyse der Tafeln gewidmet, die sich – wie eingangs am Beispiel der beiden Boucher-Reproduktionen gezeigt – deutlich von Reproduktionsstichen früherer Jahrhunderte unterscheiden. Dabei zeigt sich, dass auch innerhalb der druckgraphischen Abbildungen, die in der *Gazette des Beaux-Arts* bis 1927 veröffentlicht wurden und die von rund einhundertfünfzig verschiedenen Künstlern stammen, deutliche Unterschiede erkennbar sind. Um diese sowie die Veränderung und Entwicklung der Reproduktionsgraphik anschaulich zu machen, wurden vierundsechzig charakteristische Blätter ausgewählt. Hinzu kommen fünf Tafeln aus *L'Art* und der *Zeitschrift für Bildende Kunst*, die als Vergleichsbeispiele dienen beziehungsweise den Eindruck von dem Schaffen eines bestimmten Graphikers über die *Gazette des Beaux-Arts* hinaus erweitern. Dabei

54 Vgl. hierzu die Quellentexte in Kap. IV der Anthologie von Rouillé 1989.
55 Siehe Chevrefils Desbiolles 1993, 44.

wurde darauf geachtet, dass es sich bei den Beispielen nicht um singuläre Erscheinungen handelt, sondern dass eine Reihe von Blättern eine gemeinsame stilistische Tendenz aufweist. Das Augenmerk liegt hierbei – anders als in der bisherigen Forschung – weniger auf den wiedergegebenen Vorlagen als auf der individuellen Handschrift der Reproduktionsgraphiker. Dementsprechend veranschaulichen die Kapitel zu Gruppen von Stechern oder auch einzelnen Personen die Eigenheiten der französischen Reproduktionsgraphik wie sie in der *Gazette des Beaux-Arts* zwischen 1859 und 1900 in Erscheinung trat.

Begreift man die verschiedenen Stile als Reaktionen der Graphiker auf die neuen Rahmenbedingungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, lassen sich zwei – als Extreme der denkbaren stilistischen Bandbreite zu verstehende – entgegengesetzte Vorgehensweisen ausmachen: Zum einen die Ausführung der Gemäldereproduktionen als locker angelegte Radierungen, die durch die Nähe zu den Originalgraphiken der Peintre-Graveurs den künstlerischen Aspekt und die gestalterische Eigenständigkeit der Reproduktionen betont. Zum anderen an Schwarzweißphotographien erinnernde Abbildungen, die das durch die neue Technik etablierte Abbildungsideal des »fac-simile absolu«[56] zu erfüllen suchen.[57]

Ergänzend zu den nach stilistischen Merkmalen aufgebauten Kapiteln gibt der Katalog einen chronologisch geordneten Überblick über die in der vorliegenden Arbeit besprochenen Reproduktionsgraphiken aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der neben Abbildungen von Graphik und Vorlage eine Vielzahl an zusätzlichen Informationen (exakte Maßangaben für Platte und Darstellung, Angabe des illustrierten Artikels, gebenenfalls weitere Publikationsorte der Reproduktionsgraphik, Literaturverweise samt Zitaten zum jeweiligen Blatt, Vergleichsbeispiele, Preise, übliche Grundinformationen zum reproduzierten Kunstwerk) umfasst.

56 Delaborde 1856, 624. Siehe hierzu auch S. 129.

57 Die beiden beschriebenen Extreme weisen eine gewisse Nähe zu den von Daston/Galison beschriebenen »Polen« auf, zwischen denen »die verbreitete Vorstellung von einem willensbestimmten Selbst« im 19. Jahrhundert stattfand, nämlich einerseits der des »wissenschaftlichen Selbst, das im Willen zu Willenlosigkeit gründete« und andererseits der des »künstlerischen Selbst, das um den Willen zu Willkür« kreiste. Siehe Daston/Galison 2007, 41.

2. Die *Gazette des Beaux-Arts* und ihr Verhältnis zur Druckgraphik

2.1 Französische Kunstzeitschriften in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Am 1. Januar 1859 erschien der erste Band der von Charles Blanc (1813-1882) gegründeten Zeitschrift *Gazette des Beaux-Arts, courrier européen de L'Art et de la curiosité*.[58] Diese widmete sich allen Bereichen der bildenden Kunst von der Antike bis zur Gegenwart und erschien bis 2002 regelmäßig.[59] Sie kann als einflussreichste illustrierte Kunstzeitschrift des 19. Jahrhunderts gelten, was sich auch in dem heute verbreiteten Untertitel »doyenne des revues d'art français« spiegelt.[60] Dieser impliziert eine Vorrangstellung, die die *Gazette* spätestens ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts innehatte, als viele Periodika eingestellt wurden. Zunächst musste sie sich jedoch gegen eine relativ große Zahl anderer Blätter durchsetzen, da der französische Zeitschriftenmarkt seit 1830 durch Steuersenkungen und gesetzliche Liberalisierungen, verbesserte Herstellungs- und Vertriebsmöglichkeiten sowie aufgrund der steigenden Nachfrage stark angewachsen war.[61] Neben staatlichen Eingriffen hatte vor allem das Engagement privater Unternehmer zur Veränderung der Presselandschaft beigetragen, da diese in ökonomischer Absicht Zeitschriften gründeten und hierbei unpolitische Themen wie Kunst bevorzugten, die zudem eine große Leserschaft ansprachen.[62] Das breite Interesse der Bevölkerung an Kunst sowie immer häufiger veranstaltete öffentliche Ausstellungen, neue Transportwege (Eisenbahn) und Drucktechniken beflügelten das Wachstum zusätzlich und führten zu einer weitergehenden Spezialisierung der Presse in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.[63]

---

58 Das Heft vom 1.1.1859 wird als »première année, tome premier« bezeichnet. Pour weist jedoch darauf hin, dass es bereits im Vorjahr ein Heft gegeben habe, dessen Artikel und Abbildungen ab 1859 großteils wiederverwendet worden seien, siehe Pour 1997, 43ff. Die Ursachen hierfür bleiben allerdings unklar.

59 Bis 1900 musste das Erscheinen nur zwischen Juli 1870 und Juni 1871 wegen des Deutsch-Französischen Krieges eingestellt werden.

60 Diese Bezeichnung, die von der Zeitschrift bis 1939 nicht als Untertitel geführt wurde, findet sich heute in den einschlägigen Bibliothekskatalogen an Stelle des ursprünglichen Untertitels (»courrier…«).

61 Siehe Roth 1989, 36 und McWilliam 1991, 20. Den starken Zuwachs verdeutlicht der chronologische Überblick über die französischen Zeitschriften des 19. Jahrhunderts von Lebel 1951.

62 Siehe McWilliam 1991, 21.

63 Vgl. das Lemma »Periodicals« (Kirby et al.) in Dict. of Art, XXIV, 1996, 420-447, hier: 422f.

Obwohl in den 1830er Jahren immer mehr reich illustrierte Druckerzeugnisse auf den Markt kamen,[64] handelte es sich bei den meisten Periodika der ersten Jahrhunderthälfte um nicht illustrierte, thematisch breit angelegte Blätter wie die Kulturzeitschrift *Revue des deux mondes* (1827-1971) oder das mit Holzstichen bebilderte *Magasin pittoresque* (1833-1938)[65]. Dort erschienen, wie in vielen anderen Zeitschriften, einzelne Beiträge zur bildenden Kunst. Während des Second Empire (1852-1870) wurden in etwa jeder zweiten der rund zweitausend französischen Zeitschriften gelegentlich Artikel zur Kunst veröffentlicht, Besprechungen des Salon des Beaux-Arts jedoch nur in einem Bruchteil der Periodika.[66] Ausschließlich mit bildender Kunst befasste sich um die Jahrhundertmitte lediglich ein Dutzend Zeitschriften; zehn Jahre später waren es bereits mehr als zwanzig.[67] Diese im eigentlichen Sinne als Kunstzeitschriften zu bezeichnenden Periodika waren allerdings oft so kurzlebig wie das luxuriöse Blatt *Les Beaux-Arts* (1843-1845). Zudem wurde meist auf die aufwendige und teure Illustration in Form separat gedruckter Tafeln verzichtet, wie etwa im Fall der *Revue des Beaux-Arts* (1850-1861) und der *Revue Universelle des Arts* (1855-1866).

Aus der großen Anzahl von Zeitschriften, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts Beiträge über Kunstwerke enthielten, sticht daher *L'Artiste* (1831-1904) heraus. Dies war die erste französische Zeitschrift, die sich auf die schönen Künste konzentrierte, sich jedoch politischen und gesellschaftlichen Fragen verschloss.[68] Das Blatt befasste sich mit aktuellen Themen aus allen Bereichen der Kunst, das heißt neben Malerei, Skulptur und Architektur auch mit Literatur, Musik und Theater. Vorrangig auf die bildende Kunst ausgerichtet war es lediglich zwischen 1856 und 1858, unter der erfolgreichen redaktionellen Leitung Théophile Gautiers (1811-1872). Nach dessen Amtszeit verlagerte sich der Schwerpunkt zunehmend auf literarische und poetische Themen und ab dem Beginn der 1860er Jahre verlor *L'Artiste* insbesondere in Bezug auf die bildende Kunst an Bedeutung, was an kleineren Auflagen wie auch an dem länger werdenden Abstand zwischen den einzelnen Ausgaben abzulesen ist.[69] Es liegt nahe, die sinkenden Abonnentenzahlen des Blattes mit dem Erscheinen der *Gazette* ab 1859 in Verbindung zu bringen, war doch der Markt für Kunstzeitschriften hart umkämpft und der potentielle Leserkreis für diese spezialisierten

64 Um 1835 veränderten sich Funktion und Status der Buchillustrationen und die Menge der Holz- und Stahlstiche in Büchern stieg deutlich an, siehe Le Men 1994, 102.

65 Dieses Wochenmagazin sei hier stellvertretend für die Bandbreite der illustrierten, aktuellen Presse in der Nachfolge des *Penny Magazine* (1832-1845) genannt, vgl. dazu Bacot 2005.

66 Diese Zahlen basieren auf der Bibliographie von Parsons/Ward 1986. Dort werden für die Jahre 1859 und 1870 107 beziehungsweise 137 Salonrezensionen aufgeführt.

67 Vgl. Ehrard in Bouillon et al. 1990, 11f.

68 Als erste befasste sich Damiron im Rahmen ihrer nicht publizierten Dissertation von 1946 mit *L'Artiste*, vgl. Damiron 1952 und 1954. Hierauf aufbauend konzentrierten sich andere Autoren auf die Rolle der Zeitschrift im Zusammenhang mit der Romantik, vgl. James 1965, Burton 1976, Roth 1989 und Edwards 1990. Zur Einschätzung der Bedeutung von *L'Artiste* für die Entwicklung der Gattung Kunstzeitschrift vgl. Fawcett/Phillpot 1976 und Chevrefils Desbiolles 1988 und 1993.

69 Edwards veranschaulicht dies in einer systematischen Darstellung für den gesamten Erscheinungszeitraum, die über jene von Damiron hinausgeht, siehe Edwards 1990, 113-118 und vgl. Damiron 1952.

Periodika beschränkt. Die aufwendig und sorgfältig gestaltete Zeitschrift *L'Artiste* war, auch aufgrund der zahlreichen Tafeln, verhältnismäßig teuer und wandte sich dementsprechend an gut situierte Leser aus gehobenen Schichten.[70] Ein entsprechendes Publikum aus gebildeten Kunstinteressierten hatte sich ab dem Erscheinen des Blattes allmählich entwickelt, so dass die auf dieselbe Leserschaft ausgerichtete *Gazette* von der Pionierarbeit des älteren Periodikums profitieren konnte: »*L'Artiste* and its imitators had prepared the way; and its verve and brilliance had created an audience capable of savouring the elegance and distinction of the *Gazette*.«[71] Zudem war *L'Artiste* durch das große Format, den locker gesetzten Text, den breiten Seitenrand und die stilvollen Überschriften prägend für den Typus der modernen Kunstzeitschrift im Allgemeinen und für die *Gazette des Beaux-Arts* im Besonderen.

Von zentraler Bedeutung für die Einschätzung von *L'Artiste* als wichtigstem Vorläufer der *Gazette des Beaux-Arts* sind die zahlreich beigelegten Tafeln, die schon im 19. Jahrhundert als eines ihrer originellsten und wichtigsten Merkmale galten.[72] Da das Format von *L'Artiste* in etwa doppelt so groß war wie das älterer Kunstzeitschriften, kamen die Druckgraphiken hier besonders gut zur Geltung. Jeder der bis 1861 zumeist wöchentlichen Ausgaben waren bis zu vier Abbildungen beigefügt: in den meisten Fällen Lithographien, gelegentlich auch Radierungen, seltener Kupfer- oder Stahlstiche.[73] Diese waren in *L'Artiste* mehr als eine schmückende Beigabe zum Text, da ihnen aufgrund der formal großzügigen und freien Gestaltung ein künstlerischer Eigenwert zugestanden wurde – ein deutlicher Unterschied zu den Illustrationen in Blättern wie dem *Journal des artistes* (1827-1844).[74] Bildeten die Tafeln innerhalb der ersten Jahrgänge noch den Anlass für kurze, begleitende Texte, veranschaulicht der Wechsel zum kleineren Oktavformat (1867) die wachsende Priorität des Textes, die mit der bereits angesprochenen thematischen Neuausrichtung des Blattes einherging.[75]

---

70 Dies zeigt der Vergleich der Preise mit dem Jahresverdienst eines fähigen Stechers während der Dritten Republik (3.000-10.000 Francs) oder dem Tageslohn eines Arbeiters (3 Francs), siehe Kaenel 1996, 63 und Roth 1989, 38: Ein Jahresabonnement von *L'Artiste* kostete 1861 50 Francs, das der GBA 40 und später 60 Francs, vgl. *L'Artiste*, 9. 1861, n. pag. und GBA, I, 3. 1859, n. pag./III, 28. 1902, n. pag. Außerdem bot die GBA für 100 Francs pro Jahr eine Luxusedition mit Abzügen vor der Schrift auf Papier mit Wasserzeichen an, vgl. GBA, I, 3. 1859, n. pag./II, 17. 1878, n. pag.

71 Burton 1976, 223. Blanc hingegen schreibt den Gewinn neuer Lesergruppen der GBA zu, siehe Blanc 1875, 203. Dies unterstützt Melot durch den Hinweis, die für den Erfolg der GBA ausschlaggebende, interessierte Leserschaft (»public d'amateurs«) sei erst während des Second Empire entstanden, siehe Melot 1985, 292.

72 Henry de Chennevières sah die Bedeutung von *L'Artiste* vor allem in den zwischen 1835 und 1865 stets qualitätvollen Illustrationen, wohingegen der Text »compta toujours assez peu«, siehe Chennevières 1889b, 171.

73 Vgl. Damiron 1952, 139 und Burton 1976, 217.

74 Siehe Roth 1989, 37f.

75 Der Prioritätenwechsel wurde seit Roth (ebd.) wiederholt konstatiert, vgl. Edwards 1990, 113 und James in Sanchez/Seydoux 1998b, XVI.

Die *Gazette des Beaux-Arts* erschien ab Januar 1859 in einem großen Oktavformat und war somit (zunächst) kleiner als *L'Artiste*, jedoch deutlich größer als nicht illustrierte Blätter wie die *Revue Universelle des Arts*. Die einzelnen Hefte waren deutlich umfangreicher als jene von *L'Artiste*, so dass Raum für längere Artikel war.[76] Der Text war in der *Gazette* in durchlaufenden Zeilen – in *L'Artiste* und vor allem in Tageszeitungen war Spaltensatz üblich – mit großem Durchschuss gesetzt und durch Vignetten aufgelockert. Das Inhaltsverzeichnis jeder Ausgabe führt Textbeiträge und Abbildungen auf, entspricht also dem bereits in *L'Artiste* üblichen Muster. Unter der Überschrift »Gravures« werden gleichermaßen die in den Text integrierten Abbildungen wie auch die als »tiré hors texte« bezeichneten Tafeln aufgeführt, deren Menge (zwei pro Lieferung) ebenfalls *L'Artiste* entspricht.[77] Diese separat gedruckten und mit relativ großem Aufwand produzierten Abbildungen waren bis 1933 fester Bestandteil der *Gazette des Beaux-Arts*.

Die meisten reich illustrierten Kunstzeitschriften des 19. Jahrhunderts, wie zum Beispiel *L'Art* (1875-1907) oder *La Revue de l'art ancien et moderne* (1897-1937), wurden erst während des letzten Drittels des Jahrhunderts gegründet – zu einer Zeit, als weitere folgenreiche Entwicklungen stattfanden:[78] Zum einen wurde die Institutionalisierung der Kunstwissenschaft von einer vermehrten Gründung von Fachzeitschriften begleitet, zum anderen initiierten zahlreiche Künstlervereinigungen kurzlebige Blätter wie *La Revue blanche* (1891-1903). Anhand der Gründungsjahre der genannten Blätter wird deutlich, dass die *Gazette des Beaux-Arts* lange Zeit die einzige reich illustrierte französische Kunstzeitschrift mit wissenschaftlichem Anspruch war – ein Umstand, der mitunter als Beleg für ihre prägende Dominanz und als Grund für die erstaunlich geringe Anzahl kunsthistorischer Fachzeitschriften in Frankreich zu Beginn des 20. Jahrhunderts gedeutet wurde.[79]

Von den genannten Zeitschriften ist für diese Arbeit insbesondere die von Léon Gauchez (1825-1907) gegründete und finanzierte *L'Art* von Interesse, da dort innerhalb der ersten Jahrgänge zahlreiche Reproduktionen von Graphikern publiziert wurden, die zu großen Teilen auch für die *Gazette des Beaux-Arts* tätig waren. Dies ist dadurch zu erklären, dass die künstlerische Leitung der luxeriösen Foliopublikation bis 1886 in den Händen Léon Gaucherels (1816-1886) lag, der selbst von 1859 bis 1876 für die *Gazette* gearbeitet hatte. Außerdem gab es auch 1875 noch relativ wenige gute Reproduktionsgraphiker.[80] Neben der personellen kam es auch zu bildlichen Überschneidungen: In *L'Art* wurden wiederholt dieselben Gemälde wie in der *Gazette des Beaux-Arts* reproduziert (Tab. 1, Anhang) und mitunter sogar dieselben Reproduktionsgraphiken abgedruckt (Tab. 2). Im Lauf der Jahre

76 Der Umfang der einzelnen Hefte lag bis Juli 1861 bei 64, danach bei 96 Seiten. Da die GBA dann jedoch nur noch am Monatsersten erschien, nahm der Gesamtumfang ab.

77 Absolut gesehen liegt sie allerdings niedriger, da weniger Hefte pro Jahr erschienen: In der GBA wurden rund 35 Tafeln pro Jahr und zahlreiche Illustrationen im Text publiziert, in L'Artiste waren es etwa 80 Tafeln pro Jahr.

78 Naubert-Riser schätzt die Zahl der zwischen 1890 und 1900 ein- bis zweimal im Monat erscheinenden, sehr unterschiedlich ausgerichteten Kunstzeitschriften auf siebzig, siehe Bouillon et al. 1990, 317.

79 Siehe Fawcett in Fawcett/Phillpot 1976, 18.

80 Vgl. Gonse 1875, 172.

sank die Zahl der radierten Tafeln in *L'Art* und es wurden zunehmend Xylographien und photomechanische Abbildungen publiziert. Allerdings legte die Redaktion den inhaltlichen Schwerpunkt explizit auf die zeitgenössische Kunst und wandte sich nur dann der älteren Kunst zu, wenn sie als (notwendige) Grundlage für die erwünschte Erneuerung der Kunst eine Rolle spielte.[81] Die Bedeutung der *Gazette* für *L'Art* belegt der erste Eintrag in deren Rubrik »Notre Bibliothèque«, in welchem der Autor die *Gazette des Beaux-Arts* als qualitätvoll und einflussreich sowie als bahnbrechendes Vorbild lobt.[82]

Zur Untermauerung dieser Einschätzung sei darauf hingewiesen, dass die *Gazette des Beaux-Arts* auch über die Grenzen Frankreichs hinaus eine Vorbildfunktion hatte: Die 1866 von dem damals in Wien tätigen Kunstwissenschaftler Carl von Lützow (1832-1897) gegründete *Zeitschrift für Bildende Kunst* (1866-1932) ahmte das Konzept der *Gazette* einschließlich des ins Deutsche übertragenen Titels und der unter dem Titel »Kunst-Chronik« adaptierten Beilage »La Chronique des arts et curiosités« nach. Auch für die Korrespondentenberichte, die in jeder Ausgabe enthaltenen Bibliographien und Indizes sowie für den Erscheinungsrhythmus und die Illustrationen (Typen, Menge und Techniken) diente die *Gazette* als Vorbild für die im Umfang nur halb so starke Leipziger Zeitschrift. Der prägende Einfluss ging jedoch über die formalen Aspekte des Blattes hinaus, da auch die *Zeitschrift für Bildende Kunst* wiederholt Reproduktionsgraphiken von dem französischen Blatt übernahm (Tab. 3).[83]

Noch um 1900 dominierte die *Gazette des Beaux-Arts* den französischen Markt für Kunstzeitschriften weitgehend unangefochten[84], als sich ein grundlegender Wandel in diesem Bereich abzeichnete: Der Anteil photomechanischer und photographischer Illustrationen nahm im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts stetig zu, so dass um die Jahrhundertwende bereits vier Fünftel aller Kunstzeitschriften nur noch in Teilen oder gar nicht mehr durch manuelle Reproduktionen illustriert waren[85] – die *Revue de l'art ancien et moderne* ist neben der *Gazette des Beaux-Arts* eines der wenigen Beispiele für das Festhalten an der Reproduktionsgraphik. Wohl auch dadurch, dass sich die privaten Eigentümer und die Redaktion der *Gazette* der reproduktionstechnischen Entwicklung nicht verschlossen, gelang es ihnen, das Erscheinen der Zeitschrift für insgesamt fast einhundertfünfzig Jahre zu sichern.

81 Vgl. das Vorwort zum ersten Band: Anonym 1875.

82 Siehe Perrier 1875, 22. Perrier kannte die GBA auch als Autor, da er dort 1873 zwei Artikel publiziert hatte.

83 Zum Verhältnis der beiden Zeitschriften siehe Langer 1983, 38f.

84 Die »sehr akademische« GBA, *Les Arts* (1902-1920) und *L'Art et les Artistes* (1905-1918) dominierten die Sparte der Kunstzeitschriften um 1900, siehe Bellanger et al. III, 1972, 392.

85 Vgl. Singer/Strang 1897, 164ff.

2.2 Charles Blanc und die Gründung der *Gazette des Beaux-Arts*

Initiator der Gründung der *Gazette des Beaux-Arts* war der Kunstkritiker, Publizist, Kupferstecher und Politiker Charles Blanc (1813-1882).[86] Er hatte zu Beginn der 1830er Jahre in Paris eine Ausbildung im Atelier der damals berühmten und vorwiegend als Reproduktionsgraphiker tätigen Kupferstecher Luigi Calamatta (1802-1869) und Paul Mercuri (1804-1884) absolviert.[87] Anstoß für diese Entscheidung war, wie er selbst später schrieb, seine Begeisterung für Rembrandts Radierungen gewesen.[88] Diese veranlasste ihn auch dazu, Druckgraphiken dieses Meisters zu kopieren und sich über Jahrzehnte hinweg mit dessen graphischem Œuvre zu befassen: Bereits während seiner Lehrzeit fertigte Blanc ein Faksimile von Rembrandts Radierung des *Janus Lutma* an, das 1839 in *L'Artiste* publiziert wurde, und für den ersten Band der *Gazette* reproduzierte er ein Selbstporträt des Niederländers.[89] Doch nicht nur künstlerisch, sondern auch wissenschaftlich befasste sich Blanc mit Rembrandts Schaffen, über das er drei illustrierte Werkkataloge veröffentlichte.[90] Besonders aufschlussreich für die Beurteilung von Blancs Selbstverständnis als Graphiker ist ein offener Brief an seinen Nachfolger als Chefredakteur, Emile Galichon (1829-1875)[91], der 1867 zusammen mit seinem Faksimile einer Meissonier-Zeichnung erschien (Abb. 4/ Kat. 14). Blanc bezeichnet sich dort als Dilettanten, der sich bewusst war, nicht über das Können eines professionellen Reproduktionsgraphikers zu verfügen. Erst nachdem er wortreich auf die Mängel der Radierung hingewiesen hat, erschließt sich dem Leser, dass der Abdruck der Graphik von Anfang an beabsichtigt war, um Meissonier zu überraschen. Blancs zur Schau getragene Bescheidenheit verwandelt sich vor diesem Hintergrund endgültig in die Koketterie eines durchaus selbstbewussten Graphikers.[92] Dennoch schuf Blanc nur ein knappes Dutzend Graphiken und wandte sich nach dem Ende seiner Kupferstecherlehre dem Schreiben über Kunst zu, weswegen Béraldi ihn als »critique d'art, fut quelque peu graveur« charakterisierte.[93]

---

86 Zur Biographie Blancs siehe Song 1984, 11-15, Edel 1993, 1-4 und Pour 1997, 19-36. In der Forschung wird vorrangig Charles Blanc als Gründer der GBA genannt, maßgeblich beteiligt war allerdings auch Edouard Houssaye, der Bruder des *L'Artiste*-Gründers Arsène Houssaye (1814-1896), vgl. Blanc 1875, 203, Leroi 1875a, 210, Perrier 1875, 22, Burton 1976, 223 und Pour 1997, 40ff.

87 Die Datierung der Lehrzeit variiert je nach Quelle, lässt sich aber auf die Jahre 1832/33 bis 1835 eingrenzen, vgl. Edel 1993, 4, Lefort in Gr. Encyclopédie, VI, o. J., 1006 und AKL XI, 1995, 375.

88 Siehe Blanc 1874, 1.

89 Zu der Tafel in *L'Artiste* (1839-67) siehe Edel 1993, 2-4, zu der in der GBA Abb. 61.

90 Die Werkkataloge sind photographisch (Blanc 1853-1858), reproduktionsgraphisch (Blanc 1859-1861) beziehungsweise photomechanisch (Blanc 1873 und 1880) illustriert.

91 Zu Galichon siehe Blanc 1875, Leroi 1875a, Pour 1997, 85-87 und Cugy in Sénéchal/Barbillon 2004.

92 Blanc 1867. In ähnlicher Weise hatte er bereits seine »copie« des *Janus Lutma* als »imparfaite«, »pâle« und »éloignée« kritisiert und sich erst am Ende des Textes als deren Schöpfer zu erkennen gegeben, siehe Blanc 1839.

93 Béraldi II, 1885, 80. Die einzelnen Blätter nennen Béraldi II, 1885, 80f. und IFF II, 1937, 470f. Je zwei Graphiken wurden in *L'Artiste* (1839-67/-112) und in der GBA (Abb. 4 und 61/Kat. 14) abgedruckt, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b.

4 Charles Blanc nach Jean Louis Ernest Meissonier, *Un gentilhomme (du temps de Louis XIII)*, 1866, Radierung, 10,7 x 7,9 cm (Platte), Kat. 14

Zu Blancs unumstrittener Bedeutung für die französische Kunstlandschaft des 19. Jahrhunderts trug wesentlich bei, dass er wiederholt einflussreiche Ämter bekleidete: Er war sowohl von 1848 bis 1850 als auch zwischen 1870 und 1873 »Directeur des Beaux-Arts« und damit für die Kunstpolitik in Frankreich sowie für die staatlichen Kunstankäufe und die Ausrichtung des Salons zuständig.[94] Sein Name steht zudem für die institutionelle Anerkennung der Kunstwissenschaft: 1868 wurde er als freies Mitglied in die Académie des Beaux-Arts und 1876 als erster Kunsthistoriker in die Académie française aufgenommen, ab 1878 hatte er zudem den eigens für ihn eingerichteten Lehrstuhl für Ästhetik am Collège de France inne.[95]

Parallel zur Ausübung dieser Ämter verfasste Blanc die umfangreiche *Histoire des peintres de toutes les écoles* (1849-1876) sowie eine ganze Reihe kunstkritischer und kunsthistorischer Artikel, die unter anderem zwischen 1838 und 1858 in *L'Artiste* und von 1867 bis 1882 in der Tageszeitung *Le Temps* erschienen.[96] Für die *Gazette des Beaux-Arts* schrieb Blanc zwischen 1859 und 1880 zahlreiche Beiträge, in denen er sich häufig mit Künstlern der italienischen Renaissance befasste und Museen, Sammlungen, Ausstellungen oder Druck-

94 Auf sein Renommee als »Ancien Directeur des Beaux-Arts« verweist das Titelblatt der ersten zehn GBA-Bände, vgl. Abb. 6.

95 Vgl. Mantz 1882, 2, Song 1984, 2f., Edel 1993, 184ff. und 223f., Pour 1997, 1f. und Barbillon in Sénéchal/Barbillon 2004, 3.

96 Ein relativ vollständiges Verzeichnis der Schriften Blancs findet sich bei Edel 1993, 369-380.

INTRODUCTION

La *Gazette des Beaux-Arts*, que nous fondons aujourd'hui, n'eût pas été possible il y a quinze ans; elle n'aurait pas eu alors huit cents souscripteurs : maintenant, si elle est faite comme nous la comprenons, elle en peut avoir facilement dix mille.

D'où vient ce changement, et que s'est-il passé dans le monde? Comment s'est formé en si peu de temps cet immense public, si prompt à s'intéresser aux choses d'art? Ce n'est pas, sans doute, que nos organes aient acquis une délicatesse imprévue, que notre esprit se soit tout à coup raffiné; la France est depuis longtemps la nation le mieux façonnée à toutes les jouissances du goût; mais, il y a quinze ans, le public regardait ailleurs. Les grands artistes de la tribune, de la politique, de l'histoire, occupaient alors toute la scène, et l'art n'était qu'un agréable intermède dans ce drame émouvant des intelligences en rivalité, en lutte et en action... Que d'événements, depuis, ont détourné le cours de nos idées! Que de personnages ont dû vouloir un autre aliment aux activités de leur esprit! Combien d'âmes découragées ont cherché, dans le culte de l'art, une haute consolation, un libre refuge! La France, d'ailleurs, a vu surgir de toutes parts des fortunes subites comme au temps de Law; et, au

5 Antoine Alphée Piaud nach einer Zeichnung von Georges Hervy, *Kopfvignette der »Introduction«*, Holzstich, aus: GBA, I, 1. 1859, 5

graphiken besprach.[97] Von 1860 bis 1866 erschien an gleicher Stelle seine *Grammaire des arts du dessin* als umfassende Artikelserie, bevor sie im Folgejahr als Buch auf den Markt kam.[98] Darin widmete Blanc das der Malerei zugeordnete Unterkapitel der Druckgraphik, die ihm offenbar am Herzen lag.[99] Das Verfassen dieses stark rezipierten Hauptwerks war wohl auch der Grund für Blancs Rücktritt als Chefredakteur im April 1861.[100] Obwohl er

97 In seinen Beiträgen befasste Blanc sich unter anderem mit Ingres (1859, 1863 und 1867/68), Raffael (1859), Michelangelo (1859), Leonardo (1861) und Rembrandt (1859) sowie mit Museen (Galerie Delessert 1869, Galerie de San Donato 1877) und Ausstellungen (Salon 1866).

98 Zu den bibliographischen Angaben der 38 Artikel siehe Blanc 2000 [1867], 625-627. Wie Barbillon feststellt, wurde der in der GBA abgedruckte Text für die Buchausgabe nur geringfügig überarbeitet, siehe ebd., 625. Näheres zur *Grammaire*, die im 19. Jahrhundert wiederholt neu aufgelegt und mehrfach übersetzt wurde, bei Song 1984, Edel 1993 und Barbillon in Blanc 2000 [1867], 15-31.

99 »il garda toute sa vie un culte sincère pour la gravure«, Mantz 1882, 1. Vgl. Blanc 2000 [1867], 579-619 und Blanc 1874.

100 Siehe Houssaye 1861, 6. Als Chefredakteure folgten bis zur Jahrhundertwende: Edouard Houssaye (1861-1863), Emile Galichon (1863-1872), René Ménard (1873-1875), Louis Gonse (1875-1894), Alfred

der Zeitschrift also nur verhältnismäßig kurz vorstand und ihr im Weiteren nur noch als freier Mitarbeiter verbunden blieb, wurde die Gründung der *Gazette des Beaux-Arts* bereits in den Nachrufen als »son rêve préféré« verstanden.[101]

In der von ihm signierten Einleitung zum ersten Band umreißt Charles Blanc auf knapp zehn Seiten die Rahmenbedingungen und Motive, die die Redaktion zur Gründung dieser neuen Zeitschrift bewogen haben.[102] In der Forschung wurden wiederholt Teile dieses programmatischen, dichten und anspielungsreichen Textes zitiert, wenn es um die Geschichte der *Gazette des Beaux-Arts* ging.[103] Eine ausführlichere Analyse des gesamten Einleitungstextes findet sich jedoch nur in der Dissertation von Pour, die ihn vor allem hinsichtlich der darin enthaltenen Aussagen über die Vorrangstellung der französischen Kunst und Kunstkritik sowie in Hinblick auf die von Blanc angestrebte Wissensvermittlung untersucht.[104] Da die »Introduction« die grundlegenden Absichten des Gründungsdirektors und somit den ›Rahmen‹ für die hier untersuchten Reproduktionsgraphiken beschreibt, wird der Text im Folgenden zusammengefasst und, über die bisherige Auseinandersetzung hinausgehend, analysiert. Unter anderem wird Blancs Gebrauch von Begrifflichkeiten aus der älteren Kunsttheorie kommentiert und mit dem Verweis auf andere Schriften von ihm, in denen ähnliche Überlegungen zur Sprache kommen, erläutert.

Blanc beginnt die Einleitung mit der provokanten These, die Gründung einer Zeitschrift wie der *Gazette des Beaux-Arts* sei fünfzehn Jahre früher nicht möglich gewesen, da die Resonanz bei der Leserschaft zu gering gewesen wäre.[105] Konsequenterweise umreißt er auf den folgenden Seiten die Ursachen für die konstatierte Veränderung im Leserverhalten wie auch in der allgemeinen Wahrnehmung von Kunst und verweist auf gesellschaftliche, ökonomische und technische Entwicklungen: Zunächst stellt er fest, dass 1859 deutlich mehr Menschen Ausstellungen und Auktionen besuchten.[106] Diesen Gesamteindruck spiegelt auch die Kopfvignette der »Introduction« (Abb. 5) wieder: Auf einer Treppe, die zu

---

de Lostalot (1894) und Charles Ephrussi (1895-1902), vgl. Givry 2008, 45f., Majno 2006, 8f. und die entsprechenden biographischen Einträge bei Sénéchal/Barbillon 2004.

101 Mantz 1882, 2. Ähnlich auch Lefort 1882, 121. Nicht verwunderlich ist, dass die GBA in dem Nachruf in *L'Artiste* nur sehr kurz erwähnt wird, siehe Baluffe 1882, 150. In der neueren Forschung fällt das Urteil unterschiedlich aus, vgl. Pietsch 2004, 205-239 mit zahlreichen Quellen für den Zeitraum 1882 bis 2004.

102 Blanc 1859.

103 Vgl. Tourneux 1909, 5-9, Edel 1993, 69ff. und Barbillon in Barbillon/Thuillier 2003, 7f.

104 Siehe Pour 1997, 48-73.

105 Blanc 1859, 5. Er meint, statt achthundert könne man nun mit Leichtigkeit zehntausend Subskribenten erreichen. Diese Zahlen sind als überaus optimistisch zu bezeichnen: Zwar ist die Auflagenhöhe der ersten Jahrgänge nicht bekannt, doch wurde sich die Leserschaft erst allmählich der Vorzüge der GBA bewusst, siehe Blanc 1875, 203 und Leroi 1875a, 210. 1869 hatte die GBA eine Auflage von mehr als 2200 Exemplaren und um 1880 rund 2000 Abonnenten, vgl. Anonym 1869 und Kolb/Adhémar 1984, 41. Zum Vergleich: Von *L'Artiste* wurden oft nur einige hundert Hefte und nie mehr als 1500 Exemplare gedruckt, vgl. Edwards 1990, 113-118. Die Auflage der *Zeitschrift für Bildende Kunst* schwankte zwischen 1750 (1866), 2000 (1868) und 1450 (1909), vgl. Langer 1983, 39.

106 Dasselbe stellten auch die Herausgeber der *Revue Universelle des Arts* und der *Zeitschrift für Bildende Kunst* fest, vgl. Anonym 1855 und Lützow 1866.

Ausstellungsräumen führt, bewegen sich Besucher beiderlei Geschlechts, die zumeist in Gespräche oder in die Betrachtung der zahlreichen Gemälde und Skulpturen vertieft sind. Blanc begründet dieses Interesse damit, dass der zunehmende Wohlstand die Entstehung einer neuen Sammlerschicht ermöglicht habe. Zudem weckten öffentliche Ausstellungen wie die seit 1851 stattfindenden Weltausstellungen die Neugier auf die bildende Kunst,[107] welcher dank des zunehmend einfacheren Reisens auch nachgegeben werden könne.[108] Blanc bescheinigt der Bevölkerung also großes Interesse, kritisiert jedoch zugleich die oft mangelnde Sachkenntnis gerade jener Bürger, die während der Julimonarchie Wohlstand angehäuft hatten und sich in diesem Zug ehemals höheren Gesellschaftsschichten vorbehaltenen Interessensgebieten zuwandten.[109] Ironisch verweist er auf eilends angelesenes Halbwissen (»érudition du quart d'heure«), dessen Beseitigung eines seiner zentralen Anliegen war, wie sich im Verlauf des Textes mehrfach zeigt.[110]

Den wichtigsten Grund für das wachsende Interesse an der bildenden Kunst sieht Blanc jedoch in der Veränderung des Schreibens über Kunst: Der neugierige Leser erwarte 1859 mehr Fakten und Informationen als in älteren Kunstkritiken zu finden waren, weswegen sich zeitgleich mit der Etablierung einer (kunst-)historischen Sichtweise (»parallèle aux progrès de notre école historique«) eine neue Form der Kunstkritik entwickelt habe.[111] Blanc hebt den Einfluss der deutschen Kunstwissenschaft hervor, welche er wegen der Fundiertheit der Texte schätzt, fürchtet jedoch zugleich, die Autoren könnten möglicherweise durch die Konzentration auf kleinteilige Fakten das Wesentliche aus den Augen verlieren: die grundlegenden und ureigensten Merkmale der französischen Kunst (»la physionomie originale de l'art français«).[112] Der Begriff der »physionomie originale« findet sich auch in seiner Einleitung zur *Ecole française*, die 1865 im Rahmen der *Histoire des peintres* erschien. Dort steht er für die Eigenheiten der durch die »Vorrangstellung des Geistes« gekennzeichneten französischen Schule.[113] Wie in der *Histoire* betont Blanc auch in der Einleitung zur *Gazette des Beaux-Arts* die Bedeutung der einer Darstellung zugrunde liegenden Ideen (»la philosophie des choses«) und der von Künstlern in ihre Werke eingebrachten Vorstellungen und Überlegungen (»ce qui se passe dans leur [»grands hommes«; Anm. JB] esprit«).[114] An dieser Stelle wird zum ersten Mal deutlich, dass Blanc als Vertreter

107 Die Besucherzahlen der Weltausstellungen in Paris belegen den starken Zuwachs von rund fünf (1855) auf elf Millionen (1867) Besucher, siehe Philadelphia/Detroit/Paris 1978, 434f.

108 Die dampfbetriebene Eisenbahn wurde auf dem europäischen Festland ab Mitte der 1830er für den Personenverkehr genutzt, siehe Rehm 1994, Abschnitt 1835-1869. Die französischen Eisenbahngesellschaften wurden zwischen 1853 und 1855 gegründet, siehe Philadelphia/Detroit/Paris 1978, 434.

109 »les millionnaires de la veille, s'improvisant amateurs« Blanc 1859, 6.

110 Blanc 1859, 6. Er bezieht sich an dieser Stelle nur auf »Novizen«, macht aber am Ende des Textes deutlich, dass auch Kennern Irrtümer unterliefen, siehe ebd., 14.

111 Blanc 1859, 6. Die Zeitangaben »aujourd'hui« und »autrefois« werden nicht spezifiziert, so dass unklar bleibt, auf welche Texte der älteren Kunstkritik er anspielt. Ausführlicher zum Aspekt der historischen Sichtweise: Pour 1997, 58ff.

112 Blanc 1859, 7.

113 Blanc 1849-1876, hier: 1865, I, 34.

114 Blanc 1859, 7.

des Idealismus die Ideen der Künstler und die Empfindungen (»sentiments«) der Leser für wichtiger erachtet als eine gelehrte Überfrachtung von Texten mit beispielsweise quellenkundlichen Details.[115] Er fordert dementsprechend ein Schreiben über Kunst, in dem die Balance zwischen fundiertem Gehalt, ansprechendem Stil und einem gewissen Freiraum für die unverfälschte, unvoreingenommene und einfühlende Wahrnehmung des Lesers (»émotion naïve«, »délicatesse de nos sentiments«) gewahrt wird:

> »Maintenant que la critique est devenue suffisamment sérieuse, gardons-nous des inutiles détails, et surtout de revenir au genre ennuyeux. Le temps n'est plus où les livres d'art, écrits sans aucun charme, et partant sans aucun art, avaient le singulier privilége [sic] de nous fatiguer en nous parlant de ce qui doit nous ravir. Aussi bien, trop d'érudition finit par encombrer le cerveau et risquerait d'étouffer en nous, à la longue, toute émotion naïve et de déflorer la délicatesse de nos sentiments.«[116]

Mit den genannten Formulierungen spielt Blanc auf den seit Du Bos (1719) für die Rezeption von Kunstwerken zentralen Begriff der ›Empfindung‹ (»sentiment«) an, welcher für die Entstehung der von der subjektiven Wahrnehmung ausgehenden Kunstkritik (Diderot) maßgeblich war.[117]

Die besten Voraussetzungen für die geforderte Herangehensweise sieht Blanc in der französischen Kunstkritik, die sich durch »grâce«, »clarté, justesse, mesure, finesse d'observation, sentiment exquis des convenances«, »esprit« und »ironie gauloise« auszeichne.[118] Dank ihrer Tradition und Qualität hält er sie für unanfechtbar und konstatiert, die zeitgenössische Kunstkritik in Frankreich sei besser denn je, da sich wissenschaftlicher Anspruch mit stilistischer, inhaltlicher und methodischer Vielfalt zu hervorragenden Texten verbinde.[119] Um die angesprochene Bandbreite zu veranschaulichen, die von kunstvoll formulierten Texten bis zu nüchterner Wissenschaftsprosa reicht, nennt Blanc in einer Passage aus antithetisch aufeinander bezogenen Satzteilen exemplarische Vertreter unterschiedlicher Strömungen.[120] Unter den nicht namentlich genannten Autoren, die Tourneux erstmals identifizierte, finden sich trotz des vorangegangenen Verweises auf die Tradition

115 Ebd. Diese Haltung zeigt sich vor allem in der *Grammaire*, siehe Blanc in GBA, I, 21. 1866, 518f./2000, 620f. Zu Blanc als Vertreter der idealistischen Kunsttheorie siehe vor allem Taylor 1987, 467ff., Scherkl 2000, 363ff., Barbillon in Blanc 2000 [1867], 20 und 28 sowie Krüger 2007, bes. 46ff.

116 Blanc 1859, 7.

117 Vgl. hierzu die Lemmata »Gefühl und Einfühlung« (Wolff) und »Ästhetik« (Prange) in Pfisterer 2003, 110-113 und 3-6. Knabe setzt den Begriff »délicatesse«, ausgehend von Marmontels Encyclopédie-Eintrag (1757) zu diesem Stichwort, mit »sensibilité délicate« gleich und weist darauf hin, dass damit eine sensualistische, nicht-rationale Wahrnehmung gemeint ist, siehe Knabe 1972, 162f.

118 »Il est donc surprenant que l'on affecte aujourd'hui de contester à la France l'incontestable supériorité de sa critique, comme si la nation qui a vu tant de fins connaisseurs […] pouvait avoir perdu tout à coup cette rare sagacité de jugement qui est le fruit le plus indigène de son génie.« Blanc 1859, 7f.

119 »Oui, la littérature française est aujourd'hui en mesure d'exercer la critique avec plus d'éclat que jamais, puisqu'elle est à la fois lestée de science et en possession de tous les genres de style.« Blanc 1859, 8.

120 Blanc 1859, 8f.

nur Autoren des 19. Jahrhunderts.[121] Blanc ignoriert also zum Beispiel Denis Diderot (1713-1784), dessen Salonbesprechungen ab dem Ende des 18. Jahrhunderts einem größeren Publikum zugänglich gemacht und im 19. Jahrhundert stark rezipiert worden waren.[122] Durch die in der Aufzählung eingesetzten sprachlichen Mittel zeichnet sich die anschließende Forderung Blancs ab, dass Autoren aller Couleur ihren Beitrag zur *Gazette des Beaux-Arts* leisten sollen:

> »Le moment est donc venu de faire participer tout le monde à cette heureuse révolution des arts, en défrichant à nouveau le domaine de la critique. Avec ces qualités réunies, l'érudition et le sentiment, le fond et la forme, nos écrivains devenus antiquaires, nos antiquaires devenus écrivains, peuvent créer un centre d'où rayonnent les lumières de leur goût et la chaleur de leur enthousiasme. C'est pour leur constituer un organe que nous avons fondé la *Gazette des Beaux-Arts*.«[123]

Diese enthusiastisch formulierte Passage verdeutlicht, dass Blanc durch die *Gazette* und die darin angestrebte Synthese verschiedener Sichtweisen eine Veränderung in der Kunst, vor allem aber eine weitergehende Erneuerung des Schreibens über Kunst anstrebt. Zum wiederholten Male verwendet er in diesem Zusammenhang den Begriff der Empfindung (»sentiment«) und stellt ihn der Gelehrsamkeit (»érudition«) gegenüber. Dadurch gewinnt der Leser den Eindruck, Blanc beziehe sich hinsichtlich der zu verbindenden Herangehensweisen auf die gesamte Spannbreite der französischen Kunstkritik, welche im 18. Jahrhundert sowohl den Rationalismus als auch den Empirismus umfasste.[124] Im Zusammenhang mit den vorangegangenen Absätzen kann »érudition« jedoch auch als Anspielung auf die ausgedehnte Suche nach Quellenmaterial gelesen werden, der Blanc ambivalent gegenüberstand.[125] Anlässlich des ersten Jahrestages der *Gazette des Beaux-Arts* griff Blanc 1860 das Begriffspaar wieder auf und äußerte sich zufrieden, dass es gelungen sei, gleichermaßen rational wie emotional arbeitende Autoren zu Wort kommen zu lassen.[126] Das zweite

121 Tourneux benennt Théophile Gautier (1811-1872), Victor Cousin (1792-1867), Prosper Merimée (1803-1870), Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), Charles Lenormant (1802-1859), Ernest Beulé (1826-1874), Jules Renouvier (1804-1860), Philippe de Chennevières (1820-1899), Louis Viardot (1800-1883) und Théophile Thoré (1804-1868). Irrtümlich identifizierte er zudem Henri Delaborde (1811-1899), da er die entsprechende Textstelle im Singular (»celui-ci […]«) zitierte, siehe Tourneux 1909, 6f. Blanc schrieb jedoch »ceux-ci«, wodurch der Bezug zu *L'Artiste* naheliegt, siehe Blanc 1859, 8. Ergänzend zu Tourneux präzisiert Barbillon den Verweis, indem sie ihn auf die Autoren der *Histoire des peintres* (unter anderen Paul Mantz, Paul Lefort, Théophile Silvestre) bezieht, siehe Barbillon/Thuillier 2003, 6 und Blanc 1859, 10.

122 Siehe Knabe 1972, 154f. und Dresdner 2001 [1915], 375f.

123 Blanc 1859, 10.

124 Zum Begriff des »sentiment« und zur Entwicklung der französischen Kunstkritik im 18. Jahrhundert siehe Knabe 1972, 12ff.

125 Zu dieser Lesart des Begriffs »érudition« siehe TLF, VIII, 1980, 98.

126 »Comme nous l'avons prévu, les experts et les artistes commencent à se réunir dans le centre commun que nous leur avons crée, et nous aurons pu réconcilier dans cette feuille l'érudition et le sentiment, l'archéologie et la grâce.« Blanc 1860a, 6. Die beiden Begriffspaare können als verstärkende

in der oben zitierten Passage verwendete Begriffspaar »le fond et la forme« verdeutlicht, dass Blanc die Vermittlung von Kenntnissen über formale Aspekte der bildenden Kunst genauso am Herzen lag wie jene über das Dargestellte.[127] Beides sei, so Blanc zu Beginn der *Grammaire*, unverzichtbar für das Schaffen von Werken, die über das bloße Abbilden der Natur hinausgehen und der zentralen Aufgabe der bildenden Kunst – der Darstellung des Schönen (»manifester le beau«) – gerecht werden sollen.[128] Der zweite, eher technische Aspekt der Kunst (»forme«) setzt grundlegendes Wissen über das richtige Malen voraus, welches Blanc den erst seit Kurzem auf dem Kunstmarkt aktiven Neureichen abstritt. Das dritte Begriffspaar (»écrivains«/»antiquaires«) verweist darauf, dass nach Blancs Verständnis für das Schreiben über Kunst sowohl sprachliche Befähigung wie profunde Sachkenntnis notwendig waren. Da der Begriff »antiquaire« im 19. Jahrhundert auch Sammler von Kunstobjekten bezeichnete, scheint Blanc hier zwei Kategorien zu verknüpfen, die auf einige wichtige Mitarbeiter der *Gazette des Beaux-Arts* zutreffen:[129] Sowohl Philippe Burty (1830-1890) als auch Emile Galichon, um nur zwei prominente Beispiele zu nennen, besaßen bedeutende Kunstsammlungen. Die von Blanc geforderte Koppelung der Kompetenzen wird insbesondere im Falle Galichons deutlich, da dessen Artikel mit eigens von ihm – in seiner Funktion als Besitzer und Chefredakteur der *Gazette* – in Auftrag gegebenen Reproduktionen von Werken aus seiner Sammlung illustriert wurden, wofür ihn Blanc würdigte.[130]

Nachdem Blanc die Voraussetzungen wie auch die Motivation für die Gründung einer neuen Kunstzeitschrift dargelegt hat, formuliert er also die von der Redaktion angestrebten Ziele. Wie schon in der zuletzt zitierten Passage greift er auch in der anschließenden auf metaphorische Formulierungen zurück, um der Hoffnung Ausdruck zu verleihen, die *Gazette des Beaux-Arts* werde die weltweite Aufklärung in Sachen Kunst voranbringen.[131] Zunächst bezeichnet er die Zeitschrift als leuchtendes Zentrum, von dem aus Geschmack und Begeisterung für die bildende Kunst in die Welt getragen würden. Sodann vergleicht er die Verbreitung von Wissen (»Licht«) durch die *Gazette* mit fliegenden Gedanken, die

---

Wiederholung verstanden werden: »sentiment« kann mit »grâce« gleichgesetzt werden, siehe Knabe 1972, 281f. Die Parallelisierung von »archéologie« und »érudition« bestätigte mir freundlicherweise Mélanie Bled.

127 Flax weist darauf hin, dass Blanc an Gautiers Texten die zu starke Ausrichtung auf formale Aspekte kritisiert, in seinen eigenen Texten hingegen »fond et forme« zu verbinden gewusst habe, siehe Flax 1989, 100f.

128 »Oubliant peu à peu sa [der Kunst; Anm. JB] véritable fin, qui est de manifester le beau, il retomberait bientôt en enfance; le fond emporterait la forme; la morale absorberait la beauté: il n'y aurait plus d'art.« Blanc in GBA, I, 6. 1860, 133/2000, 48.

129 Zum Begriff »antiquaire« siehe TLF, III, 1974, 169.

130 Blanc 1875, 204f. Vgl. Galichons Beitrag über Jacopo de' Barbari, der mit Gaucherels Radierung (1861-19) nach dem in seinem Besitz befindlichen Gemälde *La Vierge à la fontaine* (heute im Louvre) illustriert wurde, und den über Michelangelo, der von einer Heliogravüre nach dessen Zeichnung *Phaeton* (heute im British Museum) begleitet wurde, siehe Galichon 1861, 318/319 und 1874, 207/208.

131 Interessant ist, dass Blanc die weltweite Verbreitung der GBA anstrebt, die Korrespondenten zunächst jedoch nur »depuis Naples jusqu'à Saint-Pétersbourg, depuis Amsterdam jusqu'à Madrid et depuis Londres jusqu'à Berlin« ansässig waren, siehe Blanc 1859, 11. Verkaufsstellen der GBA fanden sich bereits im Herbst 1859 in Kanada und Brasilien, siehe GBA, I, 3. 1859, n. pag.

Entfernungen rasch überwänden und zur Vertreibung des Dunkels beitrügen, was an die entsprechende Stelle in der Genesis (I, 3f.) erinnert: »Et comment les [ténèbres; Anm. JB] dissiper, si on ne commence par faire briller les notions du beau? Comment rendre aimable la vérité, si ce n'est au moyen de l'art, qui en est la grâce?«[132] Die Kunst trägt Blancs Ansicht nach also dazu bei, die ›Wahrheit‹ angenehmer, oder vielleicht könnte man auch sagen schöner, zu gestalten. Versteht man hierunter die Lebensumstände aller Kunstinteressierten, so kann eine Feststellung vom Ende des Textes als Antwort auf die zweite Frage gelesen werden: Allein durch die Beschäftigung mit der bildenden Kunst beziehungsweise durch das Lesen der *Gazette* werde das Leben kurzweiliger und lebenswerter.[133] Von zentraler Bedeutung für die angestrebte Aufklärung waren zum einen der Informationsaustausch zwischen Frankreich und dem Ausland, welcher durch ein weit verzweigtes Korrespondentennetz gewährleistet werden sollte. Die Aufgabe dieser Journalisten war es, Informationen über sämtliche Geschehnisse im Zusammenhang mit bildender Kunst (einzelne Werke, Entdeckungen, Künstler, Sammlungsverkäufe, Museen und Galerien) beizusteuern.[134] Zum anderen sollte die im folgenden Absatz ausführlich begründete Anreicherung der Beiträge mit Abbildungen sowohl zur Erbauung als auch zur Optimierung der Wissensvermittlung beitragen.

Charles Blanc beginnt den Abschnitt über die Bedeutung der Abbildungen mit der Begründung der Notwendigkeit von Reproduktionen beziehungsweise mit der Erläuterung des Bild-Text-Verhältnisses:

> »Mais, comme il n'est point de parole écrite qui puisse suppléer un dessin, nous avons du prendre le parti de donner une configuration des objets d'art anciens ou modernes, rares ou inédits, dont il sera parlé dans le texte, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, nielles, vases grecs, médailles, monuments d'architecture, pièces d'orfèvrerie, morceaux de haute curiosité.«[135]

Blanc macht in dieser Passage deutlich, dass Abbildungen seiner Meinung nach aussagekräftiger als Worte und daher unerlässlich für die *Gazette des Beaux-Arts* sind.[136] Mit der

132 Blanc 1859, 10. Auf die Licht-Metapher kommt Blanc gegen Ende der Einleitung zurück: »Grace aux lumières des hommes éminents qui veulent bien nous promettre leur concours, la *Gazette des Beaux-Arts* saura éclairer, instruire le public […].« Blanc 1859, 14.

133 »Heureux, par-dessus tout, si nous pouvons offrir un préservatif contre l'ennui à ceux qu'on appelle les élus du monde, […] faire oublier […] à tous nos lecteurs, enfin, les petits et les grandes misères de cette vie que l'on dit si courte, et qui est pourtant si longue…, quand elle est sans art!« Blanc 1859, 15. Blanc spielt hier auf Goethes Faust (I, Vers 558f.) an: »Ach Gott! Die Kunst ist lang, Und kurz ist unser Leben.«

134 Siehe Blanc 1859, 11. Korrespondenten hatte es auch schon früher gegeben, vgl. Anonym 1855, 4. Doch war bei der GBA sowohl deren Anzahl wie auch die geographische Streuung größer.

135 Blanc 1859, 11.

136 In diesem Sinne äußern sich auch andere Autoren: »Ses [Léon Gaucherels; Anm. JB] ivoires byzantines, son encensoir, sont des planches très-fines et qui valent mieux que toutes les descriptions écrites.« Mantz 1859, 34. Anlässlich des von Boetzel herausgegebenen *Album* zum Salon von 1869 schrieb Burty: »En réalité le crayon, même inhabile, […] est infiniment supérieur à la plume la plus

Behauptung, ein Text könne eine Abbildung niemals ersetzen, spielt er offensichtlich auf den seit der Antike geführten Diskurs über den Stellenwert von bildlicher versus schriftlicher Darstellung an. Zudem greift er die Debatte über die Leistungsfähigkeit von Malerei und Dichtung auf, die im Rahmen des Paragone bis ins 19. Jahrhundert geführt wurde, und spricht sich deutlich für den Primat der bildenden Kunst (genauer der Reproduktionsgraphik) aus. Eine Position, die er 1861 unter Verwendung einer Formulierung bekräftigt, die Simonides' Charakterisierung der Malerei als stumme Dichtung und der Dichtung als sprechende Malerei entlehnt ist und die Vergleichbarkeit beider Medien im Sinne von Horaz' »ut pictura poesis« suggeriert: »Heureux privilège des arts du dessin! leurs images muettes sont souvent plus éloquentes que la parole et plus persuasives que l'écriture; […]«.[137] Einige Zeilen weiter greift Blanc seine Überlegungen zum Verhältnis von Bild und Text erneut auf und fragt aus einer etwas veränderten Perspektive, ob schriftliche Äußerungen grundsätzlich an die Aussagekraft gelungener graphischer Wiedergaben heranreichen können:

> »Tout ce que nous pourrions dire, au surplus, sur une peinture, une statue, un dessin de maître, vaudra-t-il jamais le léger crayon qu'un dessinateur spirituel en aura tracé? et quel prix n'aura pas, dans l'avenir, un recueil où seront venus se classer, se fixer, au fur et à mesure de leur apparition, les événements […], les ouvrages […], les compositions […].«[138]

Auch wenn Blanc eine Antwort auf diese rhetorische Frage schuldig bleibt, vermittelt die Passage den Eindruck, die Textbeiträge seien wichtig, langfristig jedoch für die durch die *Gazette des Beaux-Arts* vermittelte Kenntnis der Kunst sowie für den materiellen Wert der Zeitschrift weniger relevant als die Reproduktionen. Allerdings macht Blanc die Begabung, genauer den wachen Geist des reproduzierenden Künstlers, zur Voraussetzung für den Vorrang der bildlichen Darstellung.[139] Der Funktion der »Introduction« entsprechend impliziert seine Wortwahl einen Unterschied zwischen der *Gazette* und den vielen bebilderten Publikationen der Zeit: Für die allgegenwärtige Flut von Abbildungen gebraucht Blanc die Vokabeln »illustrer« und »image«, in Bezug auf die Reproduktionsgraphiken der eigenen Zeitschrift hingegen die Substantive »dessin«, »gravures« und »reproduction gravée«, welche die manuelle Herstellung durch einen Künstler betonen.[140]

Wie genau Blanc den Zeitschriftenmarkt kannte und wie strategisch er in seiner Einleitung vorging, um die Leser von der neu gegründeten *Gazette des Beaux-Arts* zu über-

---

exacte.« Burty 1869b, 253. Vgl. auch Delaborde 1862, Lefort 1875 und Frizzoni 1898 in Kat. 4, 30 und 59.

137 Blanc 1861b, 336. Zum Paragone inklusive der Zitate von Simonides und Horaz siehe Kohle 1989, das Lemma »Paragone« (Pfisterer) in Ueding VI, 2003, 528-546 sowie die Lemmata »Paragone« (Baader) und »Ut pictura poesis« (Locher) in Pfisterer 2003, 261-265 und 364-368.

138 Blanc 1859, 11.

139 Die Autoren der GBA waren in der Regel der Ansicht, dass die gemeinsam mit ihren Texten publizierten Tafeln den von Blanc formulierten Qualitätsanforderungen genügten, vgl. Kap. 3.

140 Blanc 1859, 11.

zeugen, zeigt seine Kritik daran, dass noch niemand auf die Idee gekommen sei, die Aussagekraft einer Kunstzeitschrift durch den gezielten Einsatz von Abbildungen zu steigern:

> »N'est-il pas permis de s'étonner, en effet, que dans un temps où l'on *illustre* toute chose et où abondent les feuilles pittoresques, personne n'ait encore songé à expliquer, par des gravures, la critique d'un journal d'art, ses descriptions, sa doctrine? Aujourd'hui, que des publications retentissantes répandent partout à si grande nombre l'image de la plus petite revue du Champ de Mars, de la moindre escarmouche de la guerre des Indes, improvisent le portrait des hommes du jour, dessinent au vol la renommée qui passe, il serait assez étrange qu'une revue consacrée aux beaux-arts n'offrît point la reproduction gravée des œuvres d'art.«[141]

Das zum Ausdruck gebrachte Unverständnis, in Anbetracht der rasant anwachsenden Zahl von Abbildungen gerade eine Kunstzeitschrift nicht zu illustrieren, sollte wohl in erster Linie die Originalität und den informativen Mehrwert der *Gazette* hervorheben. Zwar verwundert das von Blanc geäußerte Erstaunen, wenn man bedenkt, dass es um die Mitte des 19. Jahrhunderts etliche illustrierte Periodika gab, doch hob sich die *Gazette* durch Qualität, Menge und Vielfalt der Abbildungen sowie durch die neuartige inhaltliche wie methodische Gewichtung ab.

Der zentrale Unterschied zwischen der *Gazette des Beaux-Arts* und der wichtigsten älteren Kunstzeitschrift liegt im Bezug der Abbildungen zum Text: In *L'Artiste* wurden die Tafeln häufig durch erläuternde literarische Texte begleitet, was James 1998 dazu veranlasste, das dortige Verhältnis der beiden Medien als »illustration à l'envers« zu bezeichnen.[142] In der *Gazette* hingegen sollten laut Blanc die beiden Medien zum Zweck der optimalen Wissensvermittlung zusammenwirken und das Dargestellte[143] identisch mit dem Inhalt der Beiträge sein. Wie wichtig den Herausgebern die Verbindung von Text und Bild war, zeigt sich etwa daran, dass die Redaktion in Annoncen darauf hinwies: »Chaque numéro est […] enrichie d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits […].«[144] Eine genauere Charakterisierung des Bild-Text-Zusammenhangs liefert Blanc, indem er den möglichen Beitrag der Abbildungen zur Wissensvermittlung verdeutlicht: Sie könnten das Verständnis ästhetischer Urteile erleichtern, die Schilderung einzelner Werke oder Sammlungen sowie stilistische Argumentationen besser nachvollziehbar machen und die vertretenen theoretischen Sichtweisen erläutern.[145]

---

141 Ebd.

142 James in Sanchez/Seydoux 1998b, XIIIf.

143 »dont il sera parlé dans le texte«, Blanc 1859, 11.

144 Dieser Text wurde bis in die 1890er Jahre verwendet und nur durch die Hinzufügung weiterer Reproduktionstechniken (Heliogravüre, Farbdrucke) aktualisiert, vgl. zum Beispiel GBA, I, 3. 1859, n. pag. und III, 13. 1895, n. pag.

145 Vgl. die zuletzt zitierte Passage: Blanc 1859, 11.

Aufgrund der angestrebten textbegleitenden[146] und -erklärenden Funktion sind die in der *Gazette des Beaux-Arts* publizierten Druckgraphiken als »Illustrationen«[147] zu bezeichnen. Blancs »Introduction« veranschaulicht jedoch die Diskrepanz zwischen dem postulierten wechselseitigen Bezug von Text und Abbildung einerseits, und der mitunter mangelhaften Umsetzung dieser Forderung andererseits: Die einzige ganzseitig Abbildung in seinem Text, ein Ausschnitt aus dem Parthenonfries, ist nur mit einem Nebensatz in Verbindung zu bringen, in welchem der Beitrag Karl Otfried Müllers zur Rekonstruktion des Frieses erwähnt wird.[148] Eine Beschreibung des Dargestellten oder auch nur ein Hinweis auf den Holzstich unterbleiben, so dass die von Blanc formulierten Anforderungen nicht erfüllt werden und der Leser den Eindruck gewinnt, die Abbildung diene vorrangig der Demonstration illustrationstechnischer Kompetenz und der Auflockerung des anspielungsreichen, dichten Einleitungstextes. Anders verhält es sich bei den meisten der für diese Arbeit ausgewerteten Texten: Der Bezug zu den Tafeln besteht oft aus einer auf das reproduzierte Originalwerk bezogenen, ausführlicheren Beschreibung und einem kurzen Verweis auf die Reproduktionsgraphik. Nur jede zweite der untersuchten Gemäldereproduktionen wird im illustrierten Artikel ausführlicher erwähnt oder analysiert.[149]

Die von Blanc vorgenommene explizite Hervorhebung der Verbindung zwischen Text und Reproduktion verwundert aus heutiger Sicht, sind wir doch dank moderner Drucktechniken daran gewöhnt, dass Abbildungen in Büchern oder Zeitschriften in einem engen räumlichen Bezug zur zugehörigen schriftlichen Erläuterung stehen. Um 1860 jedoch waren für Zeitschriften die Texte essentiell, die Abbildungen bedeuteten hingegen einen technischen, finanziellen und zeitlichen Mehraufwand. Dieser wurde von der Redaktion der *Gazette des Beaux-Arts* bewusst in Kauf genommen, obwohl die Probleme bei der Koordination von Text und Bild bereits nach zweieinhalb Jahren die Umstellung des Erscheinungsrhythmus notwendig machten:

> »La véritable difficulté qu'a présentée jusqu'ici la *Gazette* est celle de faire coïncider avec précision, à point nommé, à heure fixe, le travail de l'écrivain et celui de l'artiste,

146 Anders als der Katalog von Sanchez/Seydoux 1998a aufgrund der gewählten Kriterien für die Angabe der illustrierten Texte (vgl. Anm. 52) suggeriert, sind in der GBA bis 1900 lediglich 4 von 1447 Tafeln keinem Text zuzuordnen.

147 Illustrationen sind »bildliche Darstellungen, die einen Text begleiten und seinen Inhalt verdeutlichen«, wobei es sich in der Regel um druckgraphische Abbildungen (in Abgrenzung zur manuellen »Illumination«) handelt, siehe LdK, III, 1991, 403. Im Französischen kommt diese Bedeutung des Wortes »illustration« erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf, vgl. TLF, IX, 1981, 1138f.

148 Vgl. den Holzstich auf der fünften Seite der »Introduction« und Blancs kurzen Verweis auf den Altphilologen Müller (1797-1840), siehe Blanc 1859, 8.

149 Beispielhaft ist Crowes Artikel über Sandro Botticelli: »Il semblerait superflu de décrire le second de ces morceaux [*Die Geburt der Venus*; Anm. JB], puisqu'on en appréciera la beauté par l'excellente gravure que nous en donnons; cependant il est bon d'en marquer les qualités et les défauts.« Crowe 1886, 184. Es folgt eine gut halbseitige Beschreibung des Gemäldes, zu Gaujeans Reproduktion desselben (1886-11) äußert sich Crowe hingegen nicht mehr. Vgl. die entsprechenden Literaturverweise und Zitate im Katalog.

> la gravure et le texte. […] Ces inconvénients et beaucoup d'autres, qui sont inhérents d'ailleurs à toute publication illustrée, diminuent sensiblement à mesure que la périodicité devient plus lente.«[150]

Die vom damaligen Chefredakteur Edouard Houssaye erklärte Bereitschaft, die Periodizität der *Gazette des Beaux-Arts* auf eine Lieferung pro Monat zu reduzieren, weist darauf hin, dass die Redaktion keineswegs gewillt war, die zeitgleiche Publikation von Text und Bild aufzugeben, auf Abbildungen zu verzichten oder deren Qualität durch schnellere Fertigung oder andere Techniken zu reduzieren. Im Gegenteil, Houssaye nennt als ersten Vorteil der Umstellung die Möglichkeit, die Qualität der Abbildungen zu steigern (»donner plus de fini à ses [der GBA; Anm. JB] gravures«).[151] Um die Leserschaft wie gewohnt vierzehntägig mit aktuellen Nachrichten vom Kunstmarkt versorgen zu können, erschien ab dem 1. Dezember 1861 »La Chronique des arts et de la curiosité« als Beilage. Die organisatorischen Probleme scheinen durch den größeren Abstand zwischen den einzelnen Heften allerdings nicht ganz behoben worden zu sein, da es auch nach der Umstellung zu Verzögerungen bei der Auslieferung von Tafeln kam. In solchen Fällen wurde durch einen Vermerk im Inhaltsverzeichnis auf die Stelle hingewiesen, an welcher die Abbildung im Text angesprochen wurde beziehungsweise an der sie (am Ende des Halbjahres) eingebunden werden sollte.[152] Diese Verweise lassen darauf schließen, dass die Zugehörigkeit einer Abbildung zu einem bestimmten Artikel verdeutlicht und der Zusammenhang von Bild und Text – das heißt der durch die Illustrationen optimierte informative Charakter der Artikel – für die weitere Benutzung gewahrt werden sollte.

Nachdem er sich ausführlich mit den Abbildungen beschäftigt hat, charakterisiert Blanc im weiteren Verlauf der »Introduction« den »esprit«, also die zugrunde liegenden Ideen und die Absichten der Redaktion der *Gazette des Beaux-Arts*. Hierzu gibt er zunächst einen kurzen Überblick über die Geschichte der französischen Kunst, dessen Kernaussage sich folgendermaßen zusammenfassen lässt: Zwischen der Kunst Frankreichs und jener der Nachbarländer fände ein kontinuierlicher Austausch statt, wobei die Einflussnahme je nach Epoche von der einen oder anderen Seite ausginge.[153] Da es seiner Ansicht nach kein Ringen um die kulturelle Vorherrschaft zwischen Nationen und keine Auseinandersetzungen zwischen rivalisierenden Kunstströmungen mehr gäbe, fordert Blanc, die Kunstkritik solle sich wieder an *alle* Interessierten richten, um größeren Einfluss auszuüben:

---

150 Houssaye 1861, 5f.

151 Ebd., 6.

152 Dies geschah erstmals mit einer Abbildung (1865-12) aus dem Juliheft 1865, die laut Verweis am Ende des Inhaltsverzeichnisses den ersten Teil von Paul Mantz' »Salon« illustrieren sollte, der bereits im Juni erschienen war. Die Verzögerung der Tafel um einen Monat entspricht dem üblichen Zeitraum. Wesentlich seltener war der umgekehrte Fall: 1887 wurde eine Tafel (1887-05) einen Monat *vor* dem zugehörigen Text publiziert. Vgl. hierzu auch Kat. 13, 18, 29, 38, 41 und 52.

153 Blanc 1859, 12f. Wie Flax verdeutlicht, legt Blanc die gleiche Sichtweise ausführlicher in seiner *Histoire de l'art français* (1865) dar, siehe Flax 1989, 96f.

»Au point où nous en sommes, il est permit de dire, il est même facile de faire entendre la vérité aux classiques et aux romantiques, si tant est qu'il existe encore des divisions de ce genre. Donc rien d'exclusif ne trouvera place dans ce recueil.«[154]

Entsprechend der konstatierten Offenheit zeigt sich Blanc überzeugt, dass Schönheit in jeder Form von Kunst – nicht nur in den Werken der großen Meister – zu finden sei.[155] Dementsprechend kommt es ihm weniger auf die beliebig veränderbare Eingrenzung des Kunstbegriffs, als auf die Gewichtung zweier wesentlicher Aspekte an:

»Les docteurs ont rétréci le domaine du beau, les amoureux l'agrandissent. […] Toutefois, ce qui importe, c'est de maintenir la hiérarchie des choses, je veux dire de ne pas confondre la perfection relative et le sublime absolu. Il faut que la beauté humaine passe avant la beauté française ou la beauté britannique.«[156]

Diese kunstphilosophische Forderung im Sinne des bereits zuvor von Blanc vertretenen Primats der Idee scheint die wenig später in der *Grammaire* vertiefte Unterscheidung zwischen der handwerklich gekonnten, mimetischen Wiedergabe eines Gegenstandes und dem darauf aufbauenden einfallsreichen, von übergeordneten Ideen ausgehenden Kunstschaffen vorwegzunehmen.[157] Schließlich sah Blanc die Hauptaufgabe der Kunst nicht in der Mimesis, sondern im Ausdruck von Gefühlen und Gedanken.[158] Im Zusammenhang mit dieser übergeordneten, ideellen Funktion fordert Blanc zudem, die Kunstproduktion nicht auf einzelne nationale Territorien begrenzt, sondern als Ganzes wahrzunehmen. Entsprechend widme sich die *Gazette des Beaux-Arts* dem gesamten europäischen Kunstschaffen, wie das Frontispiz (Abb. 6) durch Parthenonfries, Leonardoporträt sowie Wer-

154 Blanc 1859, 13.

155 »La beauté est partout, l'art est présent, l'art est admirable à des degrés divers en toutes choses […].« Blanc 1859, 13. Edel bezieht dies auf die von Blanc ebenfalls bearbeitete angewandte Kunst, siehe Edel 1993, 72.

156 Blanc 1859, 13. Pour kommentiert diese Stelle mit Blancs Einordnung der »[…] invisible or moral beauty as the highest in the hierarchy of order, a notion based partly on his studies of the concept of beauty, ›le beau‹, as advanced by both earlier aestheticians and recent French authors […]« und belegt dies durch den Nachweis entsprechender Buchtitel in Blancs Nachlass, siehe Pour 1997, 66f.

157 Blanc geht von drei (Entwicklungs-)Stufen der Kunst aus, die zugleich die wachsende Distanz des Künstlers zur Natur beschreiben: Imitieren, Interpretieren, Idealisieren. Die beste Kunst entstehe durch ein ausgewogenes Verhältnis von Nähe und Distanz zum Dargestellten, also auf der zweiten Stufe: »L'art est l'interprétation de la nature.« Der Künstler sei jedoch nur in der Lage, das der wahren Kunst zugrunde liegende Ideal wiederzufinden, wenn er auf der dritten Ebene angelangt sei, da er dann in der »beauté vraie« eine »beauté supérieure« wahrnehme. Siehe Blanc in GBA, I, 6. 1860, 13f./2000, 42f. mit geringen Abweichungen von der in der GBA publizierten Textversion. Siehe hierzu auch Edel 1993, 141ff. und Krüger 2007, 187f.

158 Am Ende der *Grammaire* heißt es: »Les arts furent donc imaginés, non pas pour imiter la nature, mais pour exprimer l'âme humaine, au moyen de la nature imitée. […] Ainsi tous les arts nés dans l'esprit de l'homme ou dans son cœur, sont tellement élevés au-dessus de la nature, que plus ils visent à la copier littéralement, servilement et de tout point, plus ils tendent à se dégrader et à se détruire.« Blanc in GBA, I, 21. 1866, 519/2000, 621.

6 Titelblatt von Band 1 der *Gazette des Beaux-Arts*, 1859

ke und Utensilien verschiedener Kunstgattungen verdeutlicht: Das zu berücksichtigende Themengebiet umfasst alle Arten von Kunst und Kunsthandwerk seit der Antike,[159] oder wie Blanc am Ende des betreffenden Absatzes schreibt: »[…] nous explorerons le monde entier des arts du dessin«.[160] Lediglich die zeitgenössische Kunst wird nicht explizit genannt, sondern unter die durch Leonardo da Vinci versinnbildlichte Neuzeit subsumiert. Dass die Kunst der eigenen Zeit dennoch eine wesentliche Rolle innerhalb der *Gazette* spielen sollte, zeigt sich in der von Blanc eingeräumten Vorrangstellung der Zeitgenossen (»des vivants d'abord, des morts ensuite«).[161]

Konsequenterweise steht die von Blanc vorgenommene Gegenstandsbestimmung in Zusammenhang mit der inhaltlichen Abgrenzung von älteren Kunstzeitschriften, worunter in erster Linie zweifellos – auch ohne Nennung des Titels – *L'Artiste* zu verstehen ist. Blanc, der selbst bis 1858 für diese Zeitschrift geschrieben hatte und den französischen Zeitschriftenmarkt gut kannte, kritisiert den allzu großen Anteil literarischer Themen und die mangelnde Wissenschaftlichkeit der dort publizierten Texte:

> »Depuis longtemps, sans doute, des hommes qui sont nos amis, nos voisins et nos confrères, des hommes dont nous étions hier les collaborateurs et qui demain seront les nôtres, s'occupent de cette noble besogne et s'emploient à entretenir la flamme sacrée. Mais par l'ancienneté même de ses précédents connus, la feuille qui manifeste et que soutient leur talent, a laissé une trop large place à l'élément purement littéraire, enseignant ainsi au public plutôt un dilettantisme élégant que le culte profond, intime et religieux de la beauté.«[162]

In Abgrenzung von dem in *L'Artiste* praktizierten, literarisch anspruchsvollen, inhaltlich jedoch oberflächlichen Stil fordert Blanc also, den Lesern der *Gazette des Beaux-Arts* fundierte Kenntnisse über Kunst und zugleich Begeisterung für das Schöne (»le culte profond, intime et religieux de la beauté«) zu vermitteln.[163] Dem verwendeten Wortfeld des Kultes entsprechend, gebraucht Blanc wenig später den Begriff der »Initiation« wenn es um die Bildung großer Teile der Bevölkerung und insbesondere der Jugend in Sachen

159 »[…] des instruments et des œuvres du peintre, du statuaire, du graveur.« Blanc 1859, 13. Die Architektur fehlt zwar an dieser Stelle, wurde allerdings zuvor im Zusammenhang mit den abzubildenden Objekten genannt, siehe ebd., 11. Die Musik wiederum ist nicht Gegenstand der GBA, auch wenn der Holzstich unter anderem eine Art Mandoline zeigt.

160 Blanc 1859, 13. Damit nimmt er jene Bezeichnung für die bildenden Künste vorweg, die später in der *Grammaire* für Architektur, Skulptur und Malerei inklusive der drei untergeordneten Gattungen (Gartenbau, Gemmen und Medaillen, Druckgraphik) steht und die letztlich auf Vasari zurückgeht, siehe Edel 1993, 78-85.

161 Blanc 1859, 14.

162 Blanc 1859, 13f. Die Identifikation der zitierten Passage mit *L'Artiste* findet sich bereits bei Tourneux 1909, 9.

163 Blanc 1859, 14. Bereits einige Seiten zuvor hatte er sich über die vollendete, aber wenig wissenschaftliche Schreibweise »dans une revue qui s'est acquis la prépondérance intellectuelle partout où notre langue est parlée« geäußert, siehe ebd., 8. Barbillon und Pietsch beziehen dies ebenfalls auf *L'Artiste,* siehe Barbillon/Thuillier 2003, 8 und Pietsch 2004, 188.

Kunst geht.[164] Da aus der zitierten Passage, trotz aller Kritik, eine gewisse Anerkennung für *L'Artiste* spricht, ist anzunehmen, dass Blanc nicht die Verdrängung der älteren Zeitschrift beabsichtigte, sondern sich eine parallele Existenz vorstellte, die durch das neuartige Konzept der *Gazette* ermöglicht werden sollte. Was Blanc darunter versteht, führt er an dieser Stelle des Textes nicht weiter aus, doch lässt sich aus der gesamten Einleitung Folgendes herauslesen: Fundiert recherchierte und zugleich gut geschriebene, durch Illustrationen aufgewertete Texte sollen die Leser über alle Themen, die die bildenden Künste betreffen, informieren und zugleich unterhalten.

Einen wichtigen Beitrag zu dieser Neuausrichtung innerhalb der Gattung Kunstzeitschrift hatten die Mitarbeiter der *Gazette des Beaux-Arts* zu leisten, die Blanc in erster Linie als besonders kompetent charakterisiert, zu welchen er aber nicht nur professionelle Kunstkenner zählt.[165] Da es, wie schon zuvor gefordert, das zentrale Ziel sei, das Wissen der Autoren möglichst vielen Lesern zugänglich zu machen, dürfe jeder seinem eigenen Stil treu bleiben, wenn seine Beiträge nur den Ansprüchen an die Stichhaltigkeit genügten.[166] Der eingangs bemängelten, weit verbreiteten Unwissenheit über Kunst entgegenzutreten, war also das zentrale Anliegen der *Gazette*-Gründer:

> »Heureux si, en répandant des notions indispensables à la dignité de l'esprit, nous contribuons pour notre petite part à ce grand œuvre de civilisation cosmopolite qui semble être le rôle obligé de notre siècle! Heureux, par-dessus tout, si nous pouvons offrir un préservatif contre l'ennui à ceux qu'on appelle les élus du monde, intéresser un instant les femmes, faire oublier au financier ses reports, à l'avocat ses dossiers, au philosophe ses réflexions amères, à tous nos lecteurs, enfin, les petites et les grandes misères de cette vie que l'on dit si courte, et qui est pourtant si longue …, quand elle est sans art!«[167]

Ergänzend zur Verbreitung von Wissen fordert Blanc in diesem letzten Absatz seines programmatischen Textes die Unterhaltung und Zerstreuung der Leserschaft, die bereits André Félibien 1707 als primäre Funktionen der Druckgraphik genannt hatte.[168] Indem er Information und Erbauung zum Ziel erklärt, stellt Blanc einen Bezug zu dem dichtungstheoretischen Topos des »prodesse et delectare« her: Seit der Antike war bekannt, dass Reden beziehungsweise literarische Texte durch diese doppelte rhetorische Funktion

164 Blanc 1859, 14.

165 Blanc verwendet Formulierungen wie »hommes éminents«, »les érudits de toute l'Europe«, »les écrivains les plus habiles«, »les experts les plus sûrs«, aber auch »quiconque saura parler, même imparfaitement, la langue sacrée«, siehe ebd., 14f.

166 »la *Gazette des Beaux-Arts* saura éclairer, instruire à propos et conseiller utilement le public.« Ebd., 14.

167 Ebd., 15.

168 Félibien nennt 1707 in dem Kapitel »De l'utilité des Estampes, & de leur usage« folgende Funktionen: Unterhaltung, Belehrung (stärker und schneller als Worte), Erinnerungshilfe (schneller als Nachlesen), überzeugende Repräsentation von Dingen, einfaches Vergleichen von Gegenständen, Schulung des Geschmacks, siehe Melzer 2011, 123, Anm. 39.

besonders überzeugend und nachhaltig wirkten.[169] Zentraler als die Zerstreuung der Leser war in Blancs Augen jedoch die Vermittlung von Wissen, da nur so ein Beitrag zu der von ihm als Hauptaufgabe seiner Zeit bezeichneten »civilisation cosmopolite«, das heißt zu einer international ausgerichteten und länderübergreifenden kulturellen Bildung, geleistet werden könne.

Wie ein roter Faden zieht sich das Bemühen um die Bildung der immer zahlreicher werdenden Kunstinteressieren sowohl durch die »Introduction« wie auch durch Blancs politische und publizistische Tätigkeiten: Bereits während seiner ersten Amtszeit als »Directeur des Beaux-Arts« (1848-1850) hatte er sich trotz der geringen Fördermittel um die Mehrung des Wissens über Kunst bemüht. Das prominenteste Beispiel hierfür ist sicherlich das während der zweiten Amtszeit geplante »Musée des Copies« (1871-1873).[170] Doch auch in den kunsttheoretischen Schriften, vor allem in der ab 1872 an alle Gymnasien verteilten *Grammaire des arts du dessin,* zeigt sich, wie sehr Blanc die Bildung der Bevölkerung hinsichtlich formaler, ästhetischer und historischer Aspekte der bildenden Kunst am Herzen lag.[171] Ein Anlass für das Verfassen dieses Buches und für die mit der *Gazette* verfolgte didaktische Absicht war laut Pour Blancs permanente Kritik an der staatlichen Bildungspolitik in Sachen Kunst.[172] Diese galt auch dem späteren Chefredakteur Emile Galichon als Grundlage für die wirtschaftliche, intellektuelle und moralische Größe Frankreichs, weswegen er eine Verstärkung der entsprechenden staatlichen Bemühungen forderte und (da er sich davon wohl nicht allzu viel versprach) verlangte, dass die *Gazette des Beaux-Arts* einen Beitrag dazu leisten solle.[173] Der Kontinuität und Beharrlichkeit seiner didaktischen Absichten entsprechend, wurden diese nach Blancs Tod als eines seiner zentralen Verdienste gewürdigt,[174] auch wenn er Flax zufolge mit seinen Bemühungen nicht allein stand, sondern als besonders engagierter Vertreter jener didaktisch ausgerichteten Kunstvermittlung gelten muss, die allen bedeutenden Kunstkritikern des 19. Jahrhunderts ein Anliegen war.[175]

Blancs Forderungen und Ziele zusammenfassend läßt sich sagen, dass er und seine Kollegen mit der *Gazette des Beaux-Arts* eine Lücke auf dem französischen Zeitschriftenmarkt schließen wollten: Insbesondere durch die Fokussierung auf die *bildende* Kunst von der Antike bis zur Gegenwart und durch den von Blanc wiederholt formulierten historisch-

---

169 Zu dem auf Horaz zurückgehenden Topos und den Parallelen zu den von Cicero formulierten persuasorischen Strategien (docere, movere, delectare) vgl. die Lemmata »Prodesse-delectare-Doktrin« (Till) in Ueding, VII, 2005, 130-140 und »Redeabsicht und Wirkungsmodi« (Schirren) in Fix/Gardt/Knape, I, 2008, 598-602.

170 Zum »Musée des Copies« siehe Proust, zit. in Lefort 1882, 123, Boime 1964, Vaisse 1976, Edel 1993, 205-221 und Scherkl 2000.

171 Vgl. hierzu Pour 1997, 4 und 71, Edel 1993, bes. 174f. und 212; Barbillon in Blanc 2000 [1867], 27.

172 Siehe Pour 1997, 71.

173 Siehe Galichon 1870/71.

174 Vgl. Delaborde und Proust, zit. in Lefort 1882, 121-125, Baluffe 1882, 149-151, Guillaume 1882, zit. in Genet-Delacroix 1996, 48 und Mantz 1882 sowie Edel 1993, 27, 38 und 44, Pietsch 2004, 205-239.

175 Siehe Flax 1989, 100.

wissenschaftlichen Anspruch an die Texte sollte sich die *Gazette* von dem vorwiegend auf Themen der zeitgenössischen Kunst ausgerichteten Markt abheben.[176] Die Redaktion wollte also seit dem 18. Jahrhundert in Kunstzeitschriften Übliches wie die Informationsvermittlung und die unverzichtbaren Salonbesprechungen mit jener historisch-wissenschaftlichen Herangehensweise verbinden, die für das 19. Jahrhundert, in dem die Kunstwissenschaft etabliert wurde, typisch war. Dementsprechend sind die Beiträge häufig länger und über mehrere Ausgaben verteilt, wodurch vermutlich Abonnenten gebunden und die Themenvielfalt pro Heft gesteigert werden sollten. Außerdem wird in den stets illustrierten Texten in der Regel auf die abgebildeten Kunstwerke eingegangen, um die Leser weiterzubilden. Aufgrund der stärker wissenschaftlichen und ›didaktischen‹ Ausrichtung kann die *Gazette des Beaux-Arts* als frühestes und langlebigstes Beispiel der kunstwissenschaftlichen Fachzeitschrift in Frankreich gelten,[177] deren Texte sich einerseits an das spezialisierte Publikum und Kunstliebhaber – Massarani nannte sie das »vade-mecum de tous les amateurs«[178] – wandten, zugleich aber darum bemüht waren, allgemeinverständlich zu bleiben.

Eine pauschale Beurteilung der *Gazette des Beaux-Arts* gestaltet sich schwierig, da die Beiträge während des jahrzehntelangen Erscheinens von zahlreichen, sehr unterschiedlichen Autoren verfasst wurden und etliche Chefredakteure und Besitzer zum Erfolg der Zeitschrift beitrugen.[179] In der Literatur wird die *Gazette* häufig als konservativ beurteilt, wofür in erster Linie auf die Ablehnung der Avantgarde verwiesen wird.[180] Dass sich diese Einschätzung im Vergleich mit *L'Art*, der in der neueren Forschung ein Hang zum »académisme« vorgeworfen wird,[181] umkehrt, verdeutlicht die begrenzte Tragfähigkeit jeglicher Pauschalurteile über die Zeitschrift: Im direkten Vergleich gilt die *Gazette* als weniger konservativ und populär, schlicht als intellektueller.[182] Einzig die Einstufung der *Gazette des Beaux-Arts* als wichtigste französische Kunstzeitschrift, als renommiert, wissenschaftlich fundiert, erfolg- und einflussreich, ist in der Forschung unumstritten.[183]

---

176 Zu dieser Einschätzung des Marktes siehe Burton in Fawcett/Phillpot 1976, 6.

177 Huyghe konstatiert in Hinblick auf die GBA: »[…] le type de la revue d'art, composée d'études critiques et largement illustrée, telle que nous la connaissons aujourd'hui, ne date que du milieu du XIXe siècle.« In Monzie/Febvre XVIII, 1939, 18°34-1.

178 Massarani 1885, 127, zit. nach Pietsch 2004, 230. Lefort bestätigt »cette revue […] a rendu d'immenses services en aidant puissamment à la diffusion du goût et des sérieuses connaissances artistiques parmi les classes riches ou lettrées.« Lefort in Gr. Encyclopédie, VI, 1007.

179 Diese Ambivalenz verdeutlicht Givry am Beispiel von Charles Ephrussi (1849-1905), der ab 1872 Anteilseigner, 1895 bis 1902 Chefredakteur und von 1897 bis 1902 alleiniger Besitzer der Zeitschrift war: Er setzte trotz seiner Begeisterung für die Impressionisten die konservative Linie der GBA fort, siehe Givry 2008.

180 Vgl. hierzu Lascault 1971, Anonym 1976, 6, Chevrefils Desbiolles 1993, 42 sowie Givry 2008, 44 und 50. Bouillon hingegen bezeichnet die Beurteilung der GBA als »bastion du conservatisme« als voreilig, siehe Bouillon et al. 1990, 198.

181 Sanchez/Seydoux 1999, 13.

182 Vgl. das Lemma »Periodicals« (Kirby et al.) in Dict. of Art, XXIV, 1996, 420-447, hier: 423 sowie Béguin in Sanchez/Seydoux 1999, 9 und Sanchez/Seydoux 1999, 11-14.

183 Vgl. Huyghe in Monzie/Febvre, XVIII, 1939, 18°34-1, Burton in Fawcett/Phillpot 1976, 7, das Lemma »Periodicals« (Kirby et al.) in Dict. of Art, XXIV, 1996, 420-447, hier: 423 sowie Pour 1997, 3, Labrusse in Sénéchal/Barbillon 2004, 3 und Majno 2006, 7. Die Wissenschaftlichkeit der Texte

2.3 Die Abbildungen in der *Gazette des Beaux-Arts*

Der von Charles Blanc in der »Introduction« formulierte Anspruch, in der *Gazette des Beaux-Arts* die gesamte bildende Kunst zu berücksichtigen, wird durch die zwischen 1859 und 1900 publizierten 1447 Tafeln[184] weitgehend eingelöst, auch wenn sich mehrere Schwerpunkte abzeichnen. Diese werden im Folgenden näher erläutert, wobei die maßgeblich durch die Präferenzen der Redaktion bestimmte Auswahl der reproduzierten Kunstwerke als »Kanon« der *Gazette des Beaux-Arts* bezeichnet wird, da sie – oft parallel zu Blancs Forderungen – die Wahrnehmung der Leser im Bereich der bildenden Kunst nachhaltig beeinflusst haben dürfte. Prägend ist in diesem Zusammenhang vor allem die von Blanc postulierte eurozentristische Gewichtung der Themen, in deren Zentrum Frankreich stand.[185] Ihr entspricht die starke Überzahl an Originalgraphiken und Reproduktionen von Werken französischer Künstler, zu denen vor allem solche von Kunstwerken aus weiteren Kernländern der europäischen Kunstgeschichte und eine nur geringe Anzahl außereuropäischer Objekte kommen.[186] Die auffälligste Relativierung der von Blanc postulierten und im Frontispiz symbolisierten Berücksichtigung aller Arten bildender Kunst stellt jedoch die Dominanz der zweidimensionalen Bildkünste dar: Etwas mehr als die Hälfte aller bis zur Jahrhundertwende publizierten Tafeln gibt Gemälde und knapp ein Viertel Zeichnungen wieder, wohingegen Skulpturen und kunsthandwerkliche Objekte deutlich seltener, Druckgraphiken und Bauwerke nur vereinzelt abgebildet wurden.[187] Erst durch die nach dem Ersten Weltkrieg häufigere Publikation von Beiträgen zu außereuropäischer, antiker und plastischer Kunst, veränderte sich dies.

Berücksichtigt man ausschließlich die reproduzierten *Gemälde*, so wird deutlich, dass fast jedes zweite der reproduzierten Ölbilder von einem französischen Künstler stammt, gefolgt von Werken niederländischer, italienischer und flämischer Maler.[188] Zusätzlich zu dieser regionalen Schwerpunktsetzung bestimmen einige wenige Epochen den Gesamteindruck der Tafeln: Die Hälfte der abgebildeten Gemälde stammt aus dem 19. Jahrhundert,[189] Bildwerke des Klassizismus, des Barock und der Renaissance wurden

---

betonen Anonym 1976, 5f., Langer 1983, 38, Gamboni 1991, 10 und Sanchez/Seydoux 1998a, 13.

184 Hierbei handelt es sich um 1282 Reproduktions- und 165 Originalgraphiken beziehungsweise 932 Druckgraphiken und 500 photomechanische Abbildungen sowie um 15 nicht identifizierte Verfahren.

185 Siehe Blanc 1859, 11 und 14.

186 Fast jedes zweite der bis 1900 reproduzierten Kunstwerke (559 von 1282) sowie drei Viertel aller Originalgraphiken (123 von 165) stammen von französischen Künstlern.

187 Die Tafeln geben Gemälde (53%), Zeichnungen (23%), Skulpturen (10%), Kunsthandwerk (10%), Druckgraphiken (3%) und eine Innenraumansicht wieder.

188 Bis 1900 wurden 683 Gemälde von Malern aus den folgenden Ländern reproduziert: Frankreich (44%), Niederlande (16%), Italien (14%), Flamen (6%), Großbritannien (5,5%), Spanien (4%) und Deutschland (3%) sowie aus weiteren Nationen, die nur vereinzelt vorkommen (Belgien, Schweden, Schweiz, Dänemark, Österreich, Norwegen, Finnland, Ungarn, USA und Japan). Acht Maler konnten keiner Nation zugeordnet werden.

189 Ähnliches gilt für die 1864 bis 1870 im Salon ausgestellten Reproduktionsgraphiken: drei Viertel geben zeitgenössische Kunst wieder, der Rest reproduziert Werke von Künstlern, die vor 1864 gestorben sind, siehe Lobstein 2011, 91, 94 und 96.

7 Charles-François Daubigny, *Soleil couchant*, 1859, Radierung, 17 x 23,5 cm (Platte), aus: GBA, I, 2. 1859, 294/295 (1859-12)

seltener reproduziert.[190] Dem steht eine weitgehende Vernachlässigung der mittelalterlichen Kunst gegenüber, welche auch dann fortbesteht, wenn man die Einschränkung auf die – in der mittelalterlichen Kunst möglicherweise weniger als in späteren Epochen dominierende – Kategorie Gemälde außer Acht lässt.[191] Damit widerspricht die Auswahl der als Tafeln reproduzierten Werke der in der Forschung gelegentlich vertretenen Annahme, die *Gazette des Beaux-Arts* habe sich vor allem für mittelalterliche Kunst, die Renaissance und das 18. Jahrhundert interessiert.[192] Innerhalb der einzelnen Epochen stammt der größte Teil der abgebildeten Gemälde jeweils von Malern einer anderen Nation: Bis 1900 überwiegen

190 Die Verteilung der reproduzierten Gemälde auf die Epochen gestaltet sich wie folgt: Gotik (3%), Renaissance (17%), Barock (25%), Rokoko (11%), Klassizismus (2%), Romantik (8%) und 19. Jahrhundert (33%), einige wenige Werke konnten keiner Epoche eindeutig zugeordnet werden (1,5%). Berücksichtigt man, dass die Epochen unterschiedlich lange Zeiträume umfassen, verschiebt sich die Gewichtung: Gotik (200 Jahre/1,5%), Renaissance (200 Jahre/9%), Barock (200 Jahre/12%), Rokoko (100 Jahre/11%), Klassizismus (60 Jahre/2,3%), Romantik (40 Jahre/22%) und 19. Jahrhundert (42%), das mit 80 Jahren veranschlagt wird, weil die Geburtsjahrgänge der Künstler zugrunde gelegt wurden und der Untersuchungszeitraum 1900 endet.

191 Es finden sich bis zur Jahrhundertwende nur gut fünfzig Tafeln, die mittelalterliche, vor allem gotische, Kunstwerke wiedergeben.

192 Vgl. Lascault 1971, 1093 und Chevrefils Desbiolles 1988, 86.

8 Théodore Rousseau, *Le chêne de roche*, 1861,
Radierung, 13,2 x 21,2 cm (Platte), aus: GBA, I, 11. 1861, 136/137 (1861-15)

insbesondere zeitgenössische Werke von französischen Malern, Gemälde der italienischen Renaissance, des niederländischen beziehungsweise flämischen Barock sowie des französischen Rokoko und Klassizismus.[193] Die wechselnden Schwerpunkte entsprechen also weitgehend den jeweils führenden Zentren der Kunstproduktion, die auch heute noch den Kanon der Kunstgeschichte ausmachen.

Das Übergewicht an Abbildungen von Kunstwerken des 19. Jahrhunderts, das mit dem von Blanc formulierten Interessenschwerpunkt (»des vivants d'abord, des morts ensuite«[194]) übereinstimmt, ist auf zwei Artikelserien zurückzuführen. Zum einen auf die regelmäßig publizierten, umfangreichen Salonrezensionen, welche meist durch eine auffallend große Zahl von Tafeln illustriert wurden, zum anderen auf die zahlreichen Beiträge über zeitgenössische Künstler.[195] Insgesamt spiegelt sich in der starken Präsenz der Kunst des

193 Die Vorlagen stammen aus der italienischen Renaissance (17%), dem niederländischen (19%) beziehungsweise flämischen (7%) Barock, dem französischen Rokoko (10%) und dem französischen Klassizismus (8%) sowie aus dem französischen 19. Jahrhundert (39%).

194 Blanc 1859, 14.

195 Den Salonbesprechungen lässt sich bis 1900 gut ein Drittel aller reproduzierten Kunstwerke des 19. Jahrhunderts (195 von 532) zuordnen, die Serien »artistes/peintres-graveurs contemporains« wurden durch weitere dreiundvierzig Tafeln illustriert.

19. Jahrhunderts das große Interesse der Leserschaft an Reproduktionen aktueller Werke, die unter anderem von Philippe Burty nachdrücklich eingefordert wurden, da er sie als zeitgenössische Rezeptionszeugnisse für unersetzlich hielt.[196] Und obwohl sich Louis Gonse (1846-1921)[197] ab 1875 als Chefredakteur gemeinsam mit Autoren wie Duranty, Alfred de Lostalot und Charles Ephrussi bemühte, die *Gazette des Beaux-Arts* ein Stück weit für die Moderne zu öffnen, kann die Zeitschrift – gemessen an den als Tafeln publizierten Abbildungen – nicht als Vorreiter bei der Verbreitung der Avantgarde gelten.[198] Eher ist sie dem durch den Salon geprägten 19. Jahrhundert verpflichtet. Dabei spielte sicherlich der Einfluss der angestrebten Leserschaft eine Rolle, kann man doch vermuten, dass das gehobene Bürgertum keinen allzu innovativen Kunstgeschmack hatte. So wurden beispielsweise erst ab der Jahrhundertwende impressionistische wie neoimpressionistische Werke abgebildet, deren adäquate Wiedergabe in Tiefdrucken besonders schwierig war.[199] Einige namhafte Vertreter dieser Bewegungen wurden ebenso ignoriert wie andere Künstler der Moderne, deren Fehlen heute verwundert.[200] Das Gesagte gilt gleichermaßen für die Konkurrenzpublikation *L'Art*.[201] Häufig fanden hingegen Werke jener Maler Eingang in die *Gazette des Beaux-Arts*, die zur Schule von Barbizon gerechnet werden.[202] Erklären lässt sich die auffallend starke Präsenz der Gemälde und Originalradierungen (Abb. 7 und 8) dieser Künstler möglicherweise durch die in den Rezensionen der *Gazette* erkennbare Begeisterung für

196 Siehe Burty 1866b, 191 und S. 135f. Die große Bedeutung der Reproduktionen zeitgenössischer Werke für den Erfolg der *Zeitschrift für Bildende Kunst* betonte deren Verleger E. A. Seemann, zit. in Langer 1983, 38f.

197 Zu dem als Jurist und Bibliothekar ausgebildeten Gonse siehe Michel 1922, DBF XVI, 1985, 586f., Bouillon et al. 1990, 268 und Labrusse in Sénéchal/Barbillon 2004.

198 Zu Duranty, Lostalot und Ephrussi vgl. Esner in Kitschen/Drost 2007, 37f., Quequet in Sénéchal/Barbillon 2004, 3 und Givry 2008, 44.

199 Während M. Liebermanns Gemälde bereits zu Beginn der 1880er Jahre (GBA, II, 26. 1882, 146/147; 1883-04) Eingang in die GBA fanden, wurden Werke und Originalgraphiken (*) der bekanntesten Vertreter des französischen Impressionismus und Neoimpressionismus erst ab 1899 als Tafeln publiziert: A. Sisley (1899-04*, 1899-05), Cl. Monet (1904-13/-18), C. Pissarro (1904-06*), A. Renoir (1904-14, 1907-03*, 1919-02).

200 Werke von H. Daumier, E. Degas, P. Cézanne, P. Gauguin, V. van Gogh, G. Seurat, P. Signac, H. Toulouse-Lautrec und H. Matisse wurden bis zum Ersten Weltkrieg nicht als Tafeln abgedruckt. Gemälde von G. Courbet (1878-14/-18/-19, 1889-12) und E. Manet (1884-02/-04, 1902-01*) wurden als Tafeln publiziert, allerdings fehlen heute berühmte Werke wie *Le déjeuner sur l'herbe*, das erst in den 1920er Jahren abgebildet wurde.

201 Bis auf einige Werke von Daumier (1878-16/-26, 1881-45) und Courbet (1881-66, 1886-16, 1889-12) wurden dort keine Werke der in der vorigen Anmerkung genannten Maler als Tafeln abgebildet, vgl. Sanchez/Seydoux 1999.

202 Unter den vierzig Tafeln, die den Vertretern dieser Künstlergruppe bis 1900 zuzurechnen sind, finden sich zehn Originalgraphiken (*) und sieben photomechanische Abbildungen (Angabe von Band- und Seitenzahlen): J.-B. C. Corot (1873-23, 1875-09*, 1889-27, Abb. 18, 96 und 97/Kat. 3, 41 und 52), J.-Fr. Daubigny (1859-12*/Abb. 7, 1871-02*, 1874-06*/-12*, 1878-11*), N. V. Diaz de la Peña (1873-36, 1877-07), J. Dupré (1873-06/-37/-41), J.-Fr. Millet (1859-13, 1861-18*, 1875-10, GBA, II, 22. 1880, 550/551, GBA, II, 23. 1881, 30/31, 1881-12, GBA, II, 36. 1887, 18/19 und 154/155, 1887-09), Th. Rousseau (1861-15*/Abb. 8, 1868-05, 1873-07, 1881-12, 1883-05/-15, GBA, III, 17. 1897, 74/75), C. Troyon (Abb. 54/Kat. 24, 1873-24/-43, 1874-15, 1888-06), Ch. Jacque (GBA, II, 1. 1869, 540/451/Abb. 17, 1894-15*) und W. Harrison (GBA, II, 1. 1869, 542/543).

9 Georges-Antoine Lopisgich nach Jean-Baptiste Camille Corot, *Vue de Sin-Le-Noble, près Douai*, 1903, Radierung und Kaltnadel, 17,3 x 23 cm (Platte), Kat. 67

die Radierung, deren Wiederbelebung ab den 1840er Jahren mit den Malerradierungen genau dieser Künstler begonnen hatte. Gegen Ende des Jahrhunderts nahm das Interesse an der Schule von Barbizon deutlich ab, so dass nach 1900 nur noch ein einziges Gemälde von Camille Corot als Tafel publiziert wurde (Abb. 9/Kat. 67).

Fast genauso häufig wie Werke der Schule von Barbizon wurden Gemälde Rembrandts reproduziert. Dieser führt mit fast vierzig Tafeln die Liste der in der *Gazette des Beaux-Arts* vertretenen Maler an, gefolgt von Ingres, Rubens und Raffael.[203] Abbildungen von Werken dieser vier Künstler wurden von 1859 bis zur Jahrhundertwende wiederholt in Form von

203 Bis 1900 geben die Tafeln Werke von 529 namentlich bekannten Künstlern und 175 Anonymi wieder. Die am häufigsten reproduzierten Künstler (Zeitraum: Anzahl der Tafeln) sind: Rembrandt (1859-1898: 37), J.-A. D. Ingres (1859-1898: 27), P. P. Rubens (1864-1893: 21) und Raffael (1859-1899: 20). Hinzu kamen Werke, die diesen Künstlern heute nicht mehr zugeschrieben werden (Rembrandt: 4, Raffael: 3). Dies deckt sich teilweise mit den Exponaten im Salon: Dort wurden laut McQueen im 19. Jahrhundert am häufigsten Reproduktionsgraphiken nach Werken Rembrandts gezeigt, siehe McQueen 2003, 264, Anm. 507. Lobstein wiederum gibt an, dass unter den dort zwischen 1864 und 1870 ausgestellten Druckgraphiken nach Werken nicht französischer Künstler Raffael, Michelangelo und Tizian, Rembrandt, Ruysdael und Hamman dominierten, siehe Lobstein 2011, 100.

10 P. Gusmand nach einer Zeichnung von M. Parent nach Léon Bénouville, *Jeanne D'Arc*, Holzstich, aus: GBA, I, 2. 1859, 197

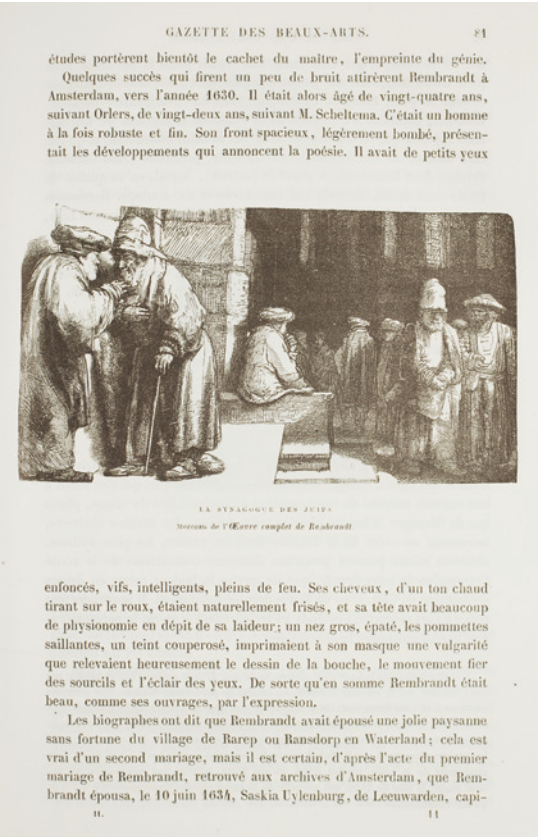
Tafeln veröffentlicht, so dass man auf ein konstantes Interesse an deren Schaffen schließen kann. Dasselbe gilt auch für die meisten anderen der knapp zwanzig am häufigsten reproduzierten Künstler.[204] Betrachtet man deren Namen, so fällt zunächst auf, dass sich auch hier das bereits angesprochene Übergewicht der zweidimensionalen Künste niederschlägt: Michelangelo ist der Einzige, der vor allem als Bildhauer und Architekt bekannt wurde. Zudem ist die Renaissance stärker vertreten als dies die Zuordnung aller abgebildeten Gemälde zu den einzelnen Epochen vermuten lässt, das 19. Jahrhundert hingegen schwächer. Dies ist sicherlich darauf zurückzuführen, dass Werke von den seit Langem geschätzten Meistern früherer Epochen kontinuierlicher und zahlreicher abgebildet wurden als die von Zeitgenossen, deren Anerkennung noch nicht gefestigt war. Die innerhalb einzelner Epochen bevorzugten Kunstlandschaften dominieren jedoch auch die Auswahl der beliebtesten Künstler, lediglich die Nationalität Dürers, Velázquez', Goyas sowie Lawrences entspricht nicht dem oben skizzierten Schema.

Unabhängig von der Entstehungszeit der reproduzierten Gemälde handelt es sich bei einem Drittel aller in der *Gazette des Beaux-Arts* reproduzierten Gemälde um Bildnisse. Fast genauso viele Abbildungen sind den Gattungen Genre und Historienbild zuzuordnen. Alle drei Gattungen spielten in den unterrepräsentierten Bereichen der mittelalterlichen und außereuropäischen Kunst keine Rolle. Deutlich seltener wurden, trotz der Präsenz der Schule

204 Auf die vier genannten Künstler folgen: P. Baudry (1861-1890: 17), J. L. E. Meissonier (1861-1893: 17), P.-P. Prud'hon (1860-1890: 17), D. Velázquez (1863-1898: 15), A. Watteau (1860-1896: 14), L. Bonnat (1875-1899: 13), A. Dürer (1860-1899: 13), M. Buonarotti (1859-1896: 12), F. de Goya y Lucientes (1860-1897: 11), A. Mantegna (1861-1895: 11), L. da Vinci (1861-1890: 11), S. Botticelli (1862-1898: 10), J.-B. Greuze (1860-1900: 10), F. Hals (1869-1885: 10), Th. Lawrence (1873-1897: 10).

von Barbizon, Landschaftsgemälde und nur vereinzelt Allegorien, Tierdarstellungen, Stillleben und Architekturdarstellungen als Tafeln publiziert.[205] Besonders häufig wurden Genregemälde und Porträts der Zeit nach 1800 veröffentlicht, wobei die Bildnisse zum Großteil von Malern der Romantik stammen. Die in der *Gazette* publizierten Historienbilder sowie die Darstellungen von religiösen Themen entstanden zumeist während der Renaissance beziehungsweise im 19. Jahrhundert.

Im Zusammenhang mit dem soeben umrissenen kunstgeschichtlichen »Kanon« der *Gazette des Beaux-Arts* stellt sich die Frage, wie es zu der getroffenen Auswahl kam beziehungsweise ob sie durch die Inhalte der Artikel vorgegeben oder ob sie (teilweise) an der Verfügbarkeit der womöglich schwieriger zu beschaffenden Druckplatten ausgerichtet war. Zumindest für einen Teil der Tafeln wäre Letzteres denkbar, da die mechanische wie auch photomechanische Herstellung der Platten lange Zeit sehr teuer und zeitaufwendig war. Bei den mehrteiligen Beiträgen über einzelne Sammlungen, Museen oder Regionen hatte die Redaktion vermutlich mehr Vorbereitungszeit und meist auch eine größere Auswahl an potentiellen Motiven[206] als bei den unter besonderem Zeitdruck veröffentlichten Salonbesprechungen: Bei diesen fällt auf, dass für die Herstellung jeder dritten Tafel die deutlich schnelleren, photomechanischen Verfahren eingesetzt wurden.[207] Diese ermöglichten es, die Rezensionen mit Reproduktionen von Graphiken des ausstellenden Künstlers nach beziehungsweise zu seinem ei-



GAZETTE DES BEAUX-ARTS. 81

études portèrent bientôt le cachet du maître, l'empreinte du génie.

Quelques succès qui firent un peu de bruit attirèrent Rembrandt à Amsterdam, vers l'année 1630. Il était alors âgé de vingt-quatre ans, suivant Orlers, de vingt-deux ans, suivant M. Scheltema. C'était un homme à la fois robuste et fin. Son front spacieux, légèrement bombé, présentait les développements qui annoncent la poésie. Il avait de petits yeux

LA SYNAGOGUE DES JUIFS

Morceau de l'Œuvre complet de Rembrandt

enfoncés, vifs, intelligents, pleins de feu. Ses cheveux, d'un ton chaud tirant sur le roux, étaient naturellement frisés, et sa tête avait beaucoup de physionomie en dépit de sa laideur; un nez gros, épaté, les pommettes saillantes, un teint couperosé, imprimaient à son masque une vulgarité que relevaient heureusement le dessin de la bouche, le mouvement fier des sourcils et l'éclair des yeux. De sorte qu'en somme Rembrandt était beau, comme ses ouvrages, par l'expression.

Les biographes ont dit que Rembrandt avait épousé une jolie paysanne sans fortune du village de Rarep ou Ransdorp en Waterland; cela est vrai d'un second mariage, mais il est certain, d'après l'acte du premier mariage de Rembrandt, retrouvé aux archives d'Amsterdam, que Rembrandt épousa, le 10 juin 1634, Saskia Uylenburg, de Leeuwarden, capi-

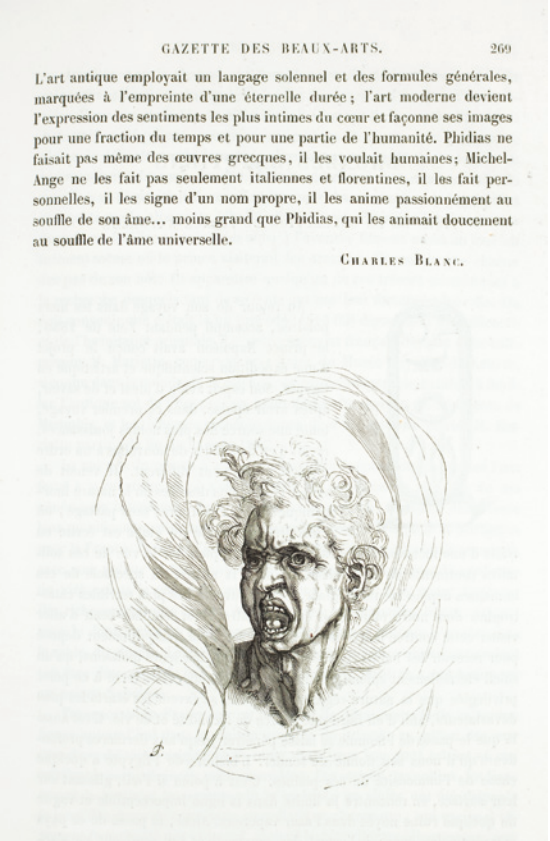
11 11

11 Faksimile von Rembrandts Radierung *Juden in der Synagoge* (B. 126), Holzstich, aus: GBA, I, 2. 1859, 81

205 Die reproduzierten Gemälde verteilen sich folgendermaßen auf die Bildgattungen: Porträt (30%), Genre (30%), Historie (religiös: 16%, profan: 11%), Landschaft (9%), Allegorie (2%), Tierdarstellungen, Stillleben und Architektur (zusammen 2%).

206 Exemplarisch sei hier auf den vierteiligen Text über die Galerie Suermondt verwiesen: Mantz 1874.

207 Von den 195 Tafeln, die zu den bis 1900 publizierten Salonbesprechungen gehören, wurden 69 photomechanisch vervielfältigt.



GAZETTE DES BEAUX-ARTS. 269

L'art antique employait un langage solennel et des formules générales, marquées à l'empreinte d'une éternelle durée ; l'art moderne devient l'expression des sentiments les plus intimes du cœur et façonne ses images pour une fraction du temps et pour une partie de l'humanité. Phidias ne faisait pas même des œuvres grecques, il les voulait humaines; Michel-Ange ne les fait pas seulement italiennes et florentines, il les fait personnelles, il les signe d'un nom propre, il les anime passionnément au souffle de son âme... moins grand que Phidias, qui les animait doucement au souffle de l'âme universelle.

CHARLES BLANC.

12 Holzstich nach Michelangelo, *Verdammte Seele*, Schlussvignette zu Charles Blancs »La Vierge de Manchester, tableau de Michel Ange«, aus: GBA, I, 1. 1859, 257

genen Gemälde zu illustrieren, was auch in fast jedem zweiten Fall geschah.[208] Zudem wurden in diesem Rahmen drei Dutzend Originalgraphiken publiziert, die der jeweilige Künstler nach seinem eigenen Gemälde gefertigt hatte.[209] Derartige, auf eine Idee Millets zurückgehende Wiedergaben bezeichnet Le Men als »gravure originale de reproduction«, deren Vorteil sie darin sieht, dass der Maler selbst bei der Verbreitung seiner Werke die Deutungshoheit behielt und sich außerdem neue Käuferschichten erschließen konnte.[210] Aus Sicht der *Gazette des Beaux-Arts* sprach neben dem mutmaßlichen Zeitgewinn die daraus resultierende Nähe zwischen der Reproduktion und dem abgebildeten Kunstwerk für dieses Vorgehen, da diese im Zuge der Diskussion um die Zielsetzung der Reproduktionsgraphik eine zentrale Rolle spielte.

Die *Gazette* ist durch zahlreiche, in verschiedenen Techniken ausgeführte Abbildungen illustriert. Zum einen finden sich die bislang analysierten Tafeln, zum anderen in den Satzspiegel integrierte und daher auf den Rückseiten mit Text bedruckte Illustrationen. Diese Textabbildungen wurden bis in die 1880er Jahre als Holzstiche ausgeführt, dann jedoch zunehmend durch Autotypien ersetzt, wobei bis zur Jahrhundertwende beide Techniken parallel und mitunter sogar in einem einzigen Artikel zur Anwendung kamen.[211] Das neue Verfahren ermöglichte dank der Rasterung den verhältnismäßig günstigen Druck von Halbtonabbildungen in großen Mengen, was dazu beitrug, dass die Anzahl der Textabbildungen in der *Gazette* kontinuierlich, insbesondere aber gegen Ende des Jahrhunderts, anstieg. Die Textabbildungen lassen sich auch nach Form

208 Genau hierfür lobte Gonse das photomechanische Verfahren von Charles Gillot, siehe Gonse 1877, 164.
209 Es ist unklar, ob die betreffenden Graphiken (35 Radierungen und eine Lithographie) ursprünglich als Skizzen oder Entwürfe entstanden oder eigens zum Zweck der Publikation ausgeführt wurden.
210 Le Men 2010, 57.
211 Vgl. zum Beispiel GBA, III, 3. 1890, 33 und 37.

13 Sotain nach Delacroix, *Jakobs Kampf mit dem Engel*, Holzstich, aus: GBA, I, 11. 1861, 517

und Größe klassifizieren: Einige geben in ganz- oder teilseitigen rechteckigen Bildflächen einzelne Kunstwerke wieder (Abb. 10 und 11).[212] Dieser Typus wird stets durch eine knappe Bildunterschrift ergänzt, welche dem Leser die wichtigsten Informationen zu dem dargestellten Kunstwerk vermittelt.[213] Des Weiteren gibt es unregel-mäßig geformte Kopf- und Schlussvignetten, die ohne erläuternde Unterschrift am Beginn respektive am Ende eines Textes eingefügt wurden und die als einzige Abbildungsart nicht im Index verzeichnet sind. Sie dienten in erster Linie der bibliophilen Gestaltung und sind nur teilweise auf den Inhalt des zugehörigen Artikels bezogen. Ein Beispiel hierfür ist die xylographisch reproduzierte Zeichnung einer *Verdammten Seele* von Michelangelo, die wiederholt zur Zierde von Beiträgen eingesetzt wurde, die diesem Künstler oder Werken der Florentiner Schule gewidmet waren (Abb. 12).[214] Andere Vignetten-Motive wie die Szene, die Blancs »Introduction« begleitet (Abb. 5), und die Darstellung zweier Putti, die gemeinsam mit einem Faun ein Gemälde tragen, haben einen so vagen Bezug zum illustrierten Artikel, dass sie zur Auflockerung von Texten aus unterschiedlichsten Themenbereichen herangezogen werden konnten.[215] Der Stil der Textabbildungen variiert in Abhängigkeit von der verwendeten Technik zwischen locker schraffierten Linienstichen, in welchen die Konturen betont wurden (Abb. 13), flächiger und dunkler gehaltenen Tonstichen (Abb. 10) sowie, ab den 1880er Jahren, gerasterten Halbtondrucken. Die Anmutung all dieser Abbildungen, bei denen stets der Text von hinten durchdrückt, unterscheidet sich aufgrund des glatten Velinpapiers und der Hochdrucktechniken deutlich von den separat gedruckten, tonreicheren Tiefdrucken.

Als Tafeln[216] publizierte die *Gazette des Beaux-Arts* vorwiegend Radierungen und Kupfer- beziehungsweise Stahlstiche sowie Blätter, die in einer Kombination dieser Techniken ausgeführt wurden.[217] Die Dominanz der radierten beziehungsweise in einer Mischtechnik ausgeführten Tafeln leuchtet wegen der schnelleren Ausführung aus ökonomischen wie organisatorischen Gründen ein. Doch auch ästhetische Überlegungen und die offenkundi-

212 Die Textabbildungen wurden teilweise mit einer feinen Linie eingefasst, ein Hintergrund wurde jedoch nicht immer wiedergegeben. Beides hängt vermutlich mit der Vorlage zusammen: Anders als bei Gemäldereproduktionen wurde bei Zeichnungen (Skizzen) mehrheitlich auf die Angabe des Papierrandes und der Hintergrundfläche verzichtet.

213 Die vollständigen Angaben zu den Textillustrationen sind oft nur im Abbildungsverzeichnis am Ende des jeweiligen Heftes beziehungsweise Bandes zu finden.

214 Michelangelos Zeichnung von 1525 (heute im Museo degli Uffizi, Florenz) wurde sowohl als Schlussvignette wie auch als Textillustration verwendet, vgl. Abb. 12 und GBA, III, 17. 1897, 119.

215 Vgl. Abb. 5 und den erneuten Abdruck zu Beginn eines Beitrags über die Weltausstellung, siehe GBA, II, 13. 1878, 857. Die Putti begleiten beispielsweise den Beitrag über den Salon 1859 und die Rezension eines Boetzelalbums, siehe GBA, I, 2. 1859, 208/II, 13. 1878, 857.

216 Eine Tafel ist eine »größere[n] Abbildung, die nicht auf den Textseiten des Buches untergebracht, sondern auf besonderem, zumeist gestärktem Papier gedruckt und in das Buch eingefügt wurde.« Kirchner II, 1953, 759.

217 Fast zwei Drittel der bis 1900 publizierten Tafeln (892 von 1447) wurden in den klassischen Tiefdrucktechniken ausgeführt: Radierung (27,5%), Kupferstich (2,5%), Kaltnadel (1%) und sehr häufig Mischtechniken, in welchen Radierung, Kaltnadel, Kupferstich und gelegentlich auch andere Verfahren wie Aquatinta und Roulette kombiniert wurden (30%).

14 »À la poupée« kolorierte Heliogravüre von Schwartzweber nach einem Farbpunktierstich von Francesco Bartolozzi nach Thomas Lawrence, *Miss Farren*, aus: GBA, III, 5. 1891, 130/131

ge Vorliebe der Mitarbeiter für die Tiefdrucktechniken werden hierzu beigetragen haben. Lithographien und Xylographien sind in der *Gazette* – ganz im Gegensatz zu den konkurrierenden Blättern *L'Artiste* und *L'Art* – zunächst selten.[218] Dies änderte sich erst nach 1900, da nun vermehrt Originalgraphiken veröffentlicht wurden und viele Künstler der Jahrhundertwende die Lithographie und die Xylographie bevorzugt nutzten. Bereits ab dem dritten Jahrgang gab die *Gazette* gelegentlich farbige Tafeln in unterschiedlichen Techniken heraus, wobei etwa die Hälfte davon im letzten Jahrzehnt erschien, da ab 1891 jedem Band eine farbige Tafel beilag (Abb. 14 und 15/Kat. 55).[219] Ab der Mitte der 1860er Jahre wurden erste Tafeln in photomechanischen Verfahren publiziert, das heißt photographi-

218 Bis 1900 wurden in der GBA lediglich 23 (Farb-)Lithographien (1,6%) und 17 Xylographien (1,2%) veröffentlicht. Zu den anderen beiden Zeitschriften siehe Sanchez/Seydoux 1998b und 1999.

219 Zwischen 1861 und 1900 erschienen 47 mehrfarbige Tafeln (3%): Farblithographien (12); von mehreren Platten gedruckte (6) beziehungsweise mittels Schablone (»au pochoir«) kolorierte (1) Tiefdrucke; Tafeln in Kreidemanier (2); von mehreren Platten gedruckte (7) beziehungsweise manuell (»à la poupée«) (4) kolorierte Heliogravüren; gerasterte Farbdrucke (8); (Chromo-)Typographien (6) sowie ein farbiger Holzstich. Hinzu kommen rund 80 einfarbige Tafeln, die in Bister (72), roter (4) oder blauer (8) Farbe gedruckt wurden.

15 Eugène Gaujean nach Angelika Kauffmann, *La Baronne de Krüdner et sa fille*, 1897, von mehreren Platten gedruckte mehrfarbige Radierung mit Roulette, 21,6 x 16,9 cm (Platte), Kat. 55

sche Vorlagen wurden auf unterschiedlichen mechanischen Übertragungswegen (je nach Verfahren) in eine Hoch- oder Tiefdruckplatte überführt und dann wie üblich gedruckt (Abb. 16).[220] Hierbei handelt es sich zum größten Teil um Heliogravüren, die ab 1878 immer häufiger zu finden sind und ab Mitte der 1880er Jahre meist die Anzahl der radierten oder gestochenen Tafeln übersteigen (Diagramm 1, Anhang).[221]

Wie Schwarzweißphotographien aussehende Abbildungen wurden von der *Gazette des Beaux-Arts* nur ein einziges Mal im 19. Jahrhundert publiziert: 1869 finden sich drei als »Photoglyptie«[222] bezeichnete photomechanische Tafeln, die einen Artikel über die Neuerungen in der Photographie begleiten, in dem Grangedor die besondere Feinheit sowie die Haltbarkeit der Abzüge lobt.[223] Da ein Gemälde (Abb. 17), eine Porzellanschüssel und ein Blick in den Wald von Fontainebleau abgebildet wurden, sind die Tafeln vermutlich als Beleg für die vielseitige Leistungsfähigkeit des Verfahrens zu verstehen. Sie zeichnen sich vor allem

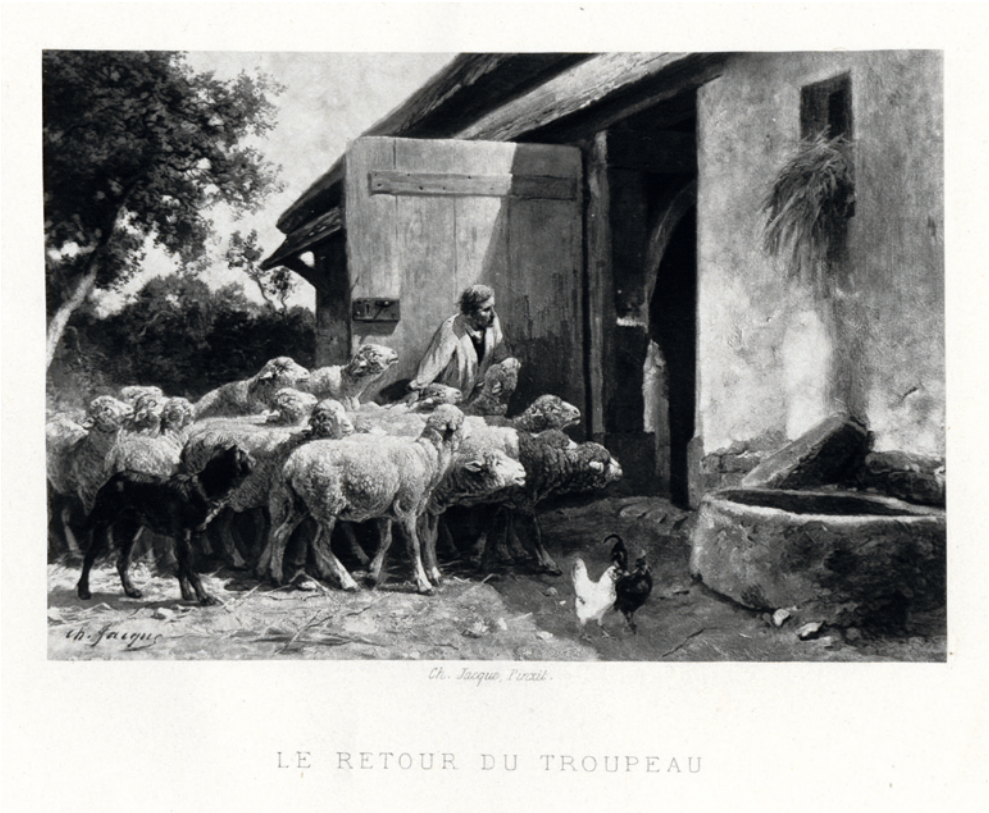
16 Heliographie von Salmon und Garnier nach Jean Louis Ernest Meissonier, *Polichinelle*, aus: GBA, I, 20. 1866, 84/85

220 Einen Überblick über die Geschichte der Heliogravüre gibt Peters 2011, 149 und 2012/13, 19-22, zur Technik siehe Van der Linden 1990, 155. Zu dem von Salmon und Garnier (siehe das der Lieferung vom Januar 1866 beigelegte Inhaltsverzeichnis) für Abb. 16 verwendeten Verfahren siehe Burty 1866a, 83f.

221 Bis 1900 finden sich 482 Heliogravüren. Sie werden in der GBA, abhängig vom Erfinder der betreffenden technischen Variante oder vom Lizenznehmer, als »Héliogravure« oder »Héliographie« (417), »Goupilgravure« beziehungsweise »Photogravure« (46) oder auch als »Phototypie« (19) bezeichnet. Von 1864 bis 1875 kamen in der GBA nur die Verfahren von Baudran und Amand-Durand zur Anwendung, die sich auf die Reproduktion von Graphiken konzentriert hatten, ab dem Ende der 1870er Jahre überwiegen von Dujardin hergestellte Heliogravüren. Zur positiven Bewertung dieser Verfahren siehe Burty 1865, 87; 1867, 266f. und 1870b, Duplessis 1872 sowie Lostalot 1878, 72. Dieser weist stolz darauf hin, dass die GBA unter den ersten Anwendern heliographischer Abbildungen gewesen sei.

222 Mit »Photoglyptie« wurde bei Goupil die 1864 erfundene Woodburytypie bezeichnet. Der Pariser Verlag hatte 1867 die Lizenz erworben, die er bis nach 1880 extensiv nutzte. Siehe hierzu Davanne 1881, Bergeon/Renié 1994, 157f. sowie die Lemmata »Goupil« (Renié) und »Woodburytype« (Jackson) in Hannavy, I, 2008, 601-604, hier: 603 und ebd., II, 2008, 1510-1512.

223 Siehe GBA, II, 1. 1869, 460/461, 540/541, 542/543 und vgl. Grangedor 1869.



17 Woodburytypie von Goupil nach Charles Émile Jacque, *Le retour du Troupeau*, aus: GBA, II, 1. 1869, 540/541

durch ihre glänzende Oberfläche, den ausgeprägten Detailreichtum und die Tiefenschärfe aus und fanden wohl deshalb keine Nachfolge, weil derartige Woodburytypien nicht billiger oder schneller herzustellen waren als manuell gefertigte Tafeln.[224] Insgesamt zeigte sich die Redaktion der *Gazette des Beaux-Arts* aufgeschlossen gegenüber neuen Druckverfahren, so dass es in der Zeitschrift in formaler wie technischer Hinsicht zu einer bunten Mischung unterschiedlichster Reproduktionsverfahren kam. Dementsprechend ist die wiederholt thematisierte reproduktionstechnische Entwicklung,[225] die durch die Erfindung der Photographie zu Beginn des 19. Jahrhunderts ausgelöst worden war und kurz nach dem Ersten Weltkrieg zur endgültigen Ablösung der manuellen Reproduktion durch die bis zur Einstellung des Blattes im Jahr 2002 ausschließlich genutzten Rasterdrucke führte, in den Bänden der *Gazette* gut ablesbar: von rein manuellen zu photomechanischen und schließlich gerasterten Abbildungen.

224 Siehe das Lemma »Woodburytype« (Jackson) in Hannavy II, 2008, 1510-1512, hier: 1511.
225 Viele Artikel befassten sich mit der Photographie und anderen neuen Reproduktionsverfahren, siehe Edel 1993, 74.

18 Félix Bracquemond nach Jean-Baptiste Camille Corot, *Le lac*, 1861, Radierung, 15,7 x 20 cm (Platte), Kat. 3

Da es sich auch bei den photomechanischen Blättern bis auf wenige Ausnahmen um Tiefdrucke handelt, wurden alle Tafeln getrennt vom Text gedruckt und erst beim Binden zwischen die Zeitschriftenseiten eingefügt. Zumeist wurde auf die damals gebräuchlichen saugfähige Papiere Bütten, auf Velin aufgewalztes China (Chine collé) und Velinpapier gedruckt.[226] Eine konsequente Zuordnung bestimmter Drucktechniken zu einer der Papiersorten ist nicht gegeben, eher eine chronologische: Chine collé wurde vor allem in den ersten Jahrgängen sehr oft verwendet.[227] Ein wesentliches Merkmal des feinen Chinapapiers ist der häufig vom Trägerpapier abweichende Farbton, der der Reproduktion einen bestimmten zarten Flächenton verleiht, die Geschlossenheit der Darstellung verstärkt und den Eindruck der Abbildung maßgeblich mitbestimmt, indem es dazu beiträgt, die Linien plastischer, klarer und wie über dem Papier schwebend erscheinen zu lassen (Abb. 18/

226 Bis einschließlich 1900 wurden die Tafeln auf Bütten (44%), auf Velin (39 %), auf Chine collé (17%) und auf Japanpapier oder Japan simile (weniger als 1%) gedruckt.

227 Von 1859 bis 1864 wurden zwei Drittel der Reproduktionsgraphiken auf Chine collé gedruckt, in den folgenden zwanzig Jahren maximal ein Drittel. Zwischen 1885 und 1894 wurde diese Papierart nur vereinzelt, danach bis zum Ersten Weltkrieg wieder etwas häufiger verwendet.

Kat. 3). Ab Mitte der 1860er Jahre wurde diese Technik wohl wegen der Reduzierung des Herstellungsaufwands von Bütten als dominierendem Trägermaterial abgelöst. Dieses wiederum wurde im Zuge der verstärkten Nutzung photomechanischer Verfahren (ab 1879) durch das bis 1885 dominierende, weniger teure Velin ersetzt.

Die Tafeln wurden stets so gedruckt, dass ein mehrere Zentimeter breiter Papierrand frei blieb, wodurch der für Tiefdrucke typische Plattenrand sichtbar ist. Die unbedruckte Fläche fungiert für den Betrachter ähnlich wie ein Passepartout, das es ermöglicht, die in die Zeitschrift eingebundenen Graphiken zu betrachten, ohne allzu sehr durch den Text auf der benachbarten Seite gestört zu werden. Die eigentliche Bildfläche ist durch das Format der *Gazette des Beaux-Arts* vorgegeben und misst in der Regel etwa 20 x 15 cm. Sie ist also im Verhältnis zu Reproduktionsstichen des 17. und 18. Jahrhunderts, aber auch im Vergleich zu den Tafeln in *L'Artiste* und *L'Art* relativ klein.[228] Dennoch wurde das gelegentlich als Nachteil gegenüber der Konkurrenz empfundene Format während der gesamten Erscheinungsdauer der *Gazette des Beaux-Arts* nur geringfügig verändert.[229] Da viele der Graphiker parallel zu ihren in der *Gazette* publizierten Blättern an deutlich größeren Druckplatten arbeiteten, kann man mit Béraldi vermuten, dass sie sich zwar der durch die Zeitschrift vorgegebenen Größe bei Bedarf anpassten, unter anderen Umständen jedoch größere Formate bevorzugten.[230] Zwischen 1860 und 1897 wurden vierundzwanzig Tafeln in die *Gazette* eingebunden, die deutlich größer als deren Seitengröße waren und deswegen geklappt oder gefaltet werden mussten.[231] Sie waren unter anderem deswegen so groß, weil eine alte Graphik (zum Beispiel von Marc Antonio Raimondi) erneut abgedruckt wurde, weil die Druckgraphik ursprünglich für eine andere Publikation (wie zum Beispiel eine durch Doré illustrierte Bibelausgabe) gefertigt worden war oder weil die reproduzierte Darstellung ein sehr schmales Hoch- beziehungsweise ein sehr breites Querformat vorgab (Abb. 19).[232] Üblicherweise wurden die Vorlagen an das Format der *Gazette* angepasst, so dass es sich bei den meisten Reproduktionen um verkleinerte Abbildungen handeln dürfte, wohingegen Vergrößerungen die Ausnahme darstellen.[233] Vor diesem Hintergrund erklärt sich die ab 1861 belegte Nutzung von Photographien als Hilfsmittel bei der Anfertigung von Repro-

228 Die Seitengröße der GBA misst bis 1919 27 x 18,3 cm, die von *L'Artiste* ca. 31,5 x 25 cm (1857)/26,5 x 18 cm (1868) und die von *L'Art* 43 x 30,5 cm.

229 Zur Kritik am Format siehe Burty 1865, 83 und Bouchot in Lützow 1891, 9f. Andere sahen es als Vorteil, weil es besser in die Mappen der Sammler passte und die Künstler sich auf das Wesentliche beschränken und sorgfältig arbeiten mussten, siehe Ménard 1872, 120 und Chennevières 1889a, 485.

230 Béraldi mutmaßt, dass Waltner nicht häufiger in der GBA publizierte, weil ihm deren Format zu klein war, siehe Béraldi 1905, 102 und Abb. 63. Vgl. auch die zahlreichen größeren Blätter von André-Charles Coppier, Claude-Ferdinand Gaillard, Léopold Flameng und Frédérique-Auguste Laguillermie im Département des Estampes et Photographie der Bibliothèque nationale de France.

231 Je eine Hälfte der Tafeln ist in druckgraphischen beziehungsweise photomechanischen und xylographischen Verfahren hergestellt worden.

232 Siehe GBA, I, 15. 1863, 270/271 (Raimondi), 1866-05 (Doré) und Abb. 19.

233 Ein Beispiel hierfür ist das in dreifacher Vergrößerung abgebildete emaillierte Miniaturporträt des Konnetabel von Montmorency (1879-16). Die ausgehend von den Tafeln der GBA gemachte Beobachtung deckt sich mit der verallgemeinernden Aussage von Hinterholz/Scholz, bei Stichen handle es sich »so gut wie nie« um Vergrößerungen, siehe Luxembourg 2009, 73.

19 Heliogravüre von Dujardin nach Mantegnas Fresken mit Darstellungen aus dem Leben der Heiligen Jakobus und Christophorus in der Overatikapelle der Eremitani-Kirche in Padua, 22,5 x mind. 47,2 cm (Platte), aus: GBA, II, 33. 1886, 190/191

duktionen, da bereits ab 1859 das einfache Verändern des Abbildungsformats (beim Belichten) als einer der größten Vorteile der neuen Technik bezeichnet wurde.[234] Dass auf den Tafeln die Originalmaße der reproduzierten Werke beziehungsweise der Maßstab der Reproduktionen kaum je angegeben werden,[235] verwundert in Anbetracht des von Blanc formulierten wissenschaftlichen Anspruchs, führt es doch dazu, dass der Leser die Größe der wiedergegebenen Kunstwerke – die deren Wahrnehmung ›in natura‹ stark beeinflusst – aufgrund der relativ einheitlichen Abbildungsgrößen rasch aus den Augen verliert. Andere Merkmale der Tafeln entsprechen sowohl Blancs Vorgaben als auch dem empirisch geprägten Erkenntnisinteresse und somit der von Daston/Galison beschriebenen »mechanischen Objektivität«, das heißt dem ab 1860 festzustellenden, »entschlossene[n] Bestreben, willentliche Einmischungen des Autors/Künstlers zu unterdrücken«[236]: Die Tafeln vermitteln den Rezipienten in aller Regel einen vollständigen Eindruck der abgebildeten Kunstwerke, da Ausschnitte im eigentlichen Sinn, das heißt Abbildungen eines beliebig ge-

234 Siehe Burty 1859, 212 und 1865, 92 sowie Lostalot 1878, 728. Vgl. die Indizes, beispielsweise zu drei Reproduktionen von Zeichnungen (1861-06) und Skulpturen (1861-09/-10).

235 Einziges Beispiel für die Angabe des Maßstabs (bis 1900) ist eine photomechanische Skulpturenreproduktion, siehe GBA, III, 14. 1895, 56/57.

236 Daston/Galison 2007, 127. Obwohl die Beobachtungen der Autoren nur teilweise auf den Gegenstand der vorliegenden Arbeit übertragbar sind, stimmen sie in grundlegenden Feststellungen mit dieser überein: Sie bestätigen die Suche von Wissenschaftlern nach »Illustratoren, die sich nicht beirren« lassen und stellen fest, dass sich »Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts […] die mechanische Objektivität in vielen Disziplinen als ein, wenn nicht *das* Leitideal wissenschaftlicher Darstellung fest etabliert [hatte]«, siehe ebd., 131f.

20 Eugène Gaujean nach Sandro Botticelli, *Figure allégorique du Printemps*, 1886, Radierung, Roulette und Kupferstich, 20,9 x 15,9 cm (Platte), Kat. 46

wählten Teils eines Freskos oder Gemäldes, selten sind (Abb. 20 und 21/Kat. 46 und 47).[237] Zudem wurden in Detailwiedergaben angeschnittene Bildgegenstände normalerweise *nicht* wegretuschiert, um den Eindruck einer geschlossenen, vollständigen Komposition zu ermöglichen.[238] Und schließlich wurde die in der Reproduktionsgraphik bis etwa 1800 übliche Invertierung der Vorlagen in aller Regel vermieden.[239]

Unterhalb der Darstellung wurde die Adresse gedruckt, welche in selten missachteter Reihenfolge Maler, Stecher, Titel und häufig Aufbewahrungsort des Originals, Heraus-

237 Vgl. 1875-02, 1876-05, Abb. 85/Kat. 63, 1889-01, Abb. 20, 21, 27 und 89/Kat. 42, 46, 47 und 58. Gleiches gilt für die Wiedergabe einzelner Altartafeln (1875-24, 1886-01, 1887-03) und für das Isolieren von Figuren aus der gemalten Umgebung, vgl. Flamengs Radierungen nach Gainsboroughs *Blue Boy* (Abb. 51/Kat. 5) und *Miss Graham* (1862-13) oder Gaillards Stich nach einem Fresko Fra Angelicos (1885-02).

238 Derlei Eingriffe waren zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch üblich, wie J. N. Strixners Lithographie nach J. van Cleves *Heiliger Christina* belegt, siehe Pfäfflin 2011, 106. In der GBA gibt es einige wenige Beispiele für die Veränderung des reproduzierten Gemäldes: de Mares Wiedergabe von A. Mantegnas *Totem Christus* (1886-09), Borrels Radierung nach einem *Familienbildnis* von J. Jordaens (1894-04) und Champollions Wiedergabe von Frans Hals' *Bildnis eines Malers* (1881-07).

239 Unter den bis 1900 publizierten Tafeln sind der Verfasserin lediglich elf seitenverkehrte Abbildungen bekannt. Als Voraussetzung für das seitenrichtige Reproduzieren geben Brakensiek und Weigel die Überwindung der klassischen Ekphrasis (ab etwa 1750) an, während Fawcett auf die Vorstellung absoluter Treue in der Reproduktion (um 1845) verweist, siehe Weigel 2001, Brakensiek 2010 und Fawcett 1986, 189 und 203-205. Einen knappen Überblick zum Thema gibt Keller 2009.

21 Henri Guérard nach Sandro Botticelli, *Le Printemps*, 1886,
Kaltnadel, Aquatinta und Kupferstich in Bister, 15,9 x 19,7 cm (Platte), Kat. 47

geber und Druckerei nennt.[240] Lediglich bei einigen Faksimiles älterer Drucke sowie bei manchen Originalgraphiken wurde auf die Beschriftung verzichtet.[241] Die Bildunterschriften wurden zunächst in einer leicht geschwungenen, improvisiert wirkenden Schrift und erst ab 1862 in einer weitgehend einheitlichen Type ausgeführt. Ab 1902 wurden die Adressen zunehmend auf die von Anfang an üblichen Schutzblätter gedruckt, wodurch vermieden werden konnte, dass die nun zahlreich publizierten Künstlergraphiken durch den Aufdruck, der auf die Herkunft eines Blattes aus einer (in hohen Auflagen gedruckten) Zeitschrift hinweist, abgewertet wurden. Dieses Vorgehen kann als Konzession an all jene verstanden werden, die die Tafeln in erster Linie als Sammelobjekte betrachteten.

Die Gesamtanzahl der jährlich in der *Gazette des Beaux-Arts* publizierten Tafelabbildungen stieg aufgrund der immer häufiger genutzten photomechanischen Abbildungstech-

240 Die Reihenfolge entspricht der Lesart von links nach rechts und von oben nach unten. Sie stimmt mit der bereits im 18. Jahrhundert üblichen Beschriftung von Stichen überein, vgl. das Lemma »Reproduktion« (Weissert) in Pfisterer 2003, 309-311, hier: 310.

241 Beginnend mit Flamengs Faksimile nach Rembrandts Radierung *Agar renvoyée par Abraham* (1859-09) wurden bis 1876 neun Reproduktionen von Künstlergraphiken und etwa ein Dutzend Originalgraphiken, die zum Teil innerhalb der Platte signiert und betitelt sind, ohne Bildunterschrift abgedruckt.

niken bis 1900 fast kontinuierlich an (Diagramm 2, Anhang).[242] Lediglich der Deutsch-Französische Krieg verursachte starke Schwankungen, da 1870/71 nicht alle Hefte erscheinen konnten, doch schon im folgenden Jahr war die durchschnittliche Menge fast wieder erreicht.[243] Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass die *Gazette* im ersten Halbjahr 1873 überdurchschnittlich viele Tafelabbildungen, aber nur wenige Textillustrationen und keine photomechanischen Abbildungen publizierte.[244] Da allein der zweiteilige Artikel von Perrier durch neunzehn Tafeln illustriert wird und auch alle anderen Graphiken zu einem Artikel dieses Jahrgangs gehören, liegt die Vermutung nahe, dass Beiträge *und* Tafeln der zuvor ausgefallenen Ausgaben mit zwei Jahren Verzögerung in komprimierter Form publiziert wurden.[245] Im Weiteren wurde in jeder monatlichen Ausgabe mindestens eine Druckgraphik veröffentlicht. Erst nach dem Ersten Weltkrieg sank deren Anzahl deutlich, ebenso wie die der photomechanisch hergestellten Tafeln (meist Heliotypien oder gerasterte Photogravüren).[246]

Der Anteil der Originalgraphiken an *allen* publizierten Tafeln war bis 1900 relativ gering, woran sich auch nach der Jahrhundertwende wenig änderte (Diagramm 3).[247] Läßt man jedoch die photomechanischen Drucke außer Acht und berücksichtigt (wie Sanchez/Seydoux) nur die *manuell* ausgeführten Tafeln, so wird sehr wohl eine Veränderung deutlich: Bis 1900 ist nur etwa jede sechste in einer traditionellen druckgraphischen Technik ausgeführte Tafel eine Künstlergraphik, danach gilt dies für zwei Drittel.[248] Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass sich die Bedeutung der Reproduktionsgraphiken in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts deutlich veränderte. Wurden zunächst noch etwa gleich viele reproduzierende und originale Druckgraphiken publiziert, dominierten ab 1905 die Originalgraphiken.[249] Diese wurden häufig im Zusammenhang mit monographischen Artikeln herausgegeben und können als authentische Belege der Handschrift des jeweiligen Künstlers und als Sammlerstücke verstanden werden. Kurz nach der Jahrhundertwende fand also eine Veränderung im Publikationsverhalten der *Gazette des Beaux-Arts* statt, welche sich durch die hohe Wertschätzung der Künstlergraphik einerseits und die Vereinfachung des mechanischen Bilddrucks andererseits erklären lässt: Druckgraphische

242 Da Sanchez/Seydoux 1998a keine photomechanischen Tafeln verzeichnen, suggerieren die dortigen Katalogeinträge das Gegenteil.

243 Das erste Halbjahr wurde regulär in Band 3. 1870 veröffentlicht. Der folgende Band 4. 1870/71 fasst die Monate Juli bis September 1870 und Oktober bis Dezember 1871 zusammen. Insgesamt wurden in den Jahren 1870/71/72 51 Tafeln publiziert, die sehr unterschiedlich verteilten waren: 21/5/25 Tafeln.

244 Band 7. 1873 enthält 50 Reproduktionsgraphiken, Band 8. 1873 lediglich 15 Druckgraphiken und zwei photomechanische Abbildungen.

245 Vgl. Perrier 1873.

246 Nach 1914 wurden zwischen einer und sieben druckgraphischen Tafeln pro Jahr publiziert, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a.

247 Zwischen 1859 und 1900 ist nur knapp jede neunte Tafel eine Originalgraphik (165 von 1447).

248 Bis 1900 sind 165 von 932 dieser Tafeln Künstlergraphiken, zwischen 1901 und 1933 gilt dies für 164 von 239 der bereits von Sanchez/Seydoux 1998a erfassten Tafeln.

249 Von 1900 bis 1905 ist gut jede zweite manuell ausgeführte Tafel eine Reproduktionsgraphik (47 von 83), doch bereits zwischen 1906 und 1914 sind vier Fünftel Originalgraphiken (95 von 118), woran sich bis 1933 nur noch wenig ändert (32 von 38).

Reproduktionen von Kunstwerken wurden ab etwa 1905 in immer größerem Ausmaß durch photomechanische Wiedergaben ersetzt, so dass es sich bei den wenigen verbliebenen Tafeln, die in traditionellen druckgraphischen Verfahren ausgeführt wurden, fast ausschließlich um Künstlergraphiken handelt. Oder anders gesagt: die Reproduktion von Kunstwerken wurde zur Domäne der photographiebasierten Techniken.

In Anbetracht dieses Ablösungsprozesses stellt sich die Frage, wieso die *Gazette des Beaux-Arts* bis 1927 beziehungsweise 1933 reproduktions- wie auch originalgraphische Tafeln publizierte: Ging es in erster Linie um das Festhalten an einer seit der Gründung gepflegten Ästhetik, einer Art Markenzeichen? Oder ging es viel grundsätzlicher um die Förderung einer bestimmten Kunstgattung, die sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts sowohl durch einen ästhetischen wie auch durch einen technischen Mehrwert von der Photographie abhob? Oder wollte man die gebildete, wohlhabende Leserschaft durch das Beilegen von Druckgraphiken, also von ›echten Kunstwerken‹, an die Zeitschrift zu binden? Diese Fragen stellen sich insbesondere wegen des zeitlichen wie finanziellen Aufwands (langwierige manuelle Bearbeitung der Platten, separater Druck auf teurerem Papier und zusätzliches Einlegen), der zugunsten der Tafeln betrieben wurde. Dieser hätte zumindest ab 1881 durch die Wahl anderer Reproduktionsmethoden reduziert werden können, schließlich war die Ausführung der Tafeln in traditionellen druckgraphischen Verfahren seit der Erfindung der Autotypie durch Georg Meisenbach (1841-1912) aus technischer Sicht überholt, da hierdurch photographische Bilder schneller, kostengünstiger und gemeinsam mit dem Text gedruckt werden konnten.

Von der Betrachtung der Tafeln ausgehend, sind zunächst ästhetische und strategische Beweggründe als Motiv für das Festhalten der Redaktion an manuell ausgeführten Reproduktionsgraphiken anzunehmen, da die zwischen die Seiten eingelegten Druckgraphiken eine optische und haptische Aufwertung der Zeitschrift darstellen. Das kräftigere, etwas rauere Bütten sowie das zum Schutz hinzugefügte Seidenpapier signalisieren dem Leser bereits beim Umblättern, dass ihn eine manuell (oder auch photomechanisch) als Tiefdruck ausgeführte Illustration erwartet. Die Tafeln konnten aus den Heften herausgelöst und als autonome Kunstwerke in eine Graphiksammlung eingegliedert oder gerahmt und aufgehängt werden. Sie stellten also einen gewissen Mehrwert für die in der Leserschaft sicherlich zahlreich vertretenen Sammler dar, wie Galichon 1867 betonte:

> »Il est trouvé en effet que la *Gazette* est arrivée en quelques années à conquérir, par l'exécution de ses gravures, l'estime & la sympathie des amateurs les plus délicats, en France comme en Europe, & s'assurer une condition prospère.«[250]

Wie bewußt das Sammeln der Tafeln von Anfang an durch die äußerst graphikaffine Redaktion unterstützt wurde, zeigt sich in der »Introduction« zum ersten Band der *Gazette*:

250 Galichon 1867, I. Lostalot präzisiert dies und schreibt, der Erfolg der GBA beruhe auf den Reproduktionsgraphiken von Flameng, Jacquemart, Gaillard und Bracquemond, siehe Lostalot 1884b, 156.

»[E]t quel prix n'aura pas, dans l'avenir, un recueil où seront venus se classer, se fixer, au fur et à mesure de leur apparition, les événements qui agitent le monde des amateurs et des artistes, les ouvrages qui seraient demeurés inconnus et que nous aurons mis en lumière, les compositions de nos maîtres vivants à côté des chefs-d'œuvre non encore gravés des grands maîtres d'autrefois; car notre intention n'est pas de recommencer en bois les tailles-douces, comme d'autres ont du le faire dans une pensée différente; *excudant alii… mollius aera*. Ce que nous voulons produire, ce sont de préférence les choses peu connues, les pièces rares, enfouies dans le mystère des galeries privées, les beaux morceaux du sculpteur et du peintre qui n'ont pas encore vu le jour du dehors. Il faut maintenant, à un très-grand nombre de curieux, de l'art avant la lettre.«[251]

Blanc verspricht den Abonnenten in dieser Passage, im Laufe der Jahre eine Sammlung von Texten über relevante Themen aus Kunst und Kulturbetrieb, vor allem aber ein Album (»recueil«[252]) voller Abbildungen vornehmlich unbekannter[253] Kunstwerke erwarten zu können. Die Zeitschrift und ihre Illustrationen sollten also auf lange Sicht nicht nur von ästhetischem Wert, sondern auch von enzyklopädischem Nutzen sein, welcher durch die regelmäßig herausgegebenen Registerbände noch gesteigert wurde.[254] Das in diesem Zusammenhang nachdrücklich formulierte Bemühen, vorrangig Kunstwerke abzubilden, die bislang nicht reproduziert oder der Allgemeinheit nicht bekannt waren, hatte vermutlich mehrere Gründe.[255] Zum einen war im 19. Jahrhundert ein Großteil der Kunstwerke nicht oder zumindest nicht dauerhaft öffentlich zugänglich, wie die auf vielen Tafeln als Standort des Originals genannten (Pariser) Privatsammlungen belegen, so dass die meisten Kunstinteressierten nur Weniges aus eigener Anschauung kannten. Vor allem die Leser in der Provinz waren auf die Illustrationen angewiesen, wollten sie sich selbst einen Eindruck von den angesprochenen Werken machen und die Inhalte der Artikel nachvollziehen. Zum anderen stillte die *Gazette des Beaux-Arts* durch die Publikation bislang unbekannter Werke das Verlangen jener als »curieux« bezeichneten Kunstliebhaber, die großes Interesse am Entdecken ›neuer‹ Kunstwerke und Raritäten hatten.[256] Führt man sich den gesamten Einleitungstext vor Augen, kommt als dritter Grund die bereits angesprochene didaktische Absicht hinzu. Diese ließ sich sowohl durch Beiträge zu bislang unzugänglichen oder unentdeckten Kunstgegenständen und Quellen wie auch durch das

251 Blanc 1859, 11f. Durch das lateinische Zitat (»excudent alii spirantia mollius aera«) aus Vergils *Aeneis* (6, 847) scheint Blanc das in anderen Publikationen übliche xylographische Kopieren von Kupferstichen zu kritisieren und die Ansprüche der GBA hinsichtlich der Illustration zu untermauern.

252 Dieser Begriff stellt eine Verbindung zu großen Mappenwerken wie dem *Recueil Julienne* (1726/28) und dem *Recueil Crozat* (1729/41) her.

253 Blanc verwendet hierfür verschiedene Formulierungen, unter anderem die aus der Graphik stammende »avant la lettre«.

254 Die Register ermöglichten relativ zeitnah einen systematischen und gezielten Zugang zu den veröffentlichten Beiträgen und Abbildungen, vgl. Chéron 1866 und 1870 sowie Teste 1895.

255 Vgl. hierzu auch Burty 1868, 109; 1869a, 159f. und 1870a, 141 sowie Thausing 1868.

256 Die besondere Bedeutung der Seltenheit von Kunstwerken für die Vorlieben der »curieux« betonen Edel 1993, 68f. und Pour 1997, 50.

erstmalige Reproduzieren bekannter Werke erfüllen. Beides scheint der Redaktion dank guter Kontakte zu Kunstsammlern wie auch dank des rasch etablierten Renommees der *Gazette* gelungen zu sein und bedeutete auf dem umkämpften Zeitschriftenmarkt einen Wettbewerbsvorteil.[257] Dieser Zielsetzung entsprechend wurden üblicherweise eigens in Auftrag gegebene Druckgraphiken publiziert,[258] die als Kaufanreiz für kunstinteressierte Abonnenten fungierten, letztlich also zur Sicherung der Auflagenhöhe und zum (finanziellen) Erfolg der Zeitschrift beitrugen.

Doch auch unabhängig von dem Erscheinen der monatlichen Ausgaben unterstützten die Herausgeber das Sammeln der Druckgraphiken: Interessenten konnten in der Geschäftsstelle der *Gazette des Beaux-Arts* Abzüge fast aller publizierten Tafeln erstehen.[259] Eine Analyse des wiederholt am Ende der Hefte veröffentlichten, bis zu zwölf Seiten umfassenden »Catalogue des gravures & eaux-fortes publiées par la Gazette des Beaux-Arts« verdeutlicht das stetig wachsende Angebot und gibt Einblick in die vielfältige Preisgestaltung.[260] Auch wenn Originalgraphiken vor den (nicht nach manuellen oder photomechanischen Techniken unterschiedenen) Reproduktionsgraphiken aufgelistet sind,[261] gab es bis zum Ende des 19. Jahrhunderts lediglich ein geringes Preisgefälle zwischen diesen beiden Kategorien.[262]

Etliche andere Faktoren beeinflussten das Preisniveau: Einerseits spielten bestimmte Merkmale der Abzüge eine Rolle, wobei deren Einfluss jeweils mit der Hierarchie der Druckqualitäten, Papierarten und Drucktechniken korreliert: Abzüge vor der Schrift kosteten doppelt so viel wie solche mit Schrift, während Probedrucke (»épreuve d'artiste«), die gelegentlich der Zustandsbezeichnung »avant la lettre« und dem entsprechenden Preisniveau zu entsprechen scheinen, häufig parallel dazu und dann meist teurer gelistet wur-

257 Zwei Chefredakteure weisen darauf hin, dass die gute Zusammenarbeit mit Sammlern und Künstlern den Zugang zu Werken in deren Besitz ermöglichte, siehe Blanc 1860a, 6 und Galichon 1867, II.

258 Diese Annahme bestätigt die Rubrik »Gravures«, siehe GBA, I, 4.1859, 375-378 und 8.1860, 384f. Bis 1900 wird auf etwa 90% der Tafeln die GBA als Herausgeber genannt, was allerdings nicht bedeutet, dass sie auch tatsächlich der Auftraggeber war: Bei Zweitpublikationen wurde diese Angabe üblicherweise angepasst, vgl. eine Graphik von G. Greux nach Pettenkofen, die zunächst von der GBA (1877-11) und später durch den Verlag Ch. Sedelmayer, Paris publiziert wurde, vgl. Lützow 1892, 24/25.

259 1895 annoncierte die GBA, dass eine Auswahl von 1100 Kupferstichen, Radierungen und Heliogravüren für 2 bis 20 Francs pro Blatt zum Verkauf stünde, siehe GBA, III, 13.1895, n. pag. Xylographien und einzelne Tiefdrucke wurden nicht angeboten.

260 Vgl. zum Beispiel GBA, I, 24.1868, n. pag. und I, 21.1880, n. pag. Die Preise für die in der vorliegenden Arbeit besprochenen Druckgraphiken sind in den Katalogeinträgen erfasst.

261 Der »Catalogue« ist unterteilt in Originalgraphiken von Malerradierern (»eaux-fortes de peintres«), Reproduktionsgraphiken (»eaux-fortes & burins d'après les peintres«), Originalradierungen von Graphikern (»estampes d'aqua-fortistes«) und Reproduktionen von Künstlerporträts beziehungsweise kunsthandwerklichen Objekten. Die Ordnung innerhalb dieser Gruppen ist stets alphabetisch und folgt dem Namen des Originalgraphikers beziehungsweise des Malers der wiedergegebenen Vorlage; lediglich beim Kunsthandwerk wird nach dem Namen des Reproduktionsgraphikers geordnet.

262 Gemäldereproduktionen wurden üblicherweise für bis zu 3/6 Francs (mit/vor der Schrift) angeboten, Originalgraphiken auf Bütten kosteten meist 1-2/2-4 Francs (mit/vor der Schrift). Selten waren Blätter teurer, wie zum Beispiel Abzüge der beiden 1867 angekauften und publizierten Goya-Platten (1867-04 und Abb. 26).

22 Léopold Flameng nach Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Source*, 1862, Radierung und Roulette, 18,6 x 9,4 cm (Darstellung), Kat. 4

den.[263] Das selten angebotene Pergament war teurer als Japanpapier, dieses kostspieliger als Chine collé und jenes schließlich teurer als das üblicherweise verwandte Bütten. Und auch die verschiedenen Drucktechniken beeinflussten das Preisniveau der traditionellen Hierarchie beziehungsweise dem Aufwand bei der Bearbeitung der Platte entsprechend. Dies bedeutet, dass Kupferstiche teurer waren als Radierungen, welche nur wenig mehr als photomechanische Reproduktionen kosteten. Ab etwa 1880 blieben die Preise für Heliogravüren unverändert, wohingegen Tafeln, die in den immer seltener für Reproduktionszwecke genutzten traditionellen Drucktechniken ausgeführt wurden, deutlich teurer wurden.[264] Der Arbeitsaufwand beeinflusste auch die Preise der mehrfarbigen Tafeln:

263 Die Vielfalt der angebotenen Abdrucke verdeutlicht eine Annonce von 1861: »épreuves avant toute lettre«, »épreuves dites au camée«, »épreuves avec la lettre«, »épreuves d'artiste«, »épreuves avec la marque d'un astérisque (Il n'en a été tiré que 50 épreuves)« und »épreuves après l'astérisque effacé«, siehe GBA, I, 12. 1861, n. pag.

264 Heliogravüren und Heliotypien kosteten bis 1910 kontinuierlich 2/4 Francs (mit/vor der Schrift), während der Preis für Tiefdrucke kontinuierlich stieg: 1859 lag er bei 1/5 Francs, Mitte der 1890er

23 Léopold Flameng nach Jean-Auguste-Dominique Ingres, *L'Angélique*, 1863, Radierung, 25 x mind. 18 cm (Platte), Kat. 7

Durch das additive Drucken von mehreren Platten (»au repérage«) hergestellte Blätter wie Gaujeans Reproduktion von Angelika Kauffmanns *Bildnis der Baronin Krüdner* (Abb. 15/Kat. 55) kosteten um 1900 in etwa so viel wie bessere Abzüge einer Radierung des angesehenen Graphikers Léopold Flameng (1831-1911) nach Ingres' *La Source* (Abb. 22/Kat. 4).[265] Manuell kolorierte Tafeln (»à la poupée«) waren hingegen deutlich günstiger, was daran gelegen haben mag, dass das passgenaue Drucken von mehreren Platten zeitaufwendig war und deutlich kompetenteres Personal erforderte als das schematische Kolorieren von Abzügen.[266]

Dass der Preis eines Blattes auch von dem Renommee des ausführenden Graphikers beeinflusst war, zeigt das Beispiel des Kupferstechers Claude-Ferdinand Gaillard (1834-1887),

Jahre in der Regel bei 3-4/6 Francs und 1910 bei 6/10 Francs (mit/vor der Schrift). Vgl. GBA, I, 3. 1859, n. pag./III, 21. 1880, n. pag./III, 13. 1895, n. pag./IV, 4. 1910, n. pag.

265 Vgl. Kat. 4 und GBA, III, 34. 1905, n. pag.

266 Vgl. GBA, II, 13. 1895, n. pag. Zum manuellen Kolorieren durch häufig ungelernte Kräfte siehe Pieske 1988, 109.

dessen Reproduktionsgraphiken mit zunehmender Anerkennung seiner Arbeit ab Ende der 1860er Jahre deutlich teurer wurden.[267] Dabei waren die in der *Gazette* publizierten Reproduktionsgraphiken selbst anerkannter Graphiker wie Flameng, Jacquemart oder eben Gaillard deutlich günstiger als die (oft großformatigen) Reproduktionsstiche, die namhafte Kollegen im Auftrag von Verlegern für den freien Markt schufen: Luigi Calamattas Kupferstich nach Leonardos *Monalisa* (1857) wurde beispielsweise für bis zu 100 Francs pro Blatt angeboten und Henriquel-Duponts von drei Platten gedruckter, knapp drei Meter breiter Stich nach Paul Delaroches *L'Hémicycle* (1853) sogar für bis zu 600 Francs verkauft.[268]

Die Preise der von der *Gazette des Beaux-Arts* publizierten Gemäldereproduktionen variierten auch abhängig davon, von welchem Maler die Vorlage stammte. Wiedergaben von Werken Meissoniers und Ingres' waren teurer als jene nach Gemälden von Rembrandt, Raffael, Frans Hals oder Dürer – obwohl sie alle zu den am häufigsten reproduzierten Künstlern zählen. Dies ist wohl weniger durch mangelndes Interesse an den alten Meistern zu erklären als durch das große Interesse der Käufer an zeitgenössischer Kunst, das den »Kanon« der Zeitschrift mitprägte und das sich sich auch im Angebot des Kunstverlags Goupil niederschlug.[269] Doch selbst innerhalb des Œuvres eines einzelnen Malers variierten die Preise in Abhängigkeit von der wiedergegebenen Vorlage: Reproduktionen besonders gefragter Werke wie die bereits angesprochene Wiedergabe von Ingres' *La Source*, kosteten deutlich mehr als jene weniger populärer Werke, wie zum Beispiel Flamengs Radierung nach Ingres' Gemälde *Louis XIV et Molière*.[270]

Insgesamt spiegelt die Systematik der Preisgestaltung, neben technischen Aspekten der Drucke, das Interesse der Käufer wider, die vornehmlich von anerkannten Stechern ausgeführte Reproduktionen von Werken berühmter Maler sowie die als Wandschmuck besonders gefragten Bildpaare erstehen wollten. In einigen Fällen bot die *Gazette des Beaux-Arts* solche Pendants an, worauf in den Annoncen explizit hingewiesen wurde (Abb. 22 und 23/ Kat. 4 und 7).[271] Anlass für dieses Vorgehen war wohl die Steigerung der Verkaufszahlen durch den Anreiz, zwei inhaltlich wie formal aufeinander bezogene und damit sehr gut

267 Vgl. hierzu Kat. 10, 13, 16, 25 und 42.

268 Calamattas *Monalisa* kostete 25/50/100 Francs (sur chine avant/sur chine avec lettre/épreuves d'artiste), vgl. GBA, I, 6. 1860, n. pag. Abzüge von Henriquel-Duponts *Hémicycle* (56 x 290 cm) lagen bei 150/200/400/600 Francs (sur blanc avec/sur chine avec/sur chine avant la lettre/épreuvres d'artiste), vgl. GBA, I, 6. 1860, n. pag.

269 Goupil verkaufte ab 1858 vor allem Reproduktionen aktueller (Salon-)Kunst, siehe Renié in Hannavy, I, 2008, 602.

270 Der Preis für Flamengs *La Source* lag bei mindestens 6 Francs, der für seine als erste Tafel in der GBA publizierte Radierung nach *Louis XIV et Molière* (1859-01) bei maximal 2 Francs für Abzüge mit Schrift, vgl. Kat. 4 und GBA, I, 6. 1860, n. pag./III, 37. 1888, n. pag.

271 »Ces deux gravures font pendant« GBA, II, 21. 1880, n. pag. Als Pendants erschienen folgende Graphiken: Flameng nach Ingres' *La Source* (Abb. 22/Kat. 4) und *L'Angélique* (Abb. 23/Kat. 7) sowie nach Prud'hons *Le sommeil* [*de Psyché*] (GBA, II, 3. 1870, 348/349) und *Le réveil de Psyché* (GBA, II, 3. 1870, 546/547), Gilbert nach Ostades *Le Musico hollandais* (1869-03) und *Les Musiciens ambulants* (1871-03), Rajon nach Watteaus *L'Indifférent* (1870-01) und *La Finette* (1870-02), Morse nach Greuzes *Le matin* (Abb. 25/Kat. 22) und *Petite fille au chien* (Abb. 24/Kat. 23). Die Pendants wurden trotz der Zusammengehörigkeit nicht zu einem einzigen, möglicherweise günstigeren Preis verkauft.

als Dekoration geeignete Druckgraphiken zu besitzen.[272] Großer Wert wurde auf die gestalterische Entsprechung der Reproduktionen gelegt, so dass ein bestimmter Graphiker je zwei (oder mehr) Tafeln nach Werken eines Malers ausführte und beide Blätter in Form und Größe der Bildfläche sowie in der gelegentlich angegebenen Rahmung identisch waren (Abb. 24 und 25/Kat. 22 und 23).[273]

Wesentlich günstiger als im Einzelverkauf waren Abzüge von den in der *Gazette des Beaux-Arts* herausgegebenen Tafeln als Bestandteil von Separata, die beispielsweise anlässlich der Pariser Weltausstellung 1878 oder Michelangelos 400. Geburtstag (1875) veröffentlicht wurden. Sie beinhalteten einen oder mehrere schon zuvor in der Zeitschrift publizierte Aufsätze sowie die zugehörigen Textabbildungen und Tafeln.[274] Zum anderen wurden ab 1867 je 50 bereits publizierte Reproduktions- und Originalgraphiken in Alben zusammengefasst.[275] Deren Preis (100 Francs) entsprach ebenso wie die Anzahl der enthaltenen Tafeln dem von zweieinhalb Jahrgängen, da die *Gazette des Beaux-Arts* pro Jahr durchschnittlich zwanzig druckgraphische und fünfzehn photomechanische Tafeln publizierte. Von Alben und Separata abgesehen, wurden die von der *Gazette* veröffentlichten Tafeln nicht wiederverwendet, da es den Gepflogenheiten der Redaktion widersprach, eine Platte innerhalb der eigenen Zeitschrift mehrfach abzudrucken. – Dies gilt jedoch nicht für die Textabbildungen: Zum einen sorgte die Wiederverwendung der thematisch ungebundenen Vignetten für einen Wiedererkennungseffekt und lässt auf ein gewisses Bemühen um Wirtschaftlichkeit schließen. Zum anderen wurden Motive, die zunächst als radierte Tafeln publiziert worden waren, nach einigen Jahren in eine Hochdrucktechnik übertragen und als Vignetten oder Textabbildungen abgedruckt.[276] – In den beiden konkurrierenden Periodika *L'Artiste* und *L'Art* kam es hingegen im Laufe der Jahre zu Wiederabdrucken, das heißt zu einer zweiten Publikation bestimmter Tafeln am gleichen Ort. Sanchez/Seydoux interpretieren den Rückgriff auf Platten aus früheren Jahrgängen in *L'Artiste* als »signe de décadence« und weisen darauf hin, dass die späteren Abzüge wegen der Ermüdung der

272 Renié weist in Bezug auf Goupil auf die kommerzielle Bedeutung von Pendants hin. Bereits deutlich früher zeigte Pieske, dass Symmetrie und Pendantbildung zur gleichen Zeit auch im populären Wandbilddruck (in Deutschland) eine große Rolle spielten. Siehe Renié 2006 und Pieske 1988, 39f. und 50ff.

273 Dies gilt nicht für das erste Paar: Dem Format der Gemälde entsprechend unterscheiden sich Flamengs Graphiken: *La Source* ist rechteckig (Abb. 22/Kat. 4), *L'Angélique* oval (Abb. 23/Kat. 7).

274 Bis 1900 wurden laut Katalog der Bibliothèque nationale de France knapp 300 Separata (»extraits«) herausgegeben, zum Beispiel Gonse 1878 und 1879, vgl. auch die Angabe weiterer Publikationsorte im Katalog.

275 Die Alben erschienen 1867 (inkl. vier Originalgraphiken), 1870 sowie 1874 (je acht), in einem der Jahre zwischen 1875 und 1888 (o. A.) sowie 1889 (drei). Vgl. die entsprechenden Hinweise im Katalog.

276 Zum Beispiel wurde Hédouins Radierung nach Goyas *La jeune fille à la rose* (1873-46) 1885 als Kopfvignette eines Beitrags über Bildnisse im 19. Jahrhundert abgedruckt, siehe GBA, II, 31. 1885, 497. Flamengs Radierung nach Veroneses *Jupiter foudroyant les vices* (1859-07) wurde nach mehr als 30 Jahren als ganzseitige Textabbildung in einem Beitrag über Veronese publiziert, siehe GBA, III, 5. 1891, 9.

24 Auguste-Achille Morse nach Jean-Baptiste Greuze, *Petite fille au chien*, 1870, Kupferstich und Roulette, 18,8 x 14,1 cm (Platte), Kat. 23

Platte qualitativ schlechter ausfielen.[277] Das gleiche Phänomen konnten die beiden Autoren bei *L'Art* beobachten, wo in den letzten vier Jahrgängen rund vierzig Tafeln ein zweites Mal publiziert wurden.[278]

Dass derartige Wiederholungen innerhalb der *Gazette des Beaux-Arts* nicht üblich und offensichtlich auch nicht notwendig waren, spricht für den Geschäftssinn der Zeitschriftenbesitzer[279] sowie für ausreichende finanzielle Mittel, die durch den Verkauf der Zeitschriften selbst, der Tafeln,[280] Alben und Separata sowie durch Werbeeinnahmen für

277 Sanchez/Seydoux 1998b, XXI. Sie verweisen bei rund 30 Tafeln auf vorausgegangene beziehungsweise folgende Veröffentlichungen. Dies betrifft einzelne Tafeln der Jahrgänge 1859, 1861/62, 1866, zumeist aber solche der Jahre 1873 bis 1882.

278 Vgl. Sanchez/Seydoux 1999, 13.

279 Leroi betont dies in Bezug auf Galichon, der eine kaufmännische Ausbildung hatte und von 1863 bis 1874 Eigentümer der GBA war, siehe Leroi 1875a, 210.

280 Die Bedeutung der Tafeln für den ökonomischen Erfolg einer Kunstzeitschrift betont der Verleger der *Zeitschrift für Bildende Kunst*, E. A. Seemann, zit. in Langer 1983, 38f.

25 Auguste-Achille Morse nach Jean-Baptiste Greuze, *Le matin*, 1870, Kupferstich und Roulette, 18,8 x 14,2 cm (Platte), Kat. 22

die Anzeigen am Ende der Hefte[281] generiert wurden. Es spricht aber auch für den großen Ehrgeiz der Herausgeber auf dem Gebiet der Illustration und für die strategische Planung der Abbildungsbeschaffung, welche wegen der aufwendigen Ausführung lange im Voraus geplant werden musste. Um diese Zeitspanne zu verkürzen und die Kosten zu minimieren, griffen die Herausgeber durchaus auf Platten zurück, die für andere Publikationen angefertigt worden waren. So finden sich beispielsweise in den Salonbesprechungen der *Gazette* ab Mitte der 1860er Jahre zahlreiche Textabbildungen, die von Ernest-Philippe Boetzel (1830-ca. 1920) signiert sind. Dabei handelt es sich um Reproduktionsholzstiche, die ursprünglich für die zwischen 1865 und 1875 von Boetzel herausgegebenen und von der *Gazette des Beaux-Arts* verlegten Salon-Alben gestochen worden waren.[282]

281 Auf den nicht paginierten Seiten am Ende fast aller Ausgaben wurde sowohl für die GBA und deren Tafeln als auch für Publikationen anderer Verleger und verschiedenste Produkte geworben, die das gehobene Publikum interessieren konnten, zum Beispiel Versicherungen, besondere Lebensmittel, Hygiene- und Kosmetikartikel.

282 Die Reproduktionen für das erste Album (Boetzel 1865) stach Boetzel selbst nach eigens angefertigten Zeichnungen der Künstler. Ab 1869 erschienen die Alben jährlich, wobei Boetzel nicht mehr

26 Francisco de Goya y Lucientes, *Aveugle enlevé sur les cornes d'un taureau*, 1804, Radierung und Kaltnadel, 17,5 x 21,6 cm (Platte), aus: GBA, I, 22. 1867, 388/389 (1867-09)

Nur selten wurden Tafeln fremden Ursprungs in der *Gazette* publiziert. Dies geschah einerseits im Fall von photomechanischen Faksimiles oder Abzügen älterer Platten, die wegen des zeitlichen Abstands zwischen Entstehungs- und Erscheinungsdatum auffallen.[283] Das prominenteste Beispiel hierfür sind sicherlich zwei Platten von Francisco de Goya, die zu dessen Lebzeiten nicht publiziert worden waren. Die *Gazette des Beaux-Arts* kaufte sie 1867 und ließ sie noch im selben Jahr zum ersten und einzigen Mal drucken (Abb. 26).[284] Andererseits kam es gelegentlich zur Publikation von Tafeln aus anderen Zeitschriften wie *L'Artiste*,[285] *L'Art* und der *Zeitschrift für Bildende Kunst* – und deutlich häufiger zum umgekehrten Procedere (vgl. Tab. 2 und 3, Anhang).

selbst stach. Zu den Alben siehe Burty 1869b, Desprez 1874 und Lobstein 2011, 97f., alle mit einigen Abbildungen.

283 Dies gilt für Graphiken von F. de Goya y Lucientes (1867-04/-09), S. Beham (GBA, II, 6. 1872, 292/293), P. Potter (GBA, I, 20. 1866, 390/391), P.-P. Prud'hon (1870-04) und Huguet d. Ä. (GBA, II, 3. 1870, 562/563).

284 *Aveugle enlevé sur les cornes d'un taureau* (1867-09) von 1804 und *Le petit prisonnier* (1867-04) von 1810-1815. Siehe dazu Majno 2006, 16 und Paris 2008, Kat. 83 und 86.

285 Fünf Tafeln wurden zunächst in der GBA und später in *L'Artiste* publiziert: 1860-5 = 1881-49, 1862-7 = 1867-22, 1866-17 = 1881-32, 1873-62 = 1881-13, 1876-33 = 1878-1. Der umgekehrte Fall kommt nur einmal vor: GBA 1881-02 = *L'Artiste* 1880-03. Vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b.

All diese Bemühungen der *Gazette des Beaux-Arts* um Beschaffung und Vermarktung der druckgraphischen Tafeln zeigen, dass sie mehr sind als nur das Textverständnis verbessernde Illustrationen, mehr als ein Hilfsmittel für die Schulung des Geschmacks der Leser, mehr als die Möglichkeit, Unbekanntes publik zu machen und mehr als der Gegenstand einer umfassenden Vermarktungsstrategie. Sie sind Ausdruck einer der Druckgraphik äußerst wohlgesonnenen Haltung der Herausgeber und Mitarbeiter, die sich auf vielfältige Weise für Reproduktionsgraphiker und »peintres graveurs« einsetzten: Neben der Beschaffung der Tafelabbildungen und wohlwollenden Äußerungen in den Zeitschriftenbeiträgen (Kap. 3) ist in diesem Zusammenhang auf das Engagement von einigen der wichtigsten *Gazette*-Mitarbeitern für die (reproduzierende) Druckgraphik hinzuweisen, insbesondere durch die Gründung der Société française de gravure im Frühjahr 1868.[286] Als deren Geschäftsführer fungierte bis zu seinem Tod 1875 Emile Galichon, der damalige Chefredakteur und Besitzer der *Gazette*. Als Präsident wurde der renommierte Kupferstecher Louis-Pierre Henriquel-Dupont (1797-1892) gewählt, und auch Charles Blanc gehörte dem Vorstand an.[287] Doch nicht nur personell, sondern auch organisatorisch war die Société eng mit der *Gazette* verflochten, da sie in deren Redaktionsräumen angesiedelt war und wiederholt Graphiker beauftragte, die auch für die Zeitschrift tätig waren. Fourcaud fasste die Nähe 1884 in der Formulierung zusammen »la *Gazette des Beaux-Arts* a eu pour annexe la Société française de gravure«.[288] Ziel der Gesellschaft war die Förderung des traditionsreichen französischen Kupferstichs und der allgemeinen Kenntnis der bildenden Kunst durch eigens in Auftrag gegebene Reproduktionsstiche.[289] Hierfür wurde die private Initiative wiederholt gelobt, da Aufträge für Reproduktionsstecher ab der Mitte des Jahrhunderts immer seltener wurden und nur noch von wenigen Stellen ausgingen:[290] Neben der staatlichen Chalcographie du Louvre konnte vor allem die Société dank größerer finanzieller Ressourcen zahlreiche großformatige Kupferstiche wie zum Beispiel Gaillards Reproduktion von Rembrandts *Pélerins d'Emmaüs* (Abb. 27/Kat. 42) herausgeben.[291] Das Engagement der Interessengemeinschaft wurde in der *Gazette* insbesondere von Galichons Nachfolger als Chefredakteur, Louis Gonse, und von dem auf Graphik spezialisierten Kunstkritiker Philippe Burty gewürdigt.[292] Wohl um von den staatlichen Stellen eine

286 Die Gründung wurde von Galichon in der »Chronique des Arts« bekannt gemacht und nur wenige Monate später in der »Kunstchronik« kommentiert, siehe Galichon 1868 und Thausing 1868. Siehe außerdem Burty 1868, 108f.; 1869a, 159 und 1870a, 141, Blanc 1874, 2 und 1875, 208, Leroi 1873, 140, Gonse 1875, 172, Lefort 1883, 469f. und Fourcaud 1884, 114 sowie Slythe 1970, 100, Adhémar 1979, 214, Kruse 1993, 444 und Cugy in Sénéchal/Barbillon 2004.

287 Die Mitglieder des Gründungsvorstandes nennt Galichon 1868, 1f.

288 Fourcaud 1884, 114.

289 Siehe Galichon 1868, 1.

290 Vgl. Thausing 1868, 1, Lostalot 1878, 720, Fourcaud 1884, 114 und zuletzt Kaenel 1996, 55.

291 Der von der Société investierte Betrag betrug 25.000 Francs pro Jahr, siehe Burty 1869a, 159f. und Gonse 1875, 172.

292 Siehe Burty 1869a, 160, Gonse 1875, 172 und Lefort 1883, 469f. mit einer Aufzählung etlicher Stiche. Der unter dem Pseudonym Leroi schreibende Gründer von *L'Art*, León Gauchez, kritisiert sowohl die Qualität der von der Société herausgegebenen Stiche wie auch die dafür verantwortlichen Vorstandsmitglieder, siehe Leroi 1875b, 422f. und 1876, 305.

breitere Unterstützung für die Reproduktionsgraphik (sowohl für den Kupferstich als auch für die Radierung), größere Investitionen und mehr Aufträge zu fordern, suggerieren deren Äußerungen eine Konkurrenz zwischen den verschiedenen Einrichtungen. Neben den bereits erwähnten Institutionen wurde selbstverständlich auch die *Gazette* als Auftraggeber genannt und ihr mäzenatisches Verdienst beispielsweise in Galichons Einführung zu dem ersten, 1867 veröffentlichten, *Album de la Gazette des Beaux-Arts* hervorgehoben:

> »[…] au moins pouvons-nous dire que la gravure, cet art que l'on croyait supplanté par la photographie a fait de nouvelles & très-brillantes recrues, grâce à l'existence de la *Gazette des Beaux-Arts*.«[293]

Im Weiteren erklärt Galichon seine Feststellung damit, dass selbst begabte Graphiker wie Léopold Flameng und Claude-Ferdinand Gaillard vor der Gründung der *Gazette* Schwierigkeiten gehabt hätten, Aufträge zu bekommen, weswegen die Rettung der Reproduktionsgraphik das Verdienst dieses Blattes sei.[294] Eine Sichtweise, die durch den Blick auf den Zeitschriftenmarkt, vor allem aber durch den Vergleich mit dem zunehmend literarisch ausgerichteten Hauptkonkurrenten der Gründungsjahre, *L'Artiste*, untermauert wird.[295] Insbesondere ab Ende der 1860er Jahre – und somit kurz nach der Gründung der Société française de gravure – wird in den Salonbesprechungen der *Gazette des Beaux-Arts*, aber auch im ersten Band von *L'Art*, wiederholt darauf hingewiesen, dass die Radierung erst durch die Unterstützung der *Gazette* wieder zu einer florierenden Technik geworden sei: »[…] c'est à elle seule qu'est due la renaissance de l'eau-forte«.[296] Eine Anerkennung, die gleichermaßen auf originalgraphische wie reproduzierende Arbeiten zu beziehen ist. Dass dieses Verdienst der *Gazette* Ende der 1880er Jahre nicht mehr ausreichend gewürdigt wurde, kritisierte Henry de Chennevières nachdrücklich.[297] Seiner Ansicht nach bestand die Bedeutung der Zeitschrift für die verschiedenen druckgraphischen Verfahren, insbesondere für die Radierung, weniger darin, dass sie ein Forum für eine zunehmend in Frage gestellte Kunstgattung bot, sondern vor allem in der dadurch geleisteten Investition in den Fortbestand eines in Frankreich lange gepflegten und anerkannten künstlerischen Betätigungsfeldes. In seiner Rezension der von Béraldi kuratierten und im Rahmen der Weltausstellung 1889 präsentierten Schau französischer Druckgraphiken aus den vorangegangenen einhundert Jahren urteilt er:

---

293 Galichon 1867, I.

294 Ebd., If.

295 Siehe Burton 1976, 223 und Kaenel 1996, 55.

296 Perrier 1875, 22. Vgl. auch Burty 1869a, 161f., Ménard 1872, 123, Leroi 1873, 140 und 144, Blanc 1875, 204f., Lostalot 1878, 723 und 1884b, 156, Chennevières 1889a, 485 sowie Hamerton 1876, 149, Bouchot in Lützow 1892, Kruse 1993, 439 und Le Men 2010, 57.

297 »A part cette réserve [Kritik an der Hängung; Anm. JB] et une autre, de la même suite d'idées, relative au silence systématique du tout fautif catalogue sur la participation désormais historique, du plus autorisé des recueils d'art français, au mouvement de rénovation de l'estampe depuis 1860, ce Salon mérite des égards, du moins comme essai de présentation et d'éducation.« Chennevières 1887, 493.

27 Claude Ferdinand Gaillard nach Rembrandt, *Fragment des »Pélerins d'Emmaüs«*, 1883, Kupferstich, 22,1 x 13,4 cm (Darstellung), Kat. 42

»Le Salon des gravures du siècle, au Champ de Mars, montrera l'importance décisive de ce rôle de la *Gazette* et fera briller, à coté de Gaillard et de Jacquemart, les noms de Bracquemond, Flameng, Rajon, Boilvin, Waltner, Laguillermie, Gaujean etc. L'effet de cette exposition, comme annexe de la classe de peinture rétrospective, doit être, d'ailleurs, d'heureux augure pour l'avenir, car le grand passé y a des germes de solide propagation.«[298]

Insgesamt fällt auf, dass die Beiträge in der *Gazette des Beaux-Arts* ein großes Selbstbewusstsein hinsichtlich der durch die Zeitschrift geleisteten Unterstützung der Druckgraphik vermitteln. Diese Haltung kulminiert in einer anderen Passage des Textes von Henry de Chennevières, in der es heißt, die *Gazette* sei seit ihrer Gründung »la véritable école, le vraie conservatoire, le musée réel de la gravure française«.[299] Zudem habe sie eine Vorbildfunktion für zahlreiche andere Publikationen, vergebe wichtige Aufträge und fördere hoffnungsvolle Talente wie Gaillard. Diese Einschätzung steht exemplarisch für den im Umfeld der *Gazette* nach außen getragenen Stolz auf die Auswahl und Qualität der Graphiken. Entsprechend häufig betonten die Autoren, dass alle wichtigen Stecher und viele hoffnungsvolle Nachwuchstalente für die *Gazette des Beaux-Arts* tätig waren und dass bedeutende Graphiker aus ihrer »Schule« hervorgegangen seien.[300]

298 Chennevières 1889a, 485f. Die genannten Graphiker sind alle zwischen 1831 und 1850 geboren, konnten also 1889 schon auf einige Erfolge zurückblicken und waren für die »Zukunft« der Reproduktionsgraphik vor allem als Lehrer der nachfolgenden Generation von Bedeutung, zu Flameng und Gaillard siehe Kap. 4

299 Chennevières 1889a, 485. Vgl. auch Gonse 1893, 151f. und Bouyer 1902, 162.

300 Vgl. Burty 1865, 82 und Chennevières 1889a, 485. Vgl. auch Burty 1861a, 176, Leroi 1873 und Hamerton 1876, 150f.

3. Der Diskurs über die französische Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die manuelle druckgraphische Reproduktion von Kunstwerken, vor allem von Gemälden, war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weit verbreitet. Doch die durch die Aufnahme in die Académie royale (1650) ausgedrückte Anerkennung der Gattung als Kunstform war umstritten: Ab den 1850er Jahren fand in Frankreich eine mehrheitlich in Kunstzeitschriften ausgetragene Debatte über Anwendung und Stellenwert der Reproduktionsgraphik statt.[301] In dieser spielte die *Gazette des Beaux-Arts* eine wesentliche Rolle, weil insbesondere ihre Entscheidungsträger eine dezidiert pro-reproduktionsgraphische Haltung vertraten.[302] Dies gilt ebenso für Charles Blanc wie für seinen Nachfolger Emile Galichon, der ein begeisterter Sammler und Kenner der Druckgraphik war, die Gründung der Société française de gravure (1868) mitinitiiert hatte und sich auch dadurch nachhaltig für die Förderung der Druckgraphik engagierte, dass er als Chefredakteur (1863 bis 1872) Reproduktionsaufträge vergab und zahlreiche Beiträge zum Thema verfasste. Die Affinität für Themen aus dem Bereich der Graphik bestand auch nach dem krankheitsbedingten Ausscheiden Galichons fort: Von 1875 bis 1893 ging die redaktionelle Leitung auf Louis Gonse über, der seit 1872 etliche Beiträge über Druckgraphiken und Zeichnungen verfasst hatte. 1894 fungierte vorübergehend Alfred de Lostalot (1837-1909)[303] als Chefredakteur, dessen Begeisterung für die Graphik sich ebenso in seinen Beiträgen für die *Gazette* wie in der von ihm gegründeten, kurzlebigen Kunstzeitschrift *Les Beaux-Arts illustrés* (1876-1879) und vor allem in seinem Buch *Les procédés de la gravure* (1882) spiegelt. Erst mit Charles Ephrussi (1849-1905)[304], dem letzten Chefredakteur des 19. Jahrhunderts, endete diese Tradition: Das Interesse des passionierten Kunstsammlers galt vorrangig der italienischen Renaissance, der zeitgenössischen Malerei sowie der japanischen Kunst, und weniger als bei seinen Vorgängern der Graphik.

301 Siehe Chevrefils Desbiolles 1993, 44.

302 Vgl. Kap. 2 und zur Bedeutung der GBA für die Debatte vgl. Le Men 1994 und Kaenel 1996, 55.

303 Zu Lostalot, der ab 1875 für die GBA schrieb, siehe Bouillon et al. 1990, 246f. und Quequet in Sénéchal/Barbillon 2004.

304 Zu Ephrussi, der ab 1876 für die GBA schrieb, siehe Marguillier 1905, Bouillon et al. 1990, 223-238, Givry 2008 und den ersten Teil des gründlich recherchierten, literarischen Buchs von Edmund de Waal, Waal 2011, 29-117, sowie Anm. 179.

Um einen Eindruck davon zu gewinnen, wer wie und mit welchen Argumenten über die Reproduktionsgraphik diskutierte, werden im Folgenden alle bis zur Jahrhundertwende in der *Gazette des Beaux-Arts* publizierten Besprechungen des Salon de Peinture, Gravure, Sculpture et d'Architecture des Artistes Vivants analysiert, ergänzt durch einzelne Rezensionen aus anderen Zeitschriften wie zum Beispiel *L'Artiste*, *L'Art*, *Revue de l'art ancien et moderne* und *Zeitschrift für Bildende Kunst*.[305] Diese Texte bieten sich als Ausgangspunkt für die folgende Darstellung an, da sich die französische Kunstkritik (in den Augen der Leser und Chefredakteure) bis etwa 1890 auf die ›Salons‹ beschränkte.[306] Rezensionen anderer Graphik- und Photographie-Ausstellungen (zum Beispiel der Société photographique), Artikel über einzelne Graphiker sowie die Druckgraphik der zweiten Jahrhunderthälfte betreffende Abschnitte in Überblickswerken ergänzen die Materialbasis ebenso wie einzelne, an anderer Stelle publizierte Texte von Autoren der *Gazette des Beaux-Arts*, die sich mit der Reproduktionsgraphik nach 1850 befassen.

Ziel der Untersuchung ist es, die Themen des Diskurses über die Reproduktionsgraphik, die für Rezensenten (und Leser) dauerhaft von Interesse waren, in ihrer Entwicklung vorzustellen und die wichtigsten Argumente aufzuzeigen. Hieraus ergibt sich die thematische Gliederung dieses Kapitels: Zunächst geht es um die Bedeutung der Reproduktionsgraphik in Frankreich, den häufig vorgenommenen Rückbezug auf das seit dem 17. Jahrhundert etablierte Primat der französischen Druckgraphik und die Bedingungen, unter denen (Reproduktions-)Graphiken im Salon präsentiert wurden. Damit einher geht in den meisten Fällen die Einschätzung des Zustands und die Beurteilung von Qualität und Anwendbarkeit der verschiedenen druckgraphischen Verfahren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der damaligen Entwicklung folgend, kommen die Autoren in diesem Zusammenhang häufig auf das Verhältnis von druckgraphischer und photographischer Kunstreproduktion sowie auf den Nutzen beider Verfahren zu sprechen. Weitere zentrale Themen sind die Erwartungshaltung, die an die reproduzierende Graphik herangetragen wurde, und die damit zusammenhängende Einordnung der Gattung als Kunst, sowie die Formulierung von Beurteilungskriterien und von Anforderungen an die Graphiker. Dabei stellt sich die Frage, welche Kriterien und Begriffe in der *Gazette des Beaux-Arts* verwendet werden und wie diese, auch im Hinblick auf das abschließende stilistische Kapitel der vorliegenden Arbeit, zu beurteilen sind.

305 Erstmals erfasste Tourneux die zahlreichen Salonrezensionen des 19. Jahrhunderts, deckte jedoch ebenso wie zwei neuere Bibliographien nur den Zeitraum bis 1870 ab, siehe Tourneux 1919, McWilliam 1986 und Parsons/Ward 1986. Die ›Salons‹ der folgenden drei Jahrzehnte sind daher nur durch die Recherche in den Zeitschriften beziehungsweise in den für einige Periodika vorliegenden Registerbänden zu finden, vgl. Chéron 1866 und 1870, Teste 1895 und Jouin 1895, Dacier 1914 und Dezarrois 1939.

306 Siehe Vaisse 1991, 4.

3.1 Die Salonrezensionen der *Gazette des Beaux-Arts*

Von 1859 bis 1900 erschienen in der *Gazette des Beaux-Arts* regelmäßig ab Ausstellungsbeginn mehrteilige Salonrezensionen, die in Länge und Aufteilung stark variieren. Die Struktur dieser Texte folgte der Gattungshierarchie und dem Aufbau des Salon-Katalogs, sodass zunächst ausführlich die zahlreich ausgestellten Gemälde behandelt wurden.[307] Erst danach wurde auf Zeichnungen, Skulpturen und schließlich auf die Graphiken eingegangen, was dem offiziellen Titel des Salons, in dem die Druckgraphik an zweiter Stelle genannt wird, widerspricht, und 1879 dazu führte, dass die Rezension der druckgraphischen Exponate erst nach der Schließung der Ausstellung veröffentlicht wurde.[308]

Entsprechend der Bedeutung, die den druckgraphischen Tafeln in der *Gazette des Beaux-Arts* beigemessen wurde, und des bei Herausgebern wie etlichen Autoren erkennbaren Faibles für die Druckgraphik, wurde die Graphiksektion des Salons regelmäßig und umfassend besprochen (siehe die Liste auf Seite 336f.). Dies war ganz im Sinne des graphikbegeisterten belgischen Kunsthändlers und -kritikers Léon Gauchez (1825-1907)[309], der unter dem Pseudonym Paul Leroi forderte, die Zeitschrift solle sich aus »fürsorglicher Zuneigung und Pflichtbewusstsein« besonders aufmerksam den graphischen Beiträgen zum jährlichen Salon widmen.[310] Dadurch unterschied sich die *Gazette* von den meisten anderen Periodika wie zum Beispiel der nach 1860 zunehmend auf Literatur und Musik ausgerichteten Zeitschrift *L'Artiste* (1831-1904).[311] Es ist allerdings anzumerken, dass sich die Rezensenten der *Gazette des Beaux-Arts* – ebenso wie die von *L'Art* und der *Revue de l'art ancien et moderne*[312] – den einzelnen (original- wie reproduktionsgraphischen) Exponaten meist nur sehr knapp widmeten. Dies mag an der ab den 1860er Jahren stark ansteigenden Zahl der Exponate gelegen haben, wegen der sich die Autoren kaum mehr als einen kurzen Blick auf bestimmte Werke erlauben konnten.[313] Anstelle ausführlicher Beschreibungen von einzelnen Druckgraphiken oder von Manieren bestimmter Graphiker verwiesen die Rezensenten während des gesamten Untersuchungszeitraums wiederholt

307 Zur Gliederung der Kataloge vgl. Sanchez/Seydoux 1999-2014.

308 »N'est-il pas trop tard pour jeter un regard d'ensemble sur ce Salon de 1879, qui a déjà vécu?« Baignères 1879, 161.

309 Er bezeichnet sich als »un fanatique de dessins, d'aquarelles, de gravures et de lithographies« Leroi 1875b, 420. Zu Leroi/Gauchez, der nur noch einen weiteren Artikel für die GBA schrieb, siehe Heesterbeek-Bert 1994/95 und Kitschen in Kitschen/Drost 2007, 237.

310 »La *Gazette* ne saurait imiter ce laconisme; par amour maternel et par devoir il lui appartient d'étudier attentivement les productions chaque année plus nombreuses et plus remarquables d'un art qu'elle a si puissamment contribué à remettre en honneur; […].« Leroi 1873, 140. Béraldi lobte die ›Salonniers‹ der GBA dafür, dass sie sich von Beginn an immer auch der Graphik gewidmet hätten, siehe Béraldi VI, 1887, 122f.

311 In den ›Salons‹ von *L'Artiste* finden sich nur selten separate Abschnitte zur Druckgraphik, siehe die kurzen Texte von Clément de Ris 1859, Courboin 1889, Alboize 1891, Dax 1891 und 1892.

312 Vgl. Leroi 1875b und 1876 sowie Lalo 1897, 1898 und 1899.

313 Siehe Dubreuil-Blondin in Bouillon et al. 1990, 102. Einen Überblick über die stetig wachsende Gesamtzahl der Exponate im Salon (1791: 794/1880: 7289) gibt Mainardi 1993, 18 und 47.

auf früher in der *Gazette des Beaux-Arts* veröffentlichte Tafeln.[314] Die ›Salonniers‹ gingen also von der langjährigen Treue der Leser aus, die all das Angesprochene kannten oder bei Bedarf auf die älteren Bände zurückgreifen konnten. Auffallend häufig oder besonders ausführlich wurden in den Salonbesprechungen der *Gazette* jene Exponate besprochen, die ebendort publiziert oder von ihren Mitarbeitern für andere Auftraggeber ausgeführt worden waren.[315] Gelegentlich kommentierten die Autoren dieses Vorgehen durch floskelhaft geäußertes Bedauern darüber, dass sie sich fast nur mit den Arbeiten aus der eigenen Zeitschrift befassten. Wie rhetorisch und strategisch dies war, zeigt die meist noch im gleichen Satz folgende Rechtfertigung, die Beschränkung sei zugleich Beleg und Folge der Überlegenheit der für die *Gazette des Beaux-Arts* tätigen Graphiker.[316]

Über lange Jahre wurde der Besprechung der Druckgraphik in der *Gazette des Beaux-Arts* ein separater Artikelteil mit entsprechender Überschrift gewidmet.[317] Zwar war dies im Gründungsjahr der Zeitschrift noch nicht der Fall, als Paul Mantz (1821-1895)[318] den Text verfasste. Doch ab der Übertragung der Zuständigkeit für diese Ausstellungssektion auf Philippe Burty (1830-1890)[319] im Jahr 1861 wurde diese Gliederung für fast zwei Jahrzehnte zur Regel. Neben redaktionellen Entscheidungen hat dies sicherlich damit zu tun, dass Burty, der selbst gelegentlich radierte und ab der Jahrhundertmitte eine umfangreiche Graphiksammlung anlegte, einer der frühesten und einflussreichsten Förderer der auflebenden Malerradierung war. Seine Begeisterung für die Ätzkunst brach sich ab Mitte der 1860er Jahre auch in seinen Texten Bahn, die Hinweise auf den »Triumph« der Radierung mehren sich. Dass die Rezension der Graphikabteilung des Salons von 1861 bis 1870 allein ihm vorbehalten blieb, ist äußerst bemerkenswert, da die meisten ›Salonniers‹ während des Second Empire nur eine einzige Rezension für eine der vielen Zeitschriften verfassten.[320]

Nachdem Burty seine Mitarbeit bei der *Gazette des Beaux-Arts* 1870 beendete hatte, wurde die Besprechung der im Salon ausgestellten Graphiken immer häufiger von wech-

314 Vgl. beispielsweise Burty 1864, 560 und Rod 1891, 34. Vgl. auch Mantz 1874, 439 (Kat. 18), 449 (1866-18), 452 (1869-07) und 535 (1874-15).

315 Dies fällt insbesondere beim ›Salon‹ von 1873 auf, da Leroi auf 17 Tafeln eingeht, die fast alle in demselben Jahr in der GBA erschienen: Abb. 69/Kat. 16, 1869-02, 1872-11, 1873-02/-08/-10/-11/-13/-17/-22/-32/-33/-34/-39/-61/-62 und 1874-02, siehe Leroi 1873.

316 Siehe zum Beispiel Lostalot 1878, 722.

317 Dies gilt für die Jahre 1861-1878, 1880-1882, 1888, 1889 und 1897.

318 Mantz, der sich nach dem Jurastudium der Kunstkritik zugewandt hatte, schrieb unter anderem für die von Charles Blanc herausgegebene *Histoire des peintres* (1849-1876). Zu Mantz siehe Renan 1895, Genet-Delacroix 1996, Pour 1997, 82-85 und Elsig in Sénéchal/Barbillon 2004.

319 Burty hatte eine künstlerische Ausbildung genossen, bevor er ab 1857 zu schreiben begann. Durch seine Texte und den Originalradierungen mit Gedichten verknüpfenden Band *Sonnets et eaux-fortes* (1869) trug Burty, der mit etlichen Graphikern seiner Zeit (unter anderem Bracquemond, Meryon, Seymour Haden) befreundet war, wesentlich zur Wiederbelebung der Malerradierung bei. Zu Burty siehe Béraldi IV, 1886, 39-43, Tourneux 1907, Bouillon et al. 1990, 75, Weisberg 1993, Le Men 1994 und Pour 1997, 75-79.

320 Siehe McWilliam 1991, 23.

selnden Autoren verfasst. Auf René Ménard (1827-1887)[321] folgte Paul Leroi, dessen Texte ab 1875 in der von ihm gegründeten Kunstzeitschrift *L'Art* erschienen. Von 1875 bis 1877 schrieb der junge Chefredakteur Louis Gonse über die graphischen Exponate. Er war zugleich der Letzte, der diese Aufgabe mehrmals in Folge übernahm und sich dabei ausschließlich der Druckgraphik widmete, da im Weiteren meist alle Abteilungen des Salons von einem einzigen Autor rezensiert wurden. Wie unterschiedlich die Qualifikation der Autoren war, verdeutlichen Arthur Baignères[322], aus dessen Schriften keine besondere Neigung zur Graphik hervorgeht, und Charles Philippe Marquis de Chennevières-Pointel (1820-1899)[323], der auf eine Karriere als Kurator und »Directeur des Beaux-Arts« (1873-1878) zurückblicken konnte. Chennevières vermittelte möglicherweise Jules Buisson (1822-1909)[324], den er durch verschiedene Publikationsprojekte kannte, an die *Gazette*. Ab den 1880er Jahren ist eine allmähliche Distanzierung der ›Salonniers‹ von der Graphik zu erkennen.[325] Es erstaunt daher nicht, dass die Rezension der Druckgraphik nun wiederholt meist in einem untergeordneten Artikelabschnitt behandelt wurde, der allerdings weiterhin durch eine eigene Überschrift gekennzeichnet und somit schnell zu finden war.[326] Lediglich in den Jahren, in denen ausgewiesene Graphikkenner wie Alfred de Lostalot[327] oder Henry Comte de Chennevières-Pointel (geb. 1858)[328], der Sohn von Philippe de Chennevières, schrieben, wurde die Druckgraphik in einem separaten Artikelteil besprochen.

---

321 Der Künstler und Autor war 1873/74 Chefredakteur der GBA. Für diese hatte er bereits 1870 den ›Salon‹ verfasst, damals jedoch wegen Burty die Graphikabteilung ausgelassen. Zu Ménard siehe Dumas in Sénéchal/Barbillon 2004.

322 Zu Baignères, der von 1879 bis 1886 gelegentlich für die GBA schrieb, finden sich in den ausgewerteten Publikationen keine Einträge. Lediglich der Katalog der Bibliothèque nationale de France belegt, dass es sich nicht um ein Pseudonym handelt.

323 Er schrieb in der GBA von 1865 bis 1892 über sehr unterschiedliche Themen, arbeitete am Musée du Louvre sowie am Musée du Luxembourg und folgte Charles Blanc als »Directeur des Beaux-Arts« nach. Zu Ph. de Chennevières siehe Lafenestre 1899, Gr. Encyclopédie X, o. J., 1077f. und Genet-Delacroix 1996.

324 Buisson war Jurist, Politiker und ab Mitte der 1870er Jahre vorrangig Radierer, Maler und Kunstkritiker. Für die GBA schrieb er nur einige wenige Artikel. Zu Buisson siehe IFF III, 1942, 512 und DBF VII, 1956, 647.

325 Dies gilt für die Autoren der ›Salons‹ von 1884, 1885 und 1887: Louis de Fourcaud (1851-1914) war ab 1893 Professor für Ästhetik und Kunstgeschichte an der École des Beaux-Arts. André Michel (1853-1925), der über 40 Jahre lang für die GBA schrieb, ist vor allem als Herausgeber der *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours* (1905-1929) bekannt. Maurice Hamel (geb. 1856) war Kunsthistoriker und Lehrer, und verfasste zwischen 1887 und 1903 etliche Ausstellungsbesprechungen für die GBA. Zu Fourcaud siehe Schnapper in Sénéchal/Barbillon 2004, zu Michel siehe Vitry 1925 und Bresc-Bautier in Sénéchal/Barbillon 2004, zu Hamel siehe Esner in Kitschen/Drost 2007, 103ff.

326 Dies gilt für die Jahre 1859, 1879, 1883-1887, 1891, 1893 und 1894.

327 Aufgrund seiner Kompetenz berichtete er nach 1877 als Einziger mehrfach, aber im Wechsel mit anderen Autoren über die druckgraphischen Exponate, vgl. Lostalot 1878, 1882, 1886, 1888 und 1889.

328 Er studierte Kunstgeschichte und war ab 1888 stellvertretender Kustos für Graphik im Musée du Louvre. Zwischen 1882 und 1907 berichtete er in der GBA vor allem über Graphikausstellungen, Ankäufe und den Bestand des Louvre. Zu H. de Chennevières siehe Gr. Encyclopédie X, o. J., 1078 und DBF VII, 1959, 990f.

Die strukturelle Hervorhebung der Graphikrezension wurde erstmals 1890 und insbesondere gegen Ende des Jahrhunderts aufgegeben: Die Druckgraphik wurde nun in einigen wenigen Absätzen behandelt, auf die der Leser nur durch die Lektüre des gesamten Textes stößt.[329] Dies fällt mit einer Phase zusammen, in der wiederholt Literaten an Stelle von Graphikspezialisten für die *Gazette des Beaux-Arts* schrieben.[330] Die Gewichtung und Eigenständigkeit der Besprechungen nahm also mit der Zeit ab. Auf die Bedeutung, die der (reproduzierenden) Druckgraphik in der *Gazette* zugemessen wurde, ist dies jedoch nur bedingt übertragbar, da ab Mitte der 1890er Jahre regelmäßig Beiträge über einzelne »Graveurs contemporains« erschienen und somit potentielle Inhalte der ›Salons‹ an anderer Stelle veröffentlicht wurden.[331] Zeitgleich verringerte sich der Umfang der Salonrezensionen, parallel zum Bedeutungsverlust des jährlichen Großereignisses: Nachdem die Organisation vom Staat auf die Künstler übergegangen war (1880) kam es ab 1890 zu einer Spaltung in zwei parallele Ausstellungen, außerdem wurde der Kunstmarkt immer weiter liberalisiert und es gab immer mehr andere Ausstellungsmöglichkeiten.[332] All dies hatte zur Folge, dass die beiden Salons ab 1891 in einer einzigen Rezension zusammengefasst und die Graphiksektionen immer knapper abgehandelt wurden. Und dies, obwohl mit Henri Bouchot (1849-1906)[333] 1892 ein ausgewiesener Graphikkenner für die Rezension zuständig war. Noch kürzer fiel die Besprechung der graphischen Exponate aus, die der aus Spanien stammende Maler und Graphiker Ricardo de Los Rios (1846-1929)[334] 1897 verfasste. Er publizierte nur diesen einen Text in der *Gazette des Beaux-Arts*, fertigte für sie jedoch zwischen 1879 und 1900 acht Reproduktionsgraphiken, die als detailliert und in der Linienführung relativ konservativ zu beschreiben sind. Da er über viele Jahre hinweg Graphiken im Salon ausstellte, verwundert es nicht, dass er die Reproduktionsgraphik als nützliche und kreative Kunstform verteidigte.[335] Im Folgejahr berichtete der Direktor des Musée du Luxembourg, Léonce Bénédite (1859-1925)[336], über die Salons. Und obwohl er zur selben Zeit Ausstellungen des graphischen Werks von Félix Bracquemond (1897) und Claude-Ferdinand Gaillard (1898) organisierte, widmete er den druckgraphischen Expo-

329 Dies gilt für die Jahre 1890, 1895 und 1898.

330 1890 besprachen der Literat Maurice Albert (1854-1907), der nur diesen Artikel für die GBA schrieb, und der Philosoph Léopold Mabilleau (1853-1941) je eine der beiden Schauen. 1891 folgte der Schweizer Schriftsteller Édouard Rod (1857-1910). Zu Albert siehe DBF I, 1933, 1207, zu Mabilleau Gr. Encyclopédie XXII, o. J., 853, zu Rod ebd. XXVIII, o. J., 796.

331 Zum Beispiel Lostalot 1891 und Clément-Janin 1923.

332 Siehe hierzu Bouillon in Bouillon et al. 1990, 198f.

333 Bouchot arbeitete damals am Département des Estampes der Bibliothèque nationale de France, das er ab 1902 leitete. Er schrieb ab 1887 für die GBA und verfasste für die mehrbändige Publikation *Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart* die Kapitel über die französische Druckgraphik des 19. Jahrhunderts, siehe Lützow 1891, 5-68 und 1892, 7-64. Zu Bouchot siehe DBF VI, 1954, 1234f. und Dict. of Art IV, 1996, 520f.

334 Zu Los Rios siehe Bénézit VIII, 2006, 1258 und IFF XIV, 1967, 476-480.

335 Los Rios 1897, 502.Vgl. hierzu auch seinen Beitrag zu einer Umfrage über den möglichen Nutzen einer vom Salon getrennten Graphikausstellung, siehe Mellerio 1899, 155.

336 Zu Bénédite, der zwischen 1892 und 1923 regelmäßig und meist über zeitgenössische Kunst für die GBA schrieb, siehe Bouillon et al. 1990, 408 und Arnoux in Sénéchal/Barbillon 2004.

naten lediglich zwei Textseiten. In den 1890er Jahren kam es auch wiederholt vor, dass die Druckgraphik in den Besprechungen überhaupt nicht berücksichtigt wurde, obwohl ihr im Salon eine eigene Abteilung gewidmet war.[337] Offenbar lag es im Ermessen eines jeden Autors, die Artikel zu strukturieren und gegebenenfalls auch Abteilungen zu übergehen. Für den ›Salon‹ des Jahres 1895 sind jedoch andere Gründe anzunehmen, da Roger Marx (1859-1913), der der Druckgraphik durchaus gewogen war, einen separaten Beitrag zur Druckgraphik ankündigte, der nie erschien.[338]

Der chronologische Überblick über die Salonrezensionen der *Gazette des Beaux-Arts* und deren Autoren veranschaulicht neben der Bedeutung, die den druckgraphischen Exponaten zugemessen wurde, die ab der Jahrhundertmitte einsetzende Herausbildung des Kunstkritiker- beziehungsweise Kunsthistoriker-Berufs. Da die Professionalisierung und Verstetigung der Kunstkritik über die Dauer des Salons hinaus in etwa gleichzeitig mit der ab den 1850er Jahren einsetzenden Ausdifferenzierung des Zeitschriftenmarktes stattfand,[339] ist es nicht verwunderlich, dass etliche Autoren parallel zur *Gazette des Beaux-Arts* auch für andere renommierte Kunstzeitschriften tätig waren: War dies zunächst noch *L'Artiste* (Blanc, Mantz, Philippe und Henry de Chennevières, Bénédite) gewesen, so kamen im weiteren Verlauf des Jahrhunderts die neu gegründeten Blätter *L'Art* (Leroi, Henry de Chennevières, Michel, Bénédite) und *Revue de l'art ancien et moderne* (Bénédite, Bouchot) hinzu. Auffällig ist zudem, wie sehr sich die Rezensenten in ihrer Erfahrung unterschieden: Einige waren renommiert und hatten bereits viele Texte publiziert (Blanc, Burty), andere debütierten mit ihrem ›Salon‹ (Baignères, Fourcaud, Michel). Damit entspricht die *Gazette des Beaux-Arts* dem von McWilliam und Naubert-Riser gezeichneten Bild, dass Salonrezensionen wegen der schlechten Bezahlung häufig von den fest angestellten Mitarbeitern der Zeitschriften oder aber von Debütanten verfasst wurden, die diese Aufgabe als Chance sahen und sie deswegen unentgeltlich und oft nebenberuflich übernahmen.[340] Dies erklärt die Vielfalt der Wege, auf denen die ›Salonniers‹ zur Kunstkritik gekommen waren: Einige hatten eine künstlerische Ausbildung absolviert und waren neben dem Schreiben weiterhin künstlerisch aktiv (Blanc, Buisson, Burty), andere waren in erster Linie Künstler und betätigten sich nur gelegentlich als Kunstkritiker (Los Rios, Ménard). Eine zweite Gruppe von Autoren hatte zunächst ein Jurastudium absolviert und dann entweder eine kuratorische Laufbahn an einem der Pariser Museen eingeschlagen (Bénédite, Philippe de Chennevières, Michel) oder sich direkt der Kunstkritik zugewandt

337 Dies gilt für die Jahre 1892, 1896, 1899 und 1900. Damals berichteten der Archäologe Edmond Pottier (1855-1934), der symbolistische Schriftsteller Paul Adam (1862-1920), der Journalist Paul Desjardins (1859-1940) und der als Herausgeber der *Salons et expositions d'art à Paris* (1801-1870) bekannte Maurice Tourneux (1849-1917) über den Salon beziehungsweise die Weltausstellung.

338 »[…] les estampes, les travaux décoratifs dont l'examen, volontairement différé, trouvera une place plus logique dans d'ultérieures études d'ensemble.« Marx 1895, 122. Zu Marx, der für verschiedene Zeitschriften schrieb und mehrere Periodika herausgab (*L'Estampe originale*, 1893-1894 und *L'Image*, 1896-1897), siehe Bouillon et al. 1990, 375ff.

339 Siehe McWilliam 1991, 22f. und Gamboni 1991 sowie Kap. 2.

340 Siehe McWilliam 1991, 22 und Naubert-Riser in Bouillon et al. 1990, 320.

(Buisson, Fourcaud, Gonse, Mantz, Rais[341]). Ein weiterer Teil war vorwiegend als Schriftsteller tätig und verfasste mehr oder weniger häufig Texte über bildende Kunst (Albert, Rod, Wyzewa[342]). Alle anderen Autoren hatten sehr unterschiedliche Berufserfahrungen gemacht, bevor sie mit der Rezension des Salons beauftragt wurden.[343] Da die École du Louvre, die zur Professionalisierung des Konservatorenberufs beitrug, erst 1882 gegründet und die Kunstgeschichte erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Fächerkanon der Hochschulen aufgenommen wurde, gab es in Frankreich bis in die 1880er Jahre keine Ausbildung, die direkt auf den Beruf des Kurators[344], Kunsthistorikers oder auch den des Kunstkritikers vorbereitete, so dass erst die in der zweiten Jahrhunderthälfte Geborenen die Gelegenheit hatten, Kunstgeschichte zu studieren (Henry de Chennevières, Hamel).

An der Struktur der Salonrezensionen lässt sich noch eine weitere Facette der veränderten Wahrnehmung der Druckgraphik ablesen. Es kam nämlich zu einer Verschiebung der Reihenfolge, in der die einzelnen Verfahren besprochen wurden. Lange Jahre war für die Rezensenten der *Gazette des Beaux-Arts* die durch die Académie royale vertretene Hierarchie (Kupferstich, Radierung, Lithographie, Xylographie) kanonisch, die insbesondere die große Wertschätzung des französischen Kupferstichs widerspiegelt. Ab 1874 änderte sich dies: Die Zeichnungen wurden in den Graphikabschnitt der Salonbesprechungen aufgenommen, wo sie häufig an erster Stelle behandelt wurden, gefolgt von der Radierung. Diese neue Ordnung trug der seit den 1860er Jahren gewachsenen Wertschätzung der Malerradierung Rechnung, da beide Techniken als besonders schöpferische Ausdrucksmittel galten, wohingegen der häufig als zu stark normiert kritisierte Kupferstich an Bedeutung verlor. Unberührt davon blieb der Umstand, dass Lithographie und Xylographie innerhalb der *Gazette* stets nach den Tiefdrucktechniken besprochen wurden, was der Präsentation im Salon-Katalog ebenso wie den häufig kritischen bis abwertenden Äußerungen der Autoren über diese Verfahren entspricht.[345] Die Struktur der ›Salons‹ in der *Gazette des Beaux-Arts* spiegelt also bereits die vielfach in diese Ausstellungsbesprechungen eingestreuten allgemeinen Aussagen zu Qualität, Bedeutung, Funktion und Status der Druckgraphik wider, die den zeitgenössischen Diskurs prägten.

---

341 Hinter dem Pseudonym Jules Rais verbirgt sich der Jurist Jules Cahen (1872-1943), vgl. den Katalog der Bibliothèque nationale de France.

342 Der in Polen geborene Literat und Journalist Théodore de Wyzewa (1862-1917), der seit 1889 für die GBA geschrieben hatte, beendete seine Mitarbeit mit dem ›Salon‹ von 1894. Zu Wyzewa siehe Monneret I, 1978, 148ff. und Bouillon et al. 1990, 283f.

343 Lostalot war Chirurg, Mabilleau Philosoph, Leroi/Gauchez Kunsthändler und Bouchot hatte wie Gonse die École des chartes absolviert, an der Archivare und Bibliothekare ausgebildet wurden.

344 Siehe hierzu Masson 2012.

345 Vgl. Sanchez/Seydoux 1999-2014. Als Lostalot die Xylographie »peu soucieux des règles de la hiérarchie« zuerst behandelt, begründet er dies einerseits mit der Aufregung um die Verleihung der Ehrenmedaille an den Holzstecher Charles Baude und andererseits mit der seiner Meinung nach schlechten Qualität der ausgestellten Kupferstiche, siehe Lostalot 1888, 217 und 219.

3. 2 Tradition und Stellenwert der druckgraphischen Kunstreproduktion

Im Rahmen der Besprechungen der Salon-Ausstellungen wurde in der *Gazette des Beaux-Arts* wiederholt an die ruhmreiche Vergangenheit der Druckgraphik in Frankreich erinnert, wobei die Autoren in der Regel auf Kupferstecher wie Robert Nanteuil (1623-1678), Antoine Masson (1636-1700), Gérard Audran (1640-1703), Gérard Edelinck (1640-1707) und Pierre Drevet (1663-1738) verwiesen, die zwischen dem mittleren 17. und dem ausgehenden 18. Jahrhundert tätig gewesen waren.[346] Der Rückbezug auf diese Blütephase beziehungsweise auf die lange Tradition diente dazu, die zeitgenössische Graphik zu ›adeln‹.[347] Einigkeit herrschte unter den für die *Gazette des Beaux-Arts* tätigen Rezensenten darüber, dass es im Anschluss an diese Epoche, nämlich um 1800, einen Bruch in der französischen Druckgraphik gegeben hatte. Dessen Wahrnehmung wird besonders bei Burty deutlich, der allerdings als einer der ersten und vehementesten Verfechter der Radierung gilt und daher in Bezug auf den Kupferstich nicht ganz objektiv gewesen sein dürfte. Er schrieb den zweifellos als führenden Vertreter des akademischen Kupferstichs zu bezeichnenden Johann Georg Wille (1715-1808)[348] und seinen Nachfolgern die Schuld an dem (vorübergehenden) Niedergang der französischen Reproduktionsgraphik zu (Abb. 28):

> »L'académisme outré de l'école de l'empire a rompu violemment la tradition de cette école française du XVIIIe siècle, sans laquelle nous ne connaîtrions qu'à demi Watteau et Chardin. Je sais que c'est à Wille et aux graveurs des dernières années de son siècle qu'il faut faire remonter le reproche; mais le triomphe de l'outil sur l'esprit n'a été que trop complet depuis, et notre école a plus que jamais besoin de se retremper aux sources vives de la liberté.«[349]

Dieser von Burty so klar benannte Einbruch wurde vor allem ab Ende der 1880er Jahre auch von anderen Autoren beschrieben, wobei die zeitliche Einordnung der Ereignisse unterschiedlich ausfiel.[350] In einem drei Jahre später publizierten Text wurde Burty im Zusammenhang mit dem von ihm gelobten Reproduktionsstich Édouard Girardets nach Jean Léon Gérômes (1824-1904) Gemälde *Molière à la table de Louis XIV* noch deutlicher: »Voilà le retour à ce qui était la vraie et belle gravure française, avant l'arrivée et le succès de ce ridicule Wille.«[351] Ähnlicher Ansicht war wohl auch Jules Buisson, der den von an-

346 Vgl. Burty 1861a, 172, Gonse 1875, 172, Chennevières 1880, 211, Buisson 1881, 135 und Fourcaud 1884, 111.

347 Vgl. Burty 1861a, 172; 1863a, 148; 1865, 80 und 1868, 109.

348 Lange vor der Gründung der GBA publizierte Charles Blanc das erste Werkverzeichnis Willes, den er insbesondere wegen der gekonnten Wiedergabe unterschiedlichster Stofflichkeiten schätzte, vgl. Blanc 1847.

349 Burty 1863a, 148.

350 Vgl. zu Burtys Einschätzung Hamerton 1876, 152, Gonse 1893, 145f., Dargenty 1887, 149f. Etwas später (Restauration, Raffael Morghen) setzten folgende Autoren den Bruch an: Béraldi 1889, 260f., Lützow 1891, 3 und Lippmann 1963 [1893], 166.

351 Burty 1866b, 190.

28 Johann Georg Wille nach Caspar Netscher, *Mort de Cléopatre*, 1754, Kupferstich, 40,4 x 30 cm (Platte), Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett (Inv. VI 1713)

deren Autoren hoch geschätzten, einflussreichen Graphiker 1881 aus der als »Chant du Triomphe« bezeichneten Gruppe der bedeutendsten französischen Stecher des 17. und 18. Jahrhunderts ausschloss.[352] Da ihn auch Henry de Chennevières in seiner Rezension der Jahrhundertausstellung von 1889 überging, liegt es nahe, einen Zusammenhang zwischen der Ablehnung Willes und der in der *Gazette des Beaux-Arts* durchgängig präsenten Kritik an der technisch ausgefeilten, zugleich aber stark normierten und durch die Académie des Beaux-Arts geprägten Kupferstichmanier – Charles Blanc und Henri Béraldi bezeichnen sie abwertend als »tailles militaires«[353] – sowie zu der an gleicher Stelle begrüßten freieren

352 Siehe Buisson 1881, 135.
353 Blanc 1874, 1, Béraldi XII, 1892, 254 und 1896, XII.

Handhabung der druckgraphischen Gestaltungsmittel herzustellen.[354]

Im Gegensatz zu Wille wurde Louis-Pierre Henriquel-Dupont (1797-1892) von den Autoren der *Gazette des Beaux-Arts* wiederholt für seine Verdienste gelobt und als zentrale Figur der französischen Druckgraphik im 19. Jahrhundert gewürdigt.[355] Er hatte die Kunst des Kupferstichs bei Willes berühmtestem Schüler, Charles-Clément Bervic (1756-1822), erlernt, sich jedoch ab den 1830er Jahren von dieser Tradition abgewandt und eine ganz eigene Technik entwickelt (Abb. 29). Die von Henriquel-Dupont vorgenommene stilistische Neuerung bestand im Wesentlichen im abwechslungsreicheren Einsatz der Strichlagen, in der zarteren, weniger tief eingeschnittenen Anlage der Taillen sowie in der Stärkung der Bedeutung des Papierweißes – insgesamt also in einer als individueller wahrgenommenen Herangehensweise (Abb. 30/Kat. 1).[356] Die damit einhergehende Überwindung der durch Wille und Bervic perfektionierten, höchst raffinierten, aber auch normierten Stichmanier ist der zentrale Grund für die ausgeprägte Wertschätzung, die ihm die Rezensenten der *Gazette* entgegenbrachten. Zudem galt er Burty als Hoffnungsschimmer des durch die photographischen Verfahren in Existenznot gebrachten und unter Rechtfertigungszwang gestellten französischen Kupferstichs.[357] Sein Einfluss und seine Bedeutung basierten zudem auf seiner ungewöhnlich lang andauernden Berufstätigkeit: Neben der Ausführung eigener Stiche widmete er sich ab 1863 als erster Inhaber

29 Charles-Clément Bervic nach Antoine François Callet, *Louis XVI*, 1790, Kupferstich und Radierung, 70 x 52,2 cm (Platte), Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett (Inv. VII 1367)

354 Vgl. Chennevières 1889a/b.

355 Vgl. Blanc 1860b, 359f., Chennevières 1880, 211, Buisson 1881, 135 und Chennevières 1887, 496f. und 1889a, 483.

356 Vgl. Blanc 1860b, 359f., Béraldi VI, 1887, 117 und 1889, 261f., Gonse 1893, 149f., Singer 1895, 242f., Focillon 1910, 340f. und vor allem Bouchot in Lützow 1891, 14ff.

357 Siehe Burty 1867, 252ff.

des neu eingerichteten Lehrstuhls für Kupferstich an der École des Beaux-Arts mehr als vier Jahrzehnte lang der Ausbildung junger Graphiker, weswegen er auch als »patriarche de la gravure« bezeichnet wurde.[358] Zudem übte er durch den Vorsitz der Société de gravure française ab 1868 erheblichen Einfluss auf die weitere Entwicklung des Reproduktionsstichs aus. – Fast zwangsläufig führte das lange Wirken Henriquel-Duponts zu einer allmählichen Umdeutung seiner Rolle: Galt er zunächst aufgrund seiner Arbeiten aus dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts als Erneuerer des Kupferstichs, so wurde er um 1900 als Vertreter einer traditionellen Technik wahrgenommen, dessen Leistung in erster Linie darin bestand, der nächsten Generation den Weg bereitet zu haben (was eine auffallende Parallele zu der durch Schulze Altcappenberg dokumentierten Bedeutung Johann Georg Willes darstellt).[359] Kritisch äußerte sich Pierre Lalo 1897 in der *Revue de l'art ancien et moderne* über Henriquel-Duponts Manier: Er bemängelt dessen Bemühen um allzu regelmäßige Linienführung, die zu geringe Berücksichtigung der Unterschiede zwischen den Vorlagen (Stil, Oberflächen etc.) und die daraus resultierende »perfekte Monotonie«.[360] Die Ambivalenz in der Wahrnehmung spiegelt sich auch in Courboins Unterscheidung zwischen jenen Schülern Henriquel-Duponts, die dessen im Kern klassischer Kupferstichmanier treu blieben (zum Beispiel Achille François), und jenen, die zu einer Erneuerung der Technik beitrugen (Charles-Albert Waltner, Emile Jean Sulpis und Jean Patricot).[361]

Der Verweis auf ältere Drucke (bei denen es sich in erster Linie um Kupferstiche handelte) diente den Rezensenten, die nicht mit dem Gesamteindruck der zeitgenössischen Druckgraphik zufrieden waren, dazu, auf den dort festgeschriebenen Qualitätsmaßstab hinzuweisen und das Gefälle vor Augen zu führen.[362] Bewusst wurde an die Blütezeit der französischen Druckgraphik während des als »Grand Siècle« bezeichneten 17. Jahrhunderts erinnert, um die Bedeutung dieser nach 1850 vielfach gering geschätzten Gattung für Frankreich zu verdeutlichen.[363] Leroi bezeichnet sie als »le plus français de tous les arts«, stellt sie also an die Spitze der Gattungshierarchie und betont, dass die Druckgraphik in Frankreich üblicherweise sehr beliebt sei.[364] Dies wird dem Leser der Rezensionen zwar mehrfach suggeriert, jedoch nur von Henry de Chennevières erklärt: »Il suffit, en effet, de réfléchir à l'essence de notre esprit français, tout clair et littéraire, pour constater sa disposition naturelle au goût de l'estampe.«[365]

Wiederholt wurde in diesem Zusammenhang die Formulierung »un art essentiellement français« verwendet, durch welche die besondere Leistung französischer Stecher in Abgrenzung von anderen Nationen, vor allem Großbritannien und Deutschland, hervor-

358 Chennevières 1887, 496.
359 Vgl. ebd., 497 und Bouchot in Lützow 1891, 5f. Zu Willes großem Einfluss durch seine zahlreichen Schüler siehe Schulze Altcappenberg 1987.
360 Lalo 1897, 165f.
361 Siehe Courboin III, 1926, 35. Vgl. hierzu auch Kap. 4 (zu Waltner, Sulpis und Patricot).
362 Vgl. Gonse 1875, 172, Buisson 1881, 136f. und Fourcaud 1884, 111.
363 Vgl. Burty 1861a, 172 und Chennevières 1880, 214.
364 Leroi 1873, 140.
365 Chennevières 1887, 494.

gehoben werden sollte.[366] Eine derart patriotische Färbung von Äußerungen zur Stellung der französischen Druckgraphik im internationalen Vergleich ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht überraschend, da die Rivalität mit dem deutschen Nachbarn durch den Krieg von 1870/71 neu angefacht worden war und die Konkurrenz mit Erzeugnissen britischer Druckgraphiker seit über einhundert Jahren währte.[367] Auch wenn Alfred de Lostalot wie einige seiner Kollegen die Begabung einzelner Stecher aus anderen Ländern anerkannte – er würdigte in seiner Rezension der Weltausstellung von 1878 vor allem Francis Seymour Hadens und William Ungers Radierungen – sah er die französische Schule aufgrund ihrer Gesamtleistung eindeutig an der Spitze der Hierarchie.[368] Einige Jahre später bezeichnete derselbe Autor die französischen Stecher wiederholt als die besten in Europa, fügte jedoch mahnend hinzu, dass es nur noch wenige junge Graphiker gebe, die als würdige Nachfolger der berühmten Stecher gelten könnten, da ihnen wegen der allzu großen technischen Perfektion der Kunstsinn (»notion même de l'art«) fehle.[369] Die in Lostalots Aussage mitschwingende Sorge um das drohende Ende der französischen Kupferstecherschule bewahrheitete sich zunächst jedoch nicht, wie der Text des Graphikers Ricardo de Los Rios zeigt. Er betonte kurz vor der Jahrhundertwende den Vorrang der französischen Druckgraphik innerhalb Europas, sowohl im original- als auch im reproduktionsgraphischen Bereich.[370]

30 Louis-Pierre Henriquel-Dupont nach Paul Delaroche, *Rubens, Velasquez, Van Dick et Caravage*, 1867, Radierung, 24,5 x 16,4 cm (Platte), Kat. 1

366 Burty 1869a, 160, Gonse 1875, 171 und Lefort 1883, 469. Ähnlich auch: »un art essentiellement national«, Burty 1861a, 172 und 1870a, 140.

367 Zum Verhältnis von französischem und britischem Graphikmarkt siehe New Haven 1980, Toronto 1983 und 1988.

368 Siehe Lostalot 1878, 720f. und 725.

369 Lostalot 1886, 31f.

370 Los Rios 1897, 498. Vgl. auch Gonse 1893, 145f.

Aus dem Verweis auf die ruhmreiche Vergangenheit und das zu früheren Zeiten übliche Qualitätsniveau leiteten einige Rezensenten eine Verpflichtung der französischen Nation gegenüber der Druckgraphik und vor allem gegenüber dem Kupferstich ab, wie sie zum Beispiel Philippe de Chennevières in seinen Bemerkungen zum Salon von 1880 formulierte:

> »[…] on n'y saurait donc oublier le respect profond, et mieux que cela, la sollicitude effective dus par la France à un art qui, durant trois siècles, a tenu tant de place dans la gloire de son École et qui, quasi sans rivale, a multiplié et popularisé dans toute l'Europe les chefs-d'œuvre de ses artistes.«[371]

Aus der konstatierten Verbindlichkeit heraus forderten manche Autoren eine verstärkte staatliche Unterstützung für die Stecher. Damit konnte, wie in den Texten Burtys, die Einrichtung einer staatlichen Institution nach dem Vorbild der Gobelinmanufakturen oder der Werkstätten in Sèvres gemeint sein.[372] Meist aber wurde die vermehrte Vergabe von Reproduktionsaufträgen durch die staatliche Chalcographie du Louvre beziehungsweise die Administration des Beaux-Arts oder der Ankauf bereits fertig gestellter Platten und Abzüge durch den Staat verlangt.[373] Die entsprechenden Forderungen richteten sich nicht nur an den Staat, sondern im Zuge der Kommerzialisierung des Kunstmarktes und der rasch steigenden Zahl von Druckerzeugnissen auch an die Verleger.[374] Die sehr bewusst zitierte Tradition des französischen Kupferstichs, der die europäische Graphik für etwa dreihundert Jahre dominiert hatte, diente schließlich auch der Einforderung von mehr Wohlwollen von Seiten des Publikums, dessen Desinteresse zu Beginn fast aller Rezensionen thematisiert wurde.

Durch seine langjährige Zuständigkeit für die Rezension der druckgraphischen Exponate prägte Philippe Burty den in der *Gazette des Beaux-Arts* geführten Diskurs auch dadurch nachhaltig, dass er regelmäßig die (meist schlechten) Ausstellungsbedingungen im Salon thematisierte.[375] Burty, seine Nachfolger und auch etliche ›Salonniers‹ anderer Zeitschriften rügten die Organisatoren (bis 1881 das Ministère des Beaux-Arts) dafür, dass die Graphiken in zu dunklen, zu engen, zu abgelegenen Räumen gezeigt wurden, nicht ausreichend beleuchtet und schlecht gehängt waren.[376] Bei Burty folgt auf die Beanstandung der äußeren Umstände meist jene am Urteil der Jury beziehungsweise an deren Entscheidung bei der Vergabe der Medaillen. Durch das im Laufe der Jahre sehr unterschiedlich zusam-

371 Chennevières 1880, 214.

372 Vgl. Burty 1864, 565; 1865, 80f.; 1867, 256 und 1868, 110.

373 Vgl. Burty 1863a, 159; 1865, 80; 1866a, 193; 1867, 252ff. und 1870a, 214, Gonse 1875, 171f. und Chennevières 1880, 214.

374 Vgl. Burty 1868, 122.

375 Er übte lediglich dann keine Kritik, wenn der Graphik eigene Räume zugestanden wurden und er mit der Hängung zufrieden war, vgl. Burty 1863a und 1865.

376 Vgl. Burty 1861a, 172f.; 1864, 554f.; 1869a, 157f. und 1870a, 140 sowie Leroi 1873, 149, Gonse 1875, 171f., 1876, 139 und 1877, 156, Baignères 1879, 154, Albert 1890, 469 und Hautecoeur 1913, 43 sowie Leroi 1875b, 417, Berggruen 1879, 99, Béraldi 1889, 257f. und Bouchot in Lützow 1891, 9f.

mengesetzte Gremium wurden seiner Ansicht nach zu selten Graphiker ausgezeichnet, während der Löwenanteil der Ehrungen an die auch zahlenmäßig dominierenden Maler ging.[377] Da Burty die zugewiesene Präsentationsform und die spärlichen Auszeichnungen als Symptom für die kritische Situation der Druckgraphik deutete, ergibt sich aus der steten Wiederholung der genannten Kritikpunkte der Eindruck, er werfe den Organisatoren des Salons implizit vor, die Graphiker und deren Exponate gering zu schätzen.[378]

Auf diese beiden, in geradezu topischer Form wiederkehrenden Themen folgte fast alljährlich die Kritik am mangelnden Interesse der Ausstellungsbesucher, das Burty 1867 zu der Schuldzuweisung »L'art de la gravure mourra, non par faute d'artistes, mais faute de public!« veranlasst hatte.[379] Während der gesamten zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts thematisierte ein Großteil der Rezensenten der *Gazette des Beaux-Arts* die geringen Besucherzahlen in dem der Druckgraphik gewidmeten Ausstellungsbereich, wobei die betreffenden Äußerungen von Paul Lefort und André Michel aus der Mitte der 1880er Jahre eine gewisse Resignation erkennen lassen: Beide nahmen die Leere der Säle als gegeben hin.[380] Die plausible Hauptursache, die mehrere Autoren in der *Gazette* und andernorts für das Desinteresse der Ausstellungsbesucher anführten, war deren Überforderung durch die schiere Masse an Exponaten, schließlich wurden im Salon neben Skulpturen und Graphiken mehrere tausend Gemälde gezeigt.[381] Nach dem Besuch der von Béraldi anschaulich und ironisch als »große bunte Rumpelkammer« bezeichneten Gemäldeabteilung waren die erschöpften Besucher offenbar nicht mehr in der Lage, kleinteilige Graphiken zu genießen.[382] Schließlich, so Lostalot, erfordere die Betrachtung von Druckgraphiken größere Aufmerksamkeit als die von Gemälden: »L'art du graveur est un art intime, sérieux même quand il traite de sujets qui ne le sont pas; jamais il ne prête à rire.«[383] Dementsprechend wurden die Ausstellungsbesucher aufgefordert, ihr Wissen in Sachen Druckgraphik zu mehren, da dies nach Ansicht des Graphikers Ricardo de Los Rios den Kunstgenuss erleichtern und das Interesse an den Exponaten steigern würde.[384] Ebenso wurde das Vorgehen der ›Salonniers‹ kritisiert, da diese – so der Vorwurf – der Malerei und Skulptur große Teile ihrer Artikel widmeten, die Graphik in vielen Fällen jedoch nur unter ›ferner liefen‹

377 Siehe Burty 1867, 254; 1868, 114; 1869a, 158 und 1870a, 135ff. Sfeir-Semler dokumentiert die steigende Zahl der ausstellenden Künstler (1791: 255/1880: 5184) und die zunehmende Übermacht der Maler (1791: 158/1880: 4267), siehe Sfeir-Semler 1992, 44-47.

378 Diese Missachtung empfand auch Léopold Flameng, siehe Havard 1903/04, 456f.

379 Burty 1867, 253. Einige Jahre zuvor hatte er das Desinteresse noch auf die seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts verbreitete stilistische »Kühle« (»froideur«) zurückgeführt, siehe Burty 1863a, 148.

380 Siehe Lefort 1883, 468 und Michel 1885, 124 und vgl. Burty 1861a, 173; 1863a, 148; 1864, 555; 1865, 80 und 85f.; 1867, 252 und 1870a, 140, Leroi 1873, 149 und 1874, 80f., Gonse 1875, 168, Baignères 1879, 154, Albert 1890, 468, Rod 1891, 32 und Los Rios 1897, 498. Vgl. auch Leroi 1875b, 417 und Béraldi VI, 1887, 122f.

381 Vgl. Burty 1865, 94f., Leroi 1874, 80 und 1875b, 417, Lostalot 1882, 53f. und Béraldi VI, 1887, 122f. und 1889, 257.

382 »l'immense capharnaüm de la couleur«, Béraldi 1889, 257.

383 Lostalot 1882, 53.

384 Siehe Los Rios 1897, 498.

behandelten oder sie ganz außer Acht ließen.[385] Doch nicht nur die Bedingungen, unter welchen druckgraphische Exponate ausgestellt und besprochen wurden, machten die Autoren der *Gazette des Beaux-Arts* für das geringe Interesse vieler Ausstellungsbesucher verantwortlich. Auch die Tatsache, dass Druckgraphiken als Wandschmuck in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch günstigere photographische Raubkopien und vor allem durch kolorierte Blätter abgelöst wurden, galt als Grund für die Leere der entsprechenden Säle im *Palais de l'Industrie*.[386]

Um die Ausstellungsbedingungen und damit auch die Voraussetzungen für die öffentliche Wahrnehmung von Druckgraphiken zu verbessern, wurde in der *Gazette des Beaux-Arts* ab 1864 wiederholt die Forderung nach der Gründung einer unabhängigen Vereinigung der Graphiker sowie nach einer zeitlichen und räumlichen Separation der Graphikausstellung vom Salon laut.[387] Nach Ansicht der meisten Autoren hätte dieses Arrangement zu einer Optimierung der Ausstellungsbedingungen und somit auch zu einer besseren Wahrnehmung der Exponate führen können, da die Besucher weniger überfordert und nicht durch die schlechten äußeren Bedingungen entmutigt worden wären. Doch auch nach der Gründung der Société des Aquafortistes (1862) und der Société de gravure française (1868) bestanden die Probleme in Bezug auf den Salon fort und führten schließlich zu einer Initiative der Redaktion der Zeitschrift *L'estampe et l'affiche*: In der unter Graphikern und Graphikspezialisten durchgeführten Umfrage wurde die Notwendigkeit einer vom Salon losgelösten Ausstellung deutlich, praktische Schritte folgten jedoch nicht, da man die Künstler selbst in der Pflicht sah.[388] – Anderer Ansicht als seine Kollegen war Alfred de Lostalot. Er zweifelte daran, dass eine ausreichend große Zahl Interessierter eine reine Graphikausstellung besuchen würde, sollte die beim Salon-Publikum beliebte Gemäldeabteilung als Anreiz wegfallen. Daher forderte er die Graphiker bereits 1882 dazu auf, sich mit der Situation im Salon abzufinden.[389] Eine Schlussfolgerung, mit der Lostalot der Realität des auf die Malerei konzentrierten Kunstmarktes näher gekommen zu sein scheint als alle anderen Rezensenten.

3.3 Zustand und Beurteilung der verschiedenen druckgraphischen Techniken

Von der Beurteilung der Quantität und Qualität der druckgraphischen Exponate im Salon – der Kernaufgabe der Kunstkritik – ausgehend, zogen fast alle Rezensenten der *Gazette des Beaux-Arts* Rückschlüsse auf die Arbeitsbedingungen der französischen Graphiker und nahmen eine Einschätzung des jeweiligen Zustandes der druckgraphischen

385 Siehe Leroi 1873, 149f. und 1875b, 417. Vermutlich bezog sich der Gründer von *L'Art* damit auf Zeitschriften wie *L'Artiste,* in denen keine separate Passage zur Druckgraphik zu finden ist.

386 Vgl. Burty 1863a, 147 und 173, 1867, 256 und Ménard 1872, 120.

387 Vgl. Burty 1864, 555; 1865, 80 und 1870a, 146, Leroi 1873, 140; 1874, 80 und 1875b, 417f., Gonse 1875, 166 und 1876, 139, Chennevières 1887, 494 und Béraldi VI, 1887, 122f.

388 Siehe Mellerio 1899.

389 Siehe Lostalot 1882, 53.

Produktion vor.[390] Je nachdem, welche Künstler ausstellten und welche Vorlieben der für das betreffende Jahr engagierte Kritiker hatte, fiel die Beurteilung der ›Großwetterlage‹ sehr unterschiedlich aus, wobei sich in der Gesamtschau der Texte gewisse Tendenzen abzeichnen: Dem aufgrund der ruhmreichen Vergangenheit hochgeschätzten Kupferstich wurden schlechte Zukunftsaussichten attestiert, während der immer beliebter werdenden Radierung sehr gute Chancen bei Künstlern und Publikum eingeräumt wurden. Die Lithographie spielte in der Berichterstattung ebenso wie bei der Gestaltung der *Gazette* nur eine untergeordnete Rolle, wohingegen das Schicksal der durch die Konkurrenz photomechanischer Abbildungen in Frage gestellten Xylographie regelmäßig thematisiert wurde.

Kupferstich

Mit der Übertragung der Zuständigkeit für den Themenbereich der Druckgraphik auf den jungen Kunstkritiker Philippe Burty begann in der *Gazette des Beaux-Arts* die Auseinandersetzung mit dem als solchen benannten, aber keineswegs kommentarlos hingenommen oder gar freudig begrüßten Niedergang des Kupferstichs. Während Paul Mantz 1859 in seiner Salonrezension für die wenige Monate zuvor gegründete Zeitschrift nicht auf die weitere Entwicklung des Kupferstichs eingegangen war, sprach Burty anlässlich der graphischen Exponate im Salon von 1861 von einer »Erschlaffung«, in den folgenden Jahren gar vom »Zugrundegehen« der Technik.[391] Nach dem Ausscheiden des engagiert für die Radierung eintretenden Burty zeichnet sich in Ménards Rezension von 1872 eine etwas optimistischere Sichtweise ab.[392] Doch diese teilt kaum einer seiner Kollegen, vielmehr dominiert in der *Gazette* die pessimistische Sicht auf die Entwicklung des französischen Kupferstichs.[393] Auffällig ist, dass die auf diese Technik bezogenen Abschnitte nun meist von der Besprechung der von der Société française de gravure in Auftrag gegebenen Blätter bestimmt werden. Diese Vereinigung hatte es sich zur Aufgabe gemacht, den Kupferstich zu fördern. Sie stand der *Gazette des Beaux-Arts* aufgrund personeller wie organisatorischer Überschneidungen nahe, was auch die Diskrepanz in der Beurteilung der von ihr publizierten Drucke erklärt: Während die entsprechenden Reproduktionsstiche innerhalb der *Gazette* mehrheitlich wohlwollend beurteilt wurden, vertrat Leroi in *L'Art* die Ansicht, der von der Société eingeschlagene Weg sei grundsätzlich falsch und die Qualität ihrer Kupferstiche bedenklich.[394]

Die hinreichend beschriebene schlechte Lage der Kupferstecher erklärte Burty durch das Fehlen von Aufträgen, was er vor allem der staatlichen Chalcographie du Louvre anlas-

390 Auffällig ist das Fehlen einer entsprechenden Passage bei Lostalot 1889. Vgl. aber auch Baignères 1879, Michel 1885, Albert 1890 und Mabilleau 1890.

391 »un certain engourdissement«, Burty 1861a, 174, und »cet art périclite et menace de s'éteindre«, ders. 1870a, 140. Vgl. auch Burty 1863a, 147; 1865, 84; 1867, 252 sowie Leroi 1876, 305.

392 Vgl. Ménard 1872, 121f.

393 Vgl. Gonse 1875, 173 und 1877, 166, Lostalot 1878, 720f. und 1888, 219ff., Chennevières 1880, 214, Buisson 1881, 134, Fourcaud 1884, 111, Michel 1885, 126 und Bouchot 1893, 39.

394 Siehe Leroi 1876, 305 und 1880, 82-84.

tete.[395] Insbesondere den zuständigen staatlichen Stellen brachte er keinerlei Verständnis entgegen, da es seiner Meinung nach seit dem späteren 17. Jahrhundert eine Verpflichtung des Gemeinwesens zur Vergabe von Aufträgen an Kupferstecher gab:

> »Dans une société comme la nôtre, où les nécessités de la vie matérielle deviennent de plus en plus pénibles, le burin ne peut se passer des encouragements des grands éditeurs ou de l'Etat.«[396]

Anders als dem Staat wurde den ebenfalls angesprochenen Verlegern eine gewisse Nachsicht entgegengebracht, da ab den 1860er Jahren oft und meist innerhalb kürzester Zeit photographische Raubkopien von Reproduktionsstichen nach bedeutenden Gemälden kursierten. Diese waren zwar, nach Auffassung von Burty, deutlich schlechter als ein mittelmäßiger Abzug der betreffenden Reproduktionsgraphik.[397] Da sie jedoch günstiger verkauft wurden als die Drucke, scheint die mangelnde Qualität den Absatz der Photographien nicht gebremst zu haben und es entstand für jene, die den Stecher bezahlt hatten, nachhaltiger Schaden. Dennoch kritisierte Burty scharf, dass viele Unternehmer in der Konsequenz nicht bereit waren, das finanzielle Risiko für die Beauftragung eines Graphikers einzugehen. Da der drohende Verzicht auf Reproduktionsstiche für ihn unvorstellbar war, forderte er die Leserschaft auf, in Subskriptionen zu investieren, um die Verleger und somit die Gattung insgesamt zu unterstützen.[398]

Eine weitere Ursache, die zu dieser die Anwendung des Kupferstichs bedrohenden Entwicklung beitrug, war die ab den 1850er Jahren bei Künstlern und Publikum wachsende Beliebtheit der Radierung. Sie führte dazu, dass etliche Graphiker zur Ätztechnik wechselten, da diese aufgrund der starken Nachfrage und der einfacheren, schnelleren Handhabung größere Erfolgschancen versprach.[399] Diese Veränderung wurde in den ›Salons‹ der *Gazette des Beaux-Arts* über einen längeren Zeitraum hinweg beschrieben und von einigen Autoren als besonders folgenschwer erachtet, weil parallel zur nachlassenden Wertschätzung des Kupferstichs ein Mangel an kompetenten Nachwuchsstechern beobachtet wurde.[400]

Die im Zusammenhang mit dem Niedergang des Kupferstichs betriebene Ursachenforschung der Rezensenten ging jedoch über einzelne Aspekte des Reproduktionswesens oder des Graphikhandels hinaus und führte häufig zu Verweisen auf die herrschenden wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umstände. Die meisten Autoren, die sich zu diesen Rahmenbedingungen äußerten, verwiesen vorrangig darauf, dass der Kupferstich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als zu langwierig in der Ausführung und daher (im

395 Siehe Burty 1864, 564f.; 1865, 80f.; 1867, 252 und 256 sowie 1868, 122.
396 Burty 1864, 565. Vgl. auch Wessely 1891, 279.
397 Siehe Burty 1859, 212.
398 Siehe Burty 1863a, 147f.; 1867, 256 und 1868, 108.
399 Siehe Bouchot 1893, 37.
400 Vgl. Burty 1865, 81, Gonse 1875, 172 und Fourcaud 1884, 112. Vgl. auch Wessely 1891, 279 und Graul 1893, 269.

Gegensatz zu Photographie und Radierung) als nicht konkurrenzfähig und rentabel galt.[401] Besonders anschaulich legte dies 1865 ein gewisser M. de Saint-Santin dar, der den Kupferstich in seinem Text »De quelques arts qui s'en vont« als »Schildkrötenkunst« (»art de tortue«) bezeichnet, der nach dem Ausscheiden Willes und Bervics nicht mehr genügend Geduld entgegengebracht werde, um die häufig mehrere Jahre dauernde Bearbeitung der Kupferplatten zu vollenden.[402] Ganz ähnlich wie seine französischen Kollegen beurteilte auch der in Braunschweig tätige Joseph Eduard Wessely (1826-1895) die Situation des Kupferstichs, die er 1891 in seiner *Geschichte der graphischen Künste* folgendermaßen umriss:

> »Die Kunst des Grabstichels hatte in Frankreich mit vielen und großen Schwierigkeiten zu kämpfen (wie auch in Deutschland) und schon schien es, daß sie zum Erlöschen verurtheilt ist. Zuerst trat die leicht arbeitende Lithographie, dann die schnelle Arbeit der photographischen Maschine, endlich in neuester Zeit die malerisch wirkende Radirung, die alle gegen den ernsten, aber langsam arbeitenden Grabstichel das Vernichtungswerk unternahmen. [sic] Diese Bestrebungen wurden noch unterstützt, indem der Staat nur wenig und die Kunstverleger noch weniger der Kunst zur Hilfe kamen, weshalb selbst tüchtige Talente die Kunst verließen, um sich minder idealem aber einträglicherem Gewerbe zuzuwenden.«[403]

Neben dem in erster Linie wirtschaftlichen Argument der Produktionsdauer spielten im zeitgenössischen Diskurs wiederholt ästhetische Erwägungen eine Rolle, da die Autoren erkannten, dass sich das Publikum zunehmend vom Kupferstich ab- und der Radierung zuwandte. Ende der 1860er Jahre hatte Burty die Abneigung der Käufer damit begründet, dass Kupferstiche häufig als »eintönig und steif« empfunden wurden.[404] Die in diesem Zusammenhang wiederholt verwendeten Adjektive gehen auf das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts zurück. Damals hatte laut Schulze Altcappenberg eine grundlegende Veränderung in der Beurteilung des klassischen Kupferstichs stattgefunden, durch die sich die Wertschätzung von »Geschlossenheit, Strenge, Klarheit in der stofflichen Wiedergabe, Weichheit und Dichte der Übergänge sowie brillante[n] Pointierungen« in Kritik an den nun als »Kälte« und »Härte« bezeichneten Merkmalen der Technik verwandelte.[405]

Aus den im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts verfassten Rezensionen ist immer deutlicher herauszulesen, dass der stark durch die akademische Tradition geprägte fran-

401 Vgl. Burty 1864, 565 und 1865, 84, Gonse 1875, 172 und Hamerton 1876, 18 sowie die weiter unten zitierten Einschätzungen Lostalots 1878, 720f., Buissons 1881, 134 und Fourcauds 1884, 112.

402 Saint-Santin 1865, 311. Der Autor ist über die einschlägigen Publikationen nicht fassbar. Möglicherweise handelt es sich um Philippe de Chennevières, der unter seinem Pseudonym Jean de Falaise die nach dem von ihm erworbenen Kloster Saint-Santin in Bellême benannten »Contes de Saint-Santin« veröffentlichte. – Den Zeitraum für die Herstellung photogalvanographischer Platten schätzt Hamber auf sechs Wochen, den für die manuelle Ausführung einer Reproduktionsgraphik auf bis zu vier Jahre, siehe Hamber 1996, 173 und vgl. Burty 1863a, 147, 1868, 110 sowie Ménard 1872, 120.

403 Wessely 1891, 279.

404 »monotones et guindés«, Burty 1867, 253. Vgl. auch Lostalot 1878, 720 und Fourcaud 1884, 111.

405 Schulze Altcappenberg 1987, 183.

zösische Kupferstich den ästhetischen Anforderungen der Zeit grundsätzlich nicht mehr entsprach und als altmodisch (»chose préhistorique«) empfunden wurde.[406] Zunächst wiesen die Autoren auf den stark durch die Malerei geprägten Kunstgeschmack der Ausstellungsbesucher und Sammler hin, der zur Folge hatte, dass die Reproduktionstechnik des Kupferstichs als unvereinbar mit zeitgenössischen Gemäldevorlagen angesehen wurde, was umso schwerer wog, als die moderne Kunst einen immer größeren Teil der zu reproduzierenden Vorlagen stellte. Mit der Weiterentwicklung der französischen Malerei vergrößerte sich diese Diskrepanz stetig. Sie wurde aufgrund der wachsenden Bedeutung der Farbigkeit beziehungsweise des Farbauftrags zu einem immer gravierenderen Problem für die Reproduktionsstecher, die die Malweise ihrer Zeitgenossen mit den zur Verfügung stehenden technischen Mitteln ab etwa 1850, wie Graul meint, nur noch schwerlich wiedergeben konnten.[407] – Dies dürfte neben der strategischen Gestaltung des »Kanons« durch die Redaktion der *Gazette* eine von mehreren möglichen Erklärungen dafür sein, dass Gemälde französischer Impressionisten und Neoimpressionisten erst um 1900 in Form reproduktionsgraphischer Tafeln publiziert wurden.[408] – Kurz nach dem Aufkommen des Impressionismus wurde das Thema daher auch häufiger und expliziter von den Rezensenten angesprochen. Anlässlich der Weltausstellung von 1878 fasste Alfred de Lostalot die verschiedenen Aspekte der Kritik am Kupferstich zusammen und verwies als Erklärung auf die Bedeutung der Farbe in der zeitgenössischen Malerei sowie auf die Vorlieben des Publikums:

> »A tort ou à raison, le public lui [dem Kupferstich; Anm. JB] refuse ses faveurs: on lui trouve l'air froid et guindé; sa vieille réputation d'exactitude est fortement ébranlée depuis qu'elle est soumise au terrible contrôle de la photographie; comme donnée esthétique, elle n'est plus dans le mouvement, car ce qu'elle poursuit, c'est la forme, et le goût du jour est à la couleur; enfin, à une époque où l'on est si pressé de jouir et où les grands succès de la peinture, ceux précisément dont elle pourrait prendre sa part, passent comme les roses, on lui reproche d'arriver toujours trop tard, comme certains carabiniers fameux. Voilà bien des griefs, et je n'ai pas encore relevé le principal: le prix élevé de ses épreuves.«[409]

Das Desinteresse an der Reproduktionsgraphik basierte Lostalot zufolge also auch auf dem durch photographische Abbildungen widerlegten Ruf der Genauigkeit des Kupferstichs sowie auf der als unzeitgemäß empfundenen Unnachgiebigkeit der Linienführung, die wenig spontan und zu sehr auf die Formen der dargestellten Motive konzentriert war. Zudem hatte die bereits angesprochene langwierige Bearbeitung der Platte den Nachteil, dass sich die Malerei und die Vorlieben des Publikums schneller veränderten als ein Reproduk-

406 Bouchot 1893, 39. Vgl. auch Lostalot 1878, 720f. und Bouchot in Lützow 1891, 6.
407 Siehe Graul 1891, 77.
408 Siehe S. 50.
409 Lostalot 1878, 720. Vgl. auch Graul in Lützow 1892, 4 und Bouchot in ebd., 6 und 47.

tionsstich fertiggestellt werden konnte. Dies wiederum hatte zur Folge, dass die Entwicklung des ästhetischen Geschmacks der potentiellen Käufer die Stecher dazu zwang, sich als Dienstleister zu verstehen und auf die Mode zu reagieren.[410]

Wenige Jahre nach der Rezension Lostalots ging auch der später als Ästhetikprofessor an die École des Beaux-Arts berufene Louis de Fourcaud auf den seiner Meinung nach offensichtlichen Zusammenhang zwischen den stilistischen Merkmalen der gegenwärtigen Malerei und der nachlassenden Beliebtheit des Reproduktionsstichs ein. Er präzisierte den von seinem Vorgänger relativ allgemein gehaltenen Hinweis auf die Diskrepanz zwischen dem Kupferstich und der verbreiteten Vorliebe für die Farbe, indem er – ohne jedoch diese Bezeichnung zu gebrauchen – auf die Malerei der Impressionisten zu sprechen kam:

> »Le moins sagace devine aisément pourquoi le goût public s'est retiré peu à peu de la taille-douce proprement dite. C'est qu'elle ne répond plus à ce qu'on attend présentement de la peinture, et que, par conséquent, elle implique une trahison. Le burin est un outil difficile à manier: les travaux dont il couvre la plaque de cuivre sont, forcément d'une austérité rigide et d'une monotonie plus propre à rendre des combinaisons de lignes académiques que des formes surprises sur le fait, baignées de lumière diffuse et d'air transparent. Lorsque les peintres s'éloignent par degré de ce qu'on a nommé fort arbitrairement le style historique, il était naturel que les graveurs cherchassent des formes plus souples, des pratiques plus expressives, en rapport avec ce qu'on leur donnait à interpréter.«[411]

Für Fourcaud war es demnach offenkundig, dass die gegen Ende des 19. Jahrhunderts wenig beliebte stilistische Nüchternheit und der Mangel an abwechslungsreicher Linienqualität des Kupferstichs ein unvermeidliches Resultat der kraftaufwendigen und anspruchsvollen Handhabung des Stichels waren. Der technische Anspruch, dessen Anerkennung bis ins 19. Jahrhundert wesentlich zur Wertschätzung des Verfahrens beigetragen hatte, wandelte sich in seinen Augen zu einem grundsätzlichen Hindernis für die weitere Anwendung des Kupferstichs zu Reproduktionszwecken.[412]

All die genannten Argumente, die im 19. Jahrhundert gegen den Kupferstich als Reproduktionstechnik sprachen, werden ebenso wie die nach 1850 zunehmende Dominanz der Radierung in der Kunstreproduktion dazu beigetragen haben, dass es häufig zur Kombi-

410 »Par excellence, la gravure est le côté femme de l'art français, la partie la plus tiraillée par la mode, le ton du jour, le genre de la saison. Une coquetterie, de mise pendant un temps, est ensuite abandonnée et laissée pour une autre, laquelle ne tient guère. […] En tous ces avatars, les artistes ne dirigent point le mouvement, comme ils le voudraient croire, ils le subissent bien plutôt. On ne demande pas ce qu'ils font, ils font ce qu'on leur demande; la preuve en est que, depuis la lithographie restaurée, bon nombre d'aquafortistes y sont venus, lesquels retourneront au burin quand ce sera son tour.« Bouchot 1893, 37.

411 Fourcaud 1884, 111. Vgl. auch Émile Bergeret (1886), zit. in McQueen 2003, 278f.

412 Die Schwierigkeit der Kupferstichtechnik betonen Burty 1861a, 172, Lostalot 1878, 720 und Buisson 1881, 134.

nation mehrerer Tiefdruckverfahren bei der Ausführung einer einzigen Druckplatte kam. Die Tafeln der *Gazette des Beaux-Arts*, bei denen es sich zum allergrößten Teil um Radierungen handelt, die durch Kaltnadel- oder Kupferstich-Akzente ergänzt wurden, veranschaulichen diese den bis dahin üblichen Gepflogenheiten widersprechende Praxis: War die Radierung bis Anfang des 19. Jahrhunderts meist für die Übertragung einer Vorzeichnung auf die Platte verwendet, im weiteren Arbeitsprozess jedoch durch die gestochenen Linien und Punkte vollständig verdeckt worden,[413] so wurde der Kupferstich ab der Jahrhundertmitte fast nur noch für die ergänzende Akzentuierung bestimmter Bildelemente eingesetzt. Fourcaud beurteilte die Vorgehensweise seiner Zeitgenossen – trotz seiner Vorbehalte gegenüber dieser Verkehrung der akademischen Hierarchie der druckgraphischen Verfahren – positiv, da sie zur optimalen Wiedergabe der Vorlagen beitrug. Die Anpassung der Technik an die durch die Gemälde definierten stilistischen Erfordernisse rechtfertigte seiner Ansicht nach also neuartige reproduktionsgraphische Methoden: »Les estampes ainsi exécutées n'ont rien de commun avec les planches correctes d'Audran, mais […] elles traduisent richement l'effet des tableaux.«[414] Ebenso stellte Lostalot in einem wenig später publizierten Text die optimale Anpassung des Reproduktionsverfahrens an das dem Stecher vorliegende Gemälde implizit über den tradierten Primat des Kupferstichs, da er die Hierarchie der Drucktechniken für ein nicht bindendes Resultat des ephemeren Zeitgeschmacks hielt. Zudem hob er stärker als sein Kollege den grundsätzlichen Widerspruch zwischen dem durch starre Normen geprägten klassischen Reproduktionsstich und der modernen, durch die Überwindung bislang gültiger Konventionen gekennzeichneten, zeitgenössischen Kunst hervor:

> »Et puis, le genre lui-même [der Kupferstich; Anm. JB] a vieilli; il jure par les règles étroites de sa technique avec toutes les idées d'indépendance dont l'art moderne est imprégné; procédé de convention et de mode par conséquent, il a perdu tout pouvoir sur le public le jour où la mode s'est éloignée de lui. Par ce siècle de photographie et d'exactitude documentaire, le burin classique devient presque sans emploi; ce n'est pas l'outil qui convient au naturalisme triomphant.«[415]

Lostalots Aussage macht deutlich, dass nicht nur die durch die zeitgenössische Malerei beeinflussten, ästhetischen Vorlieben des Publikums und die ökonomischen Rahmenbedingungen gegen die weitere Verwendung des Reproduktionsstichs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sprachen. Der von ihm als solcher bezeichnete »vorherrschende Naturalismus«, dessen zentrales Merkmal die Wirklichkeitsnähe der Darstellungen war,

413 In der GBA werden wiederholt Gaillards radierte Vorbereitung für seinen Kupferstich nach Michelangelos *Crepusculo* (1876-03) oder das häufige Mischen beider Techniken durch erfahrene Stecher wie Flameng angesprochen, vgl. Gonse 1876, 144 und Bouchot 1893, 41. Dax, der für *L'Artiste* schreibt, erachtet die Kombination von Radierung und Kupferstich für die Reproduktion bestimmter Gemälde (zum Beispiel von P. Veronese) sogar als unerlässlich, siehe Dax 1891, 56.

414 Fourcaud 1884, 111.

415 Lostalot 1888, 219.

stärkte die Bedeutung der Photographie als adäquates Reproduktionsverfahren in seinen Augen nachhaltig.

Zweifellos kann die Photographie in Bezug auf die Wahrnehmung der bildenden Kunst als eine der folgenreichsten Veränderungen des vorletzten Jahrhunderts gelten. Doch auch die zahlreichen Erfindungen und Neuerungen, die im Zuge der Industrialisierung stattfanden, sowie neue (natur-)wissenschaftliche Erkenntnisse und gesellschaftliche Umschichtungen führten zu einer tiefgreifenden Veränderung aller Lebensumstände. Innerhalb der *Gazette des Beaux-Arts* sprach Jules Buisson dies 1881 am deutlichsten aus, als er die Umwälzungen mit einer überraschenden und anfangs in ihrer Wirkung unterschätzten Explosion verglich, deren wahres Ausmaß die Menschheit ebenso wie die Nachhaltigkeit ihrer Folgen erst nach einiger Zeit erfasst habe. Die Ablösung der druckgraphischen durch die mechanischen Reproduktionsverfahren stellte seiner Ansicht nach lediglich eine nicht allzu gravierende Facette dieser Veränderungen dar, weswegen er sie vergleichsweise gelassen beobachtete. Buisson ging zudem nicht davon aus, dass das Verlangen der Menschen nach Kunstschaffen und Kunstbetrachtung durch Erfindungen wie die Photographie zunichte gemacht werden könnte. Vielmehr nahm er an, dass sich andere Wege zur Befriedigung dieser Bedürfnisse finden würden, weswegen er seine Leser dazu aufforderte, die Unausweichlichkeit der Veränderungen zu akzeptieren:

> »On aura beau insister sur la remarque essentielle que la main de l'homme et l'interprétation de l'homme donnent aux choses un prix inappréciable qu'une mécanique quelconque n'atteindra jamais, cela ne suffit pas à sauver la grande gravure.
>
> Il faut en faire son deuil sans jeter cependant les hauts cris; car les besoins esthétiques de l'humanité ne sont pas diminués pour cela, on en pourrait fournir mille preuves, et ils trouveront une autre issue, d'autres modes d'expression, chez les races artistes, même dans une époque scientifique et utilitaire. […] L'état scientifique et économique du monde influe d'ailleurs à la longue sur la constitution même des races, en sorte que tout s'oppose à la fois à ces retours [des Kupferstichs und der Steinschneidekunst; Anm. JB].«[416]

Buisson identifizierte die Ursache für den Niedergang des Kupferstichs also im wachsenden Einfluss von (Natur-)Wissenschaften und Nützlichkeitsdenken, worunter er wohl etwas Ähnliches verstand wie Lostalot einige Jahre später unter dem bereits zitierten »naturalisme triomphant«[417]. Beide Autoren sahen also die Hauptursache für die Abwendung der Sammler und Käufer von den mit dem Grabstichel ausgeführten Reproduktionen im Zeitgeist. Eine weitergehende Schlussfolgerung aus dessen Unvereinbarkeit mit dem Kupferstich zog der junge Kunsthistoriker Henry de Chennevières. Er hielt eine Veränderung beziehungsweise Modernisierung des Kupferstichs für notwendig, um die traditionsreiche Technik zu erhalten. Als Beispiel für diesen Prozess verwies er, ähnlich wie sein

416 Buisson 1881, 135.
417 Lostalot 1888, 219.

Kollege von *L'Art*, auf die Arbeitsweise Claude-Ferdinand Gaillards.[418] Da dessen Stiche Schwarzweißphotographien so nahe kamen wie keine andere manuelle Reproduktionsgraphik, liegt es nahe, den Bogen von der Argumentation Chennevières' zu jener Lostalots zu schlagen, der bereits 1878 festgestellt hatte, dass die über lange Zeit hoch geschätzte Genauigkeit des Kupferstichs durch die Detailfülle und -treue photographischer Aufnahmen in ein neues, kritisches Licht gerückt worden sei.[419] Der Kupferstich passte also in den Augen der Rezensenten der *Gazette* schlicht nicht mehr zu den Erwartungen, die in dem von Fourcaud so treffend als »siècle de photographie et d'exactitude«[420] charakterisierten, ausgehenden 19. Jahrhundert an Abbildungen (von Kunstwerken) gestellt wurden.

Radierung

Einige der am Kupferstich kritisierten Eigenschaften treffen, gerade im Vergleich mit den photomechanischen Verfahren, auch auf die Radierung zu, wenngleich die beiden Tiefdrucktechniken im Rahmen der für die *Gazette des Beaux-Arts* verfassten Salonrezensionen in vielerlei Hinsicht als gegensätzlich dargestellt wurden. Dies zeigt sich vor allem darin, dass der Ätztechnik das mühelos und schnell zu bewerkstelligende Einritzen von Linien in die säureresistente Schutzschicht zugutegehalten wurde.[421] Dadurch glich der Umgang mit der Radiernadel stärker dem Zeichnen als der kraftaufwendigen und daher sehr kontrollierten Handhabung des Grabstichels. Das Zeichnen wiederum galt seit Vasari als Inbegriff des leichten und annähernd gedankenschnellen Festhaltens einer künstlerischen Eingebung (»disegno«) und wurde daher als eine Voraussetzung für das Schaffen von Kunst erachtet.[422] Die Ähnlichkeit in der Arbeitsweise von Radierer und Zeichner war bereits im 18. Jahrhundert hervorgehoben worden, um die Druckgraphik aufzuwerten und ihren Anspruch auf den Status als Kunst zu untermauern.[423] In dieser Tradition stehend betonte Charles Blanc seit seinen frühesten Texten wiederholt jene Parallele und bezeichnete die Radierung als »un pur dessin« und die Druckgraphik allgemein als Zeichnen mit anderen Mitteln:[424] »La gravure est un dessin qui se fait avec un instrument d'acier au lieu de se faire avec une plume ou un crayon.«[425] Aus der annähernd zeichnerischen Vorge-

418 »De leur côté, les burinistes auraient tout profit à mettre une note moderne à leurs *travaux*, en manière de rajeunissement d'un mode de traduction peut-être un peu austère. Gaillard est, par excellence, le maître à imiter là, en principe, et si beaucoup avaient l'œil et l'initiative de ce terrible dépisteur d'écoles, le genre se transformerait à chaque création d'œuvre.« Chennevières 1887, 499. Vgl. Dargenty 1887, 150f. Zu Gaillard, seiner Arbeitsweise und seinen Nachfolgern siehe Kap. 4.

419 Lostalot 1878, 720f.

420 Fourcaud 1884, 111.

421 Vgl. Mantz 1859, 26, Clément de Ris 1859, 99, Saint-Santin 1865, 307, Burty 1865, 84; 1868, 110; 1869a, 158, Gonse 1875, 173, Buisson 1881, 136 und Fourcaud 1884, 114 sowie Gautier 1863, [1], Graul in Lützow 1892, 2, Havard 1903/04, 32 und Focillon 1910, 343f.

422 Siehe Ketelsen 2010. Zur Parallelisierung von Radiervorgang und schöpferischer Ideenfindung siehe Burty 1863a, 151 und Bouchot 1893, 38.

423 Siehe Gramaccini 1997, 100.

424 Blanc 1861a, 194. Zur Bedeutung des »disegno« für Blancs *Grammaire* siehe Edel 1993, 78ff.

425 Blanc in GBA, I, 21. 1866, 335/2000, 582f. Siehe auch Blanc 1839, 179.

hensweise folgerten Léon Vidal und Henri Bouchot schließlich, dass die Radierung insbesondere für die Bedürfnisse von Malerradierern geeignet war, da sie deren schöpferische Freiheit in nur geringem Maße einschränkte.[426]

Ein weiterer Grund für die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts große Attraktivität der Radierung als künstlerisches Ausdrucksmittel und als Reproduktionsverfahren waren die vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten. Dies betonten etliche Rezensenten der *Gazette des Beaux-Arts*, unter anderem der soeben erwähnte Henri Bouchot, der in einem von Carl von Lützow edierten Band über die zeitgenössische Radierung schrieb:

> »Die Radirung hingegen bietet sowohl beim Entwurf wie auch beim Druck so viel Gelegenheit zu wechselvoller Betonung und Beleuchtung, dass der Phantasie des Künstlers in dieser Hinsicht der freieste Spielraum gelassen ist. Von dem Tage an, da man diese ihre technischen Vortheile erkannt hatte, beginnt ihr Einfluß und ihre immer gefährlicher werdende Rivalität mit dem Kupferstich.«[427]

Als Antipoden der durch eine variable Linienführung und somit durch größeren Freiraum in der Gestaltung geprägten Radiertechnik sahen viele *Gazette*-Mitarbeiter die durch Konventionen und Normen eingeengte Kupferstichtechnik, die häufig durch die entsprechenden Antonyme charakterisiert wurde. Die konträre Stilisierung der beiden ältesten Tiefdruckverfahren als lebendig und vielseitig (in Linienführung und tonaler Abstufung)[428] beziehungsweise streng und normiert[429] implizierte stets eine Wertung durch den jeweiligen Autor. Hierin zeigt sich, dass die Sympathien der Rezensenten der *Gazette des Beaux-Arts*, wie meist im späteren 19. Jahrhundert, auf Seiten der Radierung lagen. Diese wurde nicht nur als eine Form der Zeichnung, sondern – wie seit dem 18. Jahrhundert üblich – auch als »kleine Schwester der Malerei« bezeichnet, um das schöpferische Moment der Druckgraphik hervorzuheben und diese als der Malerei ebenbürtige Kunstgattung zu etablieren.[430] Buisson ging 1881 sogar so weit zu behaupten, dass wegen der Vielfalt der zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel allein die Radierung die Malerei ersetzen könne.[431]

Die Gegenüberstellung der beiden wichtigsten Tiefdruckverfahren entspricht auch der Häufigkeit ihrer Nutzung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der die Entwicklung der Radierung gegenläufig zu jener des Kupferstichs verlief: Nach einer durch die Lithographie verursachten Phase der Vernachlässigung im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts gewann die Radierung ab den 1840er Jahren zunächst bei Künstlern (vor allem Malern),[432]

426 Siehe Vidal 1886, 548 und Bouchot in Lützow 1892, 47.

427 Bouchot in Lützow 1892, 47.

428 Vgl. Burty 1865, 84; 1866a, 184 und 1867, 259, Hamerton 1876, 366, Buisson 1881, 136, Lostalot 1882, 55, Fourcaud 1884, 114, Bouchot in Lützow 1891, 12.

429 Vgl. Blanc 1839, 179, Saint-Santin 1865, 307, Burty 1867, 252, Gonse 1877, 166, Lostalot 1878, 720 und 1888, 219f., Fourcaud 1884, 111f. und Chennevières 1887, 494f.

430 »sœur cadette de la peinture«, Burty 1861a, 174. Vgl. auch Focillon 1910, 440. Zur Verwendung dieser Parallelisierung in der Graphiktheorie des 18. Jahrhunderts siehe Gramaccini 1997, 100.

431 Siehe Buisson 1881, 137f.

432 Vgl. Burty 1867, 258, Hamerton 1876, 147f., Béraldi 1889, 268 und 1896, VIIIf., Graul in Lützow

und ab den 1850/60er Jahren auch beim Publikum deutlich an Zuspruch.[433] Da nun die für die Radierung spezifischen technischen Möglichkeiten ergründet und in kreativer Weise genutzt wurden, etablierte sich das Verfahren rasch als eigenständige Kunstform.[434] Philippe Burty, der zu den ersten und einflussreichsten Förderern der Radierung zählt, betonte diese Ausdifferenzierung wohl in der Absicht, die Ätztechnik durch den Verweis auf das erlangte technische Raffinement – sprich: auf die Seriosität des Verfahrens – gegenüber dem in dieser Hinsicht als äußerst anspruchsvoll geltenden Kupferstich aufzuwerten.[435] Er spielte somit auf die bereits seit dem 17. Jahrhundert in Frankreich geführte Debatte über die Hierarchie dieser beiden Tiefdruckverfahren an, in deren Verlauf lange Zeit dem Kupferstich der Vorzug gegeben worden war. Die jeweilige Entscheidung für die Radierung oder den Kupferstich als optimales Verfahren zur Gemäldereproduktion hing – wie bereits in Bezug auf den Kupferstich dargestellt – einerseits von den während einer Epoche vorherrschenden ästhetischen und moralischen Vorstellungen, andererseits von der in der Malerei dominierenden Stilrichtung ab.[436] Nach der Aufnahme von Kupferstechern in die Académie royale (ab 1650) und der Befreiung der Druckgraphik vom Zunftzwang durch das »Edikt von St. Jean de Luz« (1660) dominierte während der Regentschaft Ludwigs XIV. (1643-1715) der Kupferstich als führende Reproduktionstechnik. Auf diese wegen der besonderen Qualität der Stiche als »Grand Siècle« bezeichnete Phase folgte im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts die Bevorzugung der Radierung. Dies lag zum einen daran, dass diese besser zu den ästhetischen Vorlieben des Rokoko passte, zum anderen korrespondierte das von Jombert 1758 mit einer attraktiven jungen Frau verglichene Ätzverfahren aufs Beste mit der nun zentralen Funktion der Druckgraphik, der Zerstreuung des Betrachters. Durch die geistig-moralische Wende im Zuge der Aufklärung kam es um 1800 zu einer Rückbesinnung auf das »Grand Siècle«, sodass für einige Jahrzehnte erneut der Kupferstich im Zentrum der Aufmerksamkeit stand, bevor dieser als zu schematisch abgelehnt wurde. Die ästhetischen Ideale des Klassizismus und die während der 1830er Jahre florierende Lithographie trugen wesentlich dazu bei, dass die Radierung während der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts kaum genutzt wurde. Umso mehr Aufmerksamkeit wurde der häufig als »Renaissance«[437] oder »Triumph«[438] bezeichneten »Blüte« [439] der Radierung in der

1892, 2, Bouchot ebd., 7ff., Gonse 1893 und Homais 1910, 35 sowie Bailly-Herzberg I, 1972, XIIIff. und Melot et al. 1981.

433 Die Anerkennung der Malerradierung sei zwischen 1835 und 1865 nur langsam, danach dann deutlicher gestiegen, so McQueen 2003, 232f.

434 Melot meint, die Graphik habe zwischen 1840 und 1860 »den entscheidenden Schritt zum Kunstgegenstand« gemacht, siehe Melot et al. 1981, 106.

435 »[…] de jour en jour elle [die Radierung; Anm. JB] est devenue un art tout spécial dont les moyens sont portés au dernier degré de la perfection.« Burty 1865, 84. Vgl. auch Burty 1861a, 174; 1866b, 184f.; 1868, 110 und 1869a, 158.

436 Der folgende Abriss über das Verhältnis von Radierung und Kupferstich basiert auf den Darstellungen von Gramaccini 1997, 17ff.; 57ff., 1999 und 2001, Rümelin 2001 und Gramaccini/Meier 2003.

437 Burty 1867, 259f., Leroi 1873, 140 und 1876, 74. Vgl. auch: »une véritable résurrection de l'eau-forte«, Ménard 1872, 123.

438 Burty 1865, 84 und 1866b, 184. Vgl. auch Homais 1910, 36.

439 Gonse 1875, 173 und Lostalot 1878, 723.

Gazette des Beaux-Arts gewidmet,[440] welche kurz vor der Mitte des 19. Jahrhunderts eingesetzt hatte. Trotz der zunehmenden Anwendung der Ätztechnik durch eine immer größere Zahl spezialisierter Künstler dauerte es, wie Burty und Lostalot kritisch anmerkten, noch einige Zeit bis zur Anerkennung der Radierung durch die Académie royale und die École des Beaux-Arts:[441] Erst Mitte der 1880er Jahre konnte Fourcaud schließlich feststellen: »les jours sont passées où on ne la [die Radierung; Anm. JB] prenait pas aux sérieux.«[442]

Als erstes Ergebnis der Durchsetzung der Radierung und zugleich als weiterer Multiplikator der Begeisterung für die Malerradierung kann die Société des Aquafortistes gelten, die 1862 von Philippe Burty und anderen in der Absicht gegründet wurde, jene Künstler zu unterstützen, die die Technik als künstlerisches Ausdrucksmittel nutzten.[443] Die Vereinigung hatte es sich zum Ziel gesetzt, gegen die Photographie und andere als uninspiriert kritisierte Werke (zum Beispiel des klassischen Kupferstichs oder der Lithographie) vorzugehen.[444] Auch die Publikation spezieller Handbücher trug dazu bei, dass das Interesse an der Radierung stetig wuchs. Beispielsweise das praxisorientierte *Traité de la gravure à l'eau-forte*, das der auch für die *Gazette* tätige Graphiker Maxime Lalanne 1866 veröffentlichte, oder Philip Gilbert Hamertons *Etching and Etchers* (1868), das historische, stilistische sowie praktische Informationen verband, fanden ab der Mitte der 1860er Jahre großen Absatz und wurden wiederholt aufgelegt.[445] Zeitgleich mit diesen Etablierungserscheinungen wurde in der *Gazette des Beaux-Arts* die große Nachfrage von Seiten der Rezipienten ebenso wie der kommerzielle Erfolg thematisiert, den Künstler mit reproduzierenden und originalgraphischen Radierungen erlangen konnten.[446] Da die Radierung bis Anfang des 19. Jahrhunderts vor allem der Vorbereitung von Kupferstichplatten und etwas später dem Experimentieren einzelner, in den druckgraphischen Techniken ungeschulter Künstler gedient hatte, stieß die Zahl der Künstler, die sich ausschließlich der Ätztechnik widmeten, auf Verwunderung.[447] Das allgemeine Interesse an diesem Verfahren nahm im Lauf der nächsten Jahre sogar so rasch zu, dass Louis Gonse 1876 das rasante Ansteigen der Zahl von Radierern mit dem bekanntlich sehr schnellen Wachstum von Pilzen verglich:

---

440 Vgl. Burty 1861a; 174, 1865, 84; 1866b, 184f.; 1867, 257 und 1869a, 161f., Ménard 1872, 123, Leroi 1873, 140, Gonse 1875, 172, Lostalot 1878, 723 und Fourcaud 1884, 111f., sowie zu Burtys Texten in diesem Zusammenhang Weisberg 1993, 32f.

441 Siehe Burty 1869a, 165 und Lostalot 1882, 55.

442 Fourcaud 1884, 114.

443 Zur Société siehe die einschlägige Arbeit von Bailly-Herzberg 1972.

444 Vgl. das Vorwort zum ersten Album der Société des Aquafortistes: Gautier 1863.

445 Lalanne 1866, inklusive der Einleitung von Charles Blanc, wurde 1878 und 1893 neu aufgelegt und 1880 ins Englische übersetzt. Hamerton 1876 erschien bis 1886 in insgesamt vier Auflagen.

446 Vgl. Burty 1865, 84; 1866b, 184f. und 1867, 256f., Leroi 1873, 140, Gonse 1875, 173; 1876, 143 und 1877, 166 sowie Lostalot 1878, 723 und 1882a, 55.

447 »[…]; mais autrefois il n'y avait pas d'artistes qui s'y [der Radierung; Anm. JB] adonnassent uniquement comme de nos jours et qui finissent une branche spéciale de production. Il n'y avait eu jusqu'ici que des peintres-aquafortistes, c'est-à-dire des peintres variant, […], le train journalier de leur œuvre.« Burty 1867, 256.

»L'exposition de la gravure – l'exposition du noir et blanc, comme on dit maintenant, – est bien plus intéressante [als die Zeichnungsabteilung; Anm. JB]; non pas que l'eau-forte soit en progrès, au contraire, mais parce qu'au moins elle se recommande par le nombre et la variété des efforts. […] Il surgit des habiles aux quatre coins de l'horizon; la demande étant plus grande que l'offre, l'aqua-fortiste pousse avec la rapidité des champignons, et il en pousse partout.«[448]

Der damalige Chefredakteur der *Gazette des Beaux-Arts* stellte diesen Vergleich nicht ohne kritische Hintergedanken an, führte doch die rasch steigende und noch ungedeckte Nachfrage nach radierten Blättern in seinen Augen dazu, dass sich viele Künstler aus strategischen Überlegungen der Radierung zuwandten, um von dem in den 1870er Jahren stattfindenden Boom zu profitierten, weswegen das Niveau der angebotenen Blätter sehr unterschiedlich ausfiel.[449] Bereits 1862 hatte Charles Baudelaire in einem Beitrag für das kurzlebige Wochenblatt *Le Boulevard* darauf hingewiesen, dass die Radierung trotz der scheinbar einfachen Ausführung eine schwierige Kunst sei, deren Qualität unter den vielen Dilettanten und Anfängern, die im Zuge der Mode zu radieren begonnen hatten, leide.[450] Der gleichen Ansicht war auch Henry de Chennevières, der einen Unterschied zwischen den Radierern der 1840er Jahre und jenen, die 1887 ausstellten, erkannte: da viele Künstler aus ökonomischen und taktischen Gründen von der Malerei zur Radierung gekommen waren, legten sie seiner Ansicht nach falsche Maßstäbe an und zeichneten zu summarisch.[451]

Zwar beziehen sich die zitierten Äußerungen in erster Linie auf die Originalgraphik, doch auch die Nutzung der Radierung zu Reproduktionszwecken wurde hinterfragt. Beispielsweise Paul Leroi bedauerte 1876 diese häufig gewordene Anwendung und forderte, Reproduktionen nur ausnahmsweise zu radieren, um die spontane, kreative Ätztechnik nicht vom »richtigen Weg« – der originalgraphischen Nutzung – abzubringen.[452] Ebenso wie der Herausgeber von *L'Art* war auch der britische Maler, Graphiker und Autor Philipp Gilbert Hamerton (1834-1894) der Auffassung, das Radieren sei nicht zuletzt wegen der bereits angesprochenen Nähe zum Zeichnen in erster Linie das geeignete Mittel für das originalgraphische Schaffen. Nach anfänglichen Vorbehalten auch jener Autoren, die die Reproduktion als ureigenste Aufgabe des traditionsreichen Kupferstichs ansahen, wurde immer deutlicher, dass die Radierung durchaus geeignet war, alle Gattungen der Malerei wiederzugeben und dass sie dazu mitunter sogar besser in der Lage war als der Kupferstich.[453] Daher wurde die Ätztechnik, etwas verzögert im Verhältnis zum Aufkommen der Malerradierung, ab den 1860er Jahren immer häufiger für die Gemäldereproduktion ge-

448 Gonse 1876, 143.
449 Siehe ebd. und Gonse 1877, 166, Hamerton 1876, 363, Béraldi 1896, XIff. und Focillon 1910, 439.
450 Siehe Baudelaire zit. in Roger-Marx 1962, 241. Auch Rod bezeichnete die Radierung 1891 als »art difficile, qui est un art des délicats«, Rod 1891, 33.
451 Siehe Chennevières 1887, 497f.
452 Leroi 1876, 74.
453 Vgl. Lostalot 1882, 55.

nutzt.[454] Die steigende Zahl an Graphikern, aber auch die einsetzende Industrialisierung der Kunstreproduktion[455] und der wachsende Markt für Reproduktionsgraphiken trugen dazu bei, dass die Radierung den zeitaufwendigen Kupferstich rasch verdrängte. Béraldi, der das Second Empire als »la grande période de l'eau-forte ›intense‹« bezeichnet und in Analogie zum »lithographisme« der 1830er Jahre von einem »aquafortisme« spricht, sieht die Blüte der Reproduktionsradierung im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts.[456]

Bei dieser Entwicklung spielten nicht nur praktische Gründe wie etwa die schnellere Bearbeitung der Platten eine Rolle, sondern auch die bereits angesprochene stilistische Unvereinbarkeit der modernen Malerei mit der Kupferstichtechnik:

> »Le goût public, qui s'est si grandement porté, depuis un quart de siècle, du côté de la peinture, a provoqué la multiplication des estampes. Ces considérations pratiques [Reproduktion vor allem zeitgenössischer Werke, die Graphik ist schnelllebiger und produktiver geworden; Anm. JB], jointes à cette constatation que la véritable taille-douce est trop froide pour l'interprétation des œuvres modernes de mouvement et de couleur, ont fait la fortune de l'eau-forte.«[457]

Diese ganz ähnlich auch von Henri Bouchot formulierte Ansicht Louis de Fourcauds entspricht der grundsätzlichen ›Regel‹, dass Sujet und Stil des zu reproduzierenden Kunstwerks die Entscheidung für eines der beiden Tiefdruckverfahren maßgeblich bestimmten. In der akademisch geprägten Doktrin des 18. Jahrhunderts hatte es schließlich lange Zeit feste Regeln für die Wahl der jeweiligen Reproduktionstechnik gegeben: der Kupferstich sollte für die Wiedergabe von Historienbildern (»grand genre«) und Kompositionslinien, die Radierung hingegen für die Reproduktion der untergeordneten Bildgattungen (»petit genre«) und die Gestaltung von Flächen eingesetzt werden.[458] Eine derartige Zuordnung der druckgraphischen Verfahren zu bestimmten Gattungen der Malerei fand im 19. Jahrhundert nicht mehr statt, auch wenn es für die Rezensenten der *Gazette des Beaux-Arts* eine Selbstverständlichkeit blieb, dass bestimmte Gemälde nur im Kupferstich angemessen abgebildet werden konnten. Die Autoren verwiesen in diesem Zusammenhang in erster Linie auf David, Ingres und Delaroche, mithin auf eine klassizistische, linienbetonte Malerei; hauptsächlich durch den Einsatz eines kräftigen Kolorits geprägte Werke – das Paradebeispiel hierfür war Delacroix – sollten hingegen durch radierte Reproduktionen wiedergegeben werden.[459] Weniger auf einzelne Maler als

454 Vgl. Lier 1895, 230 sowie Roger-Marx 1962, 149f. und Verhoogt 2007, 108f. Die Gesamtheit der in der GBA publizierten Tafeln bestätigt dies.

455 Ab den 1860er Jahren produzierten immer mehr Kunstverlage große Mengen von Reproduktionsphotographien, vgl. Betz 2012.

456 Béraldi 1896, Xff. Vgl. auch Focillon 1910, 350 und 438.

457 Fourcaud 1884, 112. Vgl. auch ebd., 111 und Lostalot 1878, 720 sowie Bouchot in Lützow 1891, 6ff. und ders. in Lützow 1892, 46f.

458 Siehe Gramaccini 1997, 57f.

459 Vgl. Burty 1861a, 174, Saint-Santin 1865, 307, Blanc in GBA, I, 21. 1866, 426f./2000, 596f. und 1874, 3, Leroi 1873, 146, Hamerton 1876, 382f. sowie Bouchot in Lützow 1892, 47 und Bouyer 1902, 172.

auf Stiltendenzen bezogen, fasste Lier 1895 in der *Zeitschrift für Bildende Kunst* zusammen: »in Zeiten, in denen Linienschönheit in der Malerei vorherrscht und bei den Bildern der Hauptnachdruck auf den Gedankeninhalt gelegt wird«, wird der Kupferstich bevorzugt, während dann, wenn »nicht die Form, sondern die Farbe im Vordergrunde der künstlerischen Bestrebungen steht und realistische Tendenzen vorherrschen, vornehmlich die Radirung zur Blüte gelangt.«[460]

Parallel zu der bis 1927 beibehaltenen Publikation reproduktionsgraphischer Tafeln wurde in der *Gazette des Beaux-Arts* kontinuierlich über die Anwendung der Radierung durch »peintres-graveurs« einerseits und Reproduktionsgraphiker andererseits diskutiert. Diese, aufgrund der an der Wiederbelebung beteiligten Maler stärker als beim Kupferstich zur Kenntnis genommene, doppelte Funktion hatte Mantz bereits zu Beginn des angesprochenen »etching revival« formuliert:

> »Procédé rapide et libre, elle reproduit, en y ajoutant un peu de son caprice, les œuvres des maîtres, et, d'un autre coté, en permettant à la fantaisie de l'artiste de s'exprimer sans intermédiaire fâcheux, elle devient un moyen de création, un art original.«[461]

In der Praxis überschnitten sich diese beiden Gruppen jedoch häufig, da viele Künstler eigene Bilderfindungen radierten und parallel Reproduktionsaufträge annahmen, weil selbst begabte Graphiker wie Félix Bracquemond in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kaum vom Verkauf ihrer Originalgraphiken leben konnten:[462] »Etching from pictures has in fact become a regular business, and many artists have taken to it as a resource when painting or engraving with the burin did not bring sufficient income.«[463] Hamertons Einschätzung wird beispielsweise dadurch bestätigt, dass Charles-François Daubigny (1817-1878) um 1855 Gemälde von Jacob van Ruisdael und Claude Lorrain radierte.[464] Ferner wird sie durch den bis zum Ende des 19. Jahrhunderts geringen Preisunterschied zwischen den von der *Gazette* verkauften reproduktions- und originalgraphischen Tafeln gestützt.[465] Die dort publizierten Texte wiederum bestätigen Roger-Marx' Aussage, die Wertschätzung von Originalgraphiken sei trotz des um 1860 deutlich spürbaren Aufschwungs der Malerradierung erst ab der Gründung der Société des peintres-graveurs français (1889) und eventuell sogar erst gegen Ende des Jahrhunderts größer gewesen als die von reproduzierenden Blättern:[466] Noch zu Beginn der 1890er Jahre unterschieden die Rezensenten nicht systematisch zwischen den zahlenmäßig dominierenden Reproduktionen einerseits und

460 Lier 1895, 227.
461 Mantz 1859, 26.
462 Siehe Béraldi III, 1885, 7, Bénézit II, 1949, 95f., Amsterdam 1993, 2 und 6 sowie Bouillon in AKL, XIII, 1996, 517.
463 Hamerton 1876, 365.
464 Vgl. IFF V, 1949, 414ff. und die Abbildung bei Parinaud 1994, 23.
465 Siehe S. 69.
466 Siehe Roger-Marx 1962, 149.

Originalgraphiken andererseits, obwohl sie ihre ›Salons‹ in Abschnitte gliederten und die verschiedenen Drucktechniken nacheinander behandelten. Erst in Henri Bouchots Rezension von 1893 wird eine Trennung deutlich: ebenso wie einige seiner Nachfolger besprach er zunächst die originalgraphischen und anschließend die reproduktionsgraphischen Blätter.[467] Eine Veränderung, die zweifellos mit der immer weiter verbreiteten Abwertung reproduzierender Werke zusammenhängt.

Ein erster Schritt in diese Richtung war die polarisierende Charakterisierung zweier unterschiedlicher Typen von Graphikern. 1888 unterschied Alfred de Lostalot zwei klar voneinander getrennte Gruppen von Kupferstechern: Die »Künstler« (»artistes«) zeichneten sich durch ihren individuell geprägten und selektiven Blick für das Wesentliche aus, wohingegen die gesichtslosen »Photographen« (»photographes«) nicht in der Lage waren, die auf sie einströmenden Sinneseindrücke zu filtern und deshalb dazu tendierten, alles in gleicher Intensität abzubilden.[468] In den ›Salons‹ von 1893 schließlich teilte Bouchot die ausstellenden Graphiker in zwei Gruppen ein, die er mit verschiedenen militärischen Einsatzkräften verglich: Er bezeichnete die Malergraphiker als Mitglieder des »Freikorps« (»le corps franc«) und rechnete die Reproduktionsgraphiker der gewöhnlichen Truppe (»la troupe regulière«) zu.[469] Ergänzend fügte er hinzu, dass für diese zweite Gruppe nur wenige geeignete, das heißt zum willenlosen Gehorsam bereite Bewerber zur Verfügung gestanden hätten. Er unterstellte somit, dass kein wahrhaft begabter, phantasievoller Künstler freiwillig zum Reproduktionsgraphiker würde:

> »Bien au contraire, la troupe régulière transcrit la besogne d'autrui, s'interdit de penser, lutte furieusement contre les machines et les photographies, et n'aborde la mêlée que posément, scientifiquement, le petit doigt sur la couture du pantalon et les yeux fixés à quinze pas.«[470]

Die von Lostalot und Bouchot vorgenommenen Gegenüberstellungen können in ihrer eindeutig zur Künstlergraphik tendierenden Sichtweise als exemplarisch für die bis heute verbreitete Abwertung des Kopierens und Reproduzierens gelten. Sie verdeutlichen außerdem, wie sehr sich die Wahrnehmung um 1890 von jener Bartschs unterschied: nach seiner rund siebzig Jahre zuvor publizierten Definition würden die »Künstler« oder Mitglieder des »Freikorps« auch Gemälde reproduzieren, während die jeweils geringer geschätzten Berufsgruppen nur Faksimilestiche herstellen würden.[471] Bereits kurz nachdem Lostalot und Bouchot ihre Texte verfasst hatten, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, konnte in Ausstellungsbesprechungen kaum noch über die beiden Graphik-Arten räsoniert werden, da sich

467 Vgl. Bouchot 1893, Wyzewa 1894, Bénédite 1898a und Alboize 1891 in *L'Artiste*. Los Rios, der selbst Gemälde in Druckgraphiken übertrug, widmete sich in seinem Text zuerst den Reproduktionsgraphiken, siehe Los Rios 1897.

468 Lostalot 1888, 221.

469 Bouchot 1893, 37f.

470 Ebd., 38.

471 Vgl. Bartsch 1821, I, 101f. und S. 15f.

die Photographie als Reproduktionsmedium durchgesetzt hatte und im Weiteren fast ausschließlich in schöpferischer Absicht radiert, lithographiert oder in Holz geschnitten wurde.

Xylographie und Lithographie

Im Verhältnis zu Kupferstich und Radierung erachteten die Rezensenten der *Gazette des Beaux-Arts* die Xylographie eindeutig als untergeordnete graphische Technik. Wiederholt kritisierten sie, dass sich die Holzstecher zu sehr am Vorbild des Kupferstichs orientierten, sie also einem ästhetischen Ideal nacheiferten, das in keiner Weise den medialen Eigenschaften des Holzstichs entsprach: Das Bemühen um feinlinige, detail- und halbtonreiche Abbildungen – das auch für einen Teil der Textabbildungen kennzeichnend ist (Abb. 10) – wurde von etlichen Autoren als reizlos und wegen der der Hierarchie widersprechenden Absichten als regelrecht anmaßend beurteilt.[472] Ein Grund für die große Aufmerksamkeit, die die Kunstkritiker diesem Aspekt widmeten, war wohl die von Burty geäußerte Sorge, der Geschmack der zahlreichen Rezipienten würde durch die besonders häufig zu Illustrationszwecken genutzte Xylographie verdorben.[473] Das vordringliche Motiv für die Ausrichtung des Hochdruckverfahrens am Erscheinungsbild des Kupferstichs war vermutlich die traditionell größere Anerkennung jener Technik in Frankreich und, damit einhergehend, die durch eine stilistische Assimilation erhoffte Aufwertung der Xylographie.

Es wurde allerdings nicht nur der Stil der Holzstiche bemängelt, sondern auch die Zeichnungen, die den häufig nur für deren Übertragung auf den Holzblock zuständigen Xylographen zur Verfügung gestellt wurden. Burty kritisierte wiederholt die mangelnde Genauigkeit der Vorlagen und verwies namentlich auf den damals berühmten Buchillustrator Gustave Doré (1832-1883), der den Holzstechern mit seinen meist flächig angelegten Zeichnungen zu wenig präzise Vorgaben gemacht habe und sie dadurch überforderte:[474]

> »Tout l'art du graveur n'est pas dans le fac-simile littéral. Il y a, en dehors du trait à suivre, un travail d'interprétation pour exprimer les valeurs de tons, qui est tout entier livré au sentiment et à l'expérience du graveur. Rarement le dessinateur, et je parle des plus habiles, donne un dessin tracé trait pour trait. […] Il y a donc une large part laissée au graveur. […] C'est ce que M. Gustave Doré avait voulu imposer aux nôtres, mais ce qu'il a exagéré en abusant des préparations à l'encre de Chine et des rehauts d'ombre ou de lumière dispersés çà et là à la plume ou à la gouache.«[475]

Burty hebt also den interpretativen Anteil an der Arbeit des Reproduktionsgraphikers hervor, weist allerdings auch darauf hin, dass dessen Erfahrung und Einfühlungsvermögen für die stimmige Übertragung mehrfarbiger Vorlagen in eine schwarzweiße Druckgraphik

472 Vgl. Mantz 1859, 27, Burty 1861a, 176f.; 1863a, 155f.; 1866a, 192 und 1868, 120, Gonse 1875, 174 und Lostalot 1888, 217f. sowie Lalo 1898, 535f. und 1899, 470f.

473 Vgl. Burty 1861a, 176f.; 1864, 564; 1867, 260 und 1868, 120f.

474 Vgl. Burty 1863a, 155; 1864, 563; 1865, 88; 1867, 260 und 1868, 120.

475 Burty 1867, 260ff. Ähnlich auch Burty 1866b, 192.

unabdingbar seien. Liegt dem Stecher jedoch, wie im Falle Dorés, eine nicht an die Eigenheiten des von ihm verwendeten Verfahrens angepasste Zeichnung vor, sieht Burty die Schuld für das mangelhafte Ergebnis nicht beim Holzstecher, sondern beim Zeichner. Anderer Ansicht war Charles Blanc. Er erwartete gerade von jenen, die Dorés Zeichnungen in Holz zu stechen hatten, dass sie sich der Herausforderung stellten und der Vorlage entsprechende, neue stilistische Mittel erfanden. Insgesamt äußerte sich jedoch auch Blanc in seinem 1874 verfassten Text kritisch zum Holzstich, da die Xylographen seiner Meinung nach nur selten im richtigen Abstand zu den auf die Holzplatte gezeichneten Linien stachen, wodurch der Eindruck der vorliegenden Zeichnung grundlegend verändert würde.[476]

Die Ursachen für die über Jahre von den Autoren der *Gazette des Beaux-Arts* konstatierte Schwäche der französischen Xylographie lagen den Salonrezensionen zufolge nicht nur in der Herangehensweise der beteiligten Personen, sondern auch in den äußeren Bedingungen für das bis ins späte 19. Jahrhundert vorwiegend zu Illustrationszwecken genutzte Verfahren: Insbesondere die Entwicklung der photographischen Reproduktionstechnik führte dazu, dass die Zahl der Aufträge zurückging, das Preisniveau sank und der zeitliche Rahmen für die Ausführung eines Stiches immer knapper bemessen wurde.[477] Letzteres bedingte den kritisierten Gebrauch sogenannter Ton- oder Liniermaschinen, mit deren Hilfe halbautomatisch Flächen rasch gestochen werden konnten.[478] Doch vor allem die vermeintlich größere Genauigkeit der mechanischen Abbildungen veranlasste die meisten Autoren, sich gegen den reproduktiven Holzstich auszusprechen. Zu ihnen gehört auch Charles Blanc, der in der bereits angesprochenen Rezension für die Tageszeitung *Le Temps* mutmaßte, die Xylographie würde innerhalb kurzer Zeit durch photomechanische Verfahren ersetzt werden:

> »Voilà ce qui fait désirer au peintre une reproduction galvanoplastique devenue parfaite, parce qu'il ne sera plus sujet à aucune interprétation et que le dessin et la gravure seront identiques.«[479]

Innerhalb der Salonrezensionen der *Gazette des Beaux-Arts* war Louis Gonse Mitte der 1870er Jahre der Erste, der xylographische Reproduktionen aus demselben Grund wie Blanc als verzichtbar ansah. Er erkannte den Vorteil photomechanischer Wiedergaben in dem nunmehr obsolet gewordenen Zwischenschritt eines (potentiell die Verfälschung der Vorlage verstärkenden) Zeichners:

476 Siehe Blanc 1874, Sp. 4.

477 Vgl. Burty 1867, 252 und 1868, 120, Gonse 1875, 174 und 1876, 145, Lostalot 1878, 726 und Fourcaud 1884, 116 sowie Rosenthal 1914.

478 Vgl. Burty 1864, 563f. und 1866b, 193 sowie Hanebutt-Benz 1984, 833ff. mit einem sehr guten Überblick über die reproduzierende Xylographie in Deutschland und zahlreichen Verweisen auf die Entwicklung in Großbritannien und Frankreich.

479 Blanc 1874, Sp. 4.

»Les graveurs sur bois sont plus habiles que jamais […]; mais la gravure sur bois est battue en brèche par le procédé héliographique et l'assaut est tel qu'on peut prévoir le jour où elle sera obligée de capituler. Le procédé rend directement et mathématiquement le travail du dessinateur, sans l'altérer et sans l'alourdir; c'est là un incalculable avantage.«[480]

Wenig später befand auch Alfred de Lostalot, dass die Ablösung xylographischer Reproduktionen durch Heliogravüren kein großer Verlust sei, da diese wesentlich genauer seien, wobei er das bis zum Ende des Jahrhunderts notwendige und übliche Retuschieren photomechanischer Abbildungen außer Acht ließ.[481] Er war der Auffassung, dass xylographische Reproduktionen nur dann vorzuziehen seien, wenn sie günstiger oder schneller als die – in seinen Augen besseren – Radierungen und Kupferstiche hergestellt werden könnten.[482] Deutlich anders beurteilte derselbe Autor die Lage der Xylographie im Jahr 1888, da er feststellte, dass die Holzstecher das Verfahren endgültig von der irrtümlichen Ausrichtung auf das stilistische Ideal des Reproduktionstiefdrucks befreit und zu einer stilistisch eigenständigen, künstlerischen Anwendung gefunden hätten.[483] Das Fazit aus der von Lostalot beschriebenen Entwicklung zogen gegen Ende des Jahrhunderts Henri Bouchot und Ricardo de Los Rios, die die Wiederbelebung der Holzschneidekunst konstatierten, deren Erzeugnisse nun mitunter der Lithographie zum Verwechseln ähnlich sahen.[484]

Hinsichtlich der Lithographie schlug Philippe Burty in den 1860er Jahren ähnliche Töne an wie in Bezug auf die Holzschneidekunst. Er befürchtete auch für diese jüngste druckgraphische Technik das Schlimmste und sah die Rettung des Verfahrens allein im originalgraphischen Gebrauch:

»A côté de la gravure sur bois qui se perd par l'abus de l'outil, la lithographie se meurt aussi par l'oubli des grands principes qui doivent présider à toute œuvre d'art. Les peintres seuls pourraient lui rendre la vie; mais qui oserait aujourd'hui lutter contre des artistes qui savent toutes les roueries du *grené fin*, et qui passent des semaines à *rentrer un ciel*?«[485]

Nachdem Burty nicht mehr für die *Gazette des Beaux-Arts* schrieb, wurde die Lithographie im Rahmen der dortigen Ausstellungsbesprechungen fast zwanzig Jahre lang weitgehend missachtet, was damit zu tun haben kann, dass lithographische Reproduktionen

480 Gonse 1876, 145. Vgl. auch Gonse 1875, 174, Fourcaud 1884, 116 und Vidal 1886, 547f.

481 Zur Retusche vgl. Burty 1867, 267f., Davanne 1880, 42, Herkomer 1892, 98, Kristeller 1908, 539 sowie Hamber 1996, 83ff. und Schmidt 2001.

482 Siehe Lostalot 1878, 726ff.

483 Siehe Lostalot 1888, 217f. Mit dieser Einschätzung deckt sich Kaenels Unterscheidung von drei Phasen der Wiederbelebung der französischen Xylographie: der Holzstich der 1830er Jahre, der ab 1855 aufkommende Tonstich (»bois de teinte ou d'interprétation«) und schließlich der ab den 1880er Jahren etablierte, künstlerische Holzschnitt, siehe Kaenel 1996, 57.

484 Siehe Bouchot 1893, 37 und Los Rios 1897, 501.

485 Burty 1861a, 177. Vgl. auch Burty 1864, 565; 1865, 88 und 1867, 252ff.

nicht interpretativ[486] und daher für die Autoren nicht interessant waren. Aus den wenigen, allgemein gehaltenen Äußerungen spricht sowohl das Desinteresse des Publikums an den lithographischen Exponaten als auch der von den Autoren wahrgenommene Qualitätsunterschied zwischen den vorwiegend reproduktiven Steindrucken der eigenen Zeit und den von Malern der Romantik in dieser Technik geschaffenen originalgraphischen Blättern. Eine Wende in der Bewertung der Lithographie ist erst gegen Ende des Jahrhunderts festzustellen, als einige Rezensenten jene Zunahme der von Malern selbst ausgeführten Lithographien begrüßen konnten, die Burty herbeigesehnt hatte.[487]

Damals erlebten sowohl die Xylographie als auch die Lithographie durch die originalgraphische Nutzung einen Aufschwung, der in den Texten der *Gazette des Beaux-Arts* kommentiert wurde. Exemplarisch sei an dieser Stelle Léonce Bénédite zitiert, der sich erst am Ende seiner Salonrezension auf einer knappen Seite über die Druckgraphik äußerte:

> »Que reste-t-il à dire pour l'estampe, cet art dont l'existence même semblait si compromise par la concurrence redoutable des procédés photographiques, et qui s'est vaillamment relevée, avec un éclat inusité, par le développement de la gravure originale, le sens plus logique des procédés, un regard intelligent sur le passé ou les arts d'Extrême-Orient, l'emploi de la couleur, le souci même des tirages et des impressions? Depuis l'affiche jusqu'à l'ex-libris, c'est un art qui est devenue essentiellement moderne.«[488]

In dieser einleitenden Frage fasst Bénédite die Modernisierung der Druckgraphik, vor allem der Lithographie, zusammen und verweist auf einige zentrale Einflussfaktoren. Insbesondere der Hinweis auf die asiatische Graphik lässt den heutigen Leser an farbige, japonistische Originalgraphiken von Künstlern wie Édouard Vuillard, Pierre Bonnard, Edgar Degas oder Henri Toulouse-Lautrec denken. In Bénédites Text folgt jedoch eine als »le résumé de l'histoire de l'estampe« bezeichnete Aufzählung von Reproduktionsgraphikern, die schwerlich mit den angesprochenen Merkmalen moderner Xylographie und Lithographie vereinbar scheint. Insofern er vorrangig die Namen jener nennt, die in Tiefdruckverfahren arbeiteten, impliziert die von ihm konstatierte Wende hin zur »modernen« Graphik einen tiefgreifenden Umbruch: Holzschnitt und Lithographie wurden in ihrer reproduzierenden Funktion in etwa zeitgleich mit der umrissenen Wiederentdeckung und somit rund zwei Jahrzehnte vor den Tiefdrucktechniken durch photographische Abbildungen ersetzt, was den Autoren der *Gazette des Beaux-Arts* vor allem in Bezug auf die Xylographie keine allzu großen Sorgen bereitete.

---

486 Siehe zu dieser Erklärung Brakensiek 2011a.

487 Vgl. Fourcaud 1884, 118, Chennevières 1887, 495, Bouchot 1893, 41 und Wyzewa 1894, 38 sowie Hédiard 1891, 276, Dax 1893, 63f. und Graul 1893, 268.

488 Bénédite 1898a, 147f.

3. 4 »Ceci tuera cela« – Reproduktionsgraphik und Photographie

Bereits François Arago (1786-1853) betonte im August 1839, während der offiziellen Präsentation von Louis Jacques Mandé Daguerres (1787-1851) photographischem Verfahren vor der Académie des Sciences, den Nutzen der neuen Technik als Hilfsmittel für Künstler.[489] Die Reproduktion von Kunstwerken nannte der Redner erstaunlicherweise nicht explizit als Vorteil der Daguerreotypie, obwohl sie von Anfang an eine zentrale Rolle für die Entwicklung der Photographie gespielt hatte.[490] Bereits Nicéphore Niépce (1765-1833), der phasenweise mit Daguerre kooperierte, hatte die Kunstreproduktion als potentielles Anwendungsgebiet erkannt und sich um diesen Bereich bemüht: 1826 gelang es ihm erstmals, einen Kupferstich photographisch zu reproduzieren.[491] Und auch Wilhelm Henry Fox Talbot (1800-1877), der 1841 ein Patent für photographische Abzüge auf Papier angemeldet und dadurch Wesentliches zu der in den 1850er Jahren einsetzenden, massenhaften Abbildung von Kunstgegenständen beigetragen hatte, war sich der Bedeutung dieses Anwendungsgebiets bewusst.[492] Allerdings war der praktische Nutzen für die Reproduktion zunächst gering, wie zwei Texte des Kunstkritikers Jules Janin (1804-1874) zeigen. Vor der offiziellen Präsentation der Daguerreotypie äußerte er sich euphorisch zur Möglichkeit der photographischen Abbildung von Kunstwerken, während aus seinem kurz nach der Bekanntmachung des Verfahrens publizierten Artikel deutliche Ernüchterung angesichts der hohen technischen Anforderungen und des immensen Aufwandes spricht.[493]

Die von Beginn an angestrebte reproduzierende Nutzung der Photographie brachte es mit sich, dass die Druckgraphik erstmals in ihrer bis dahin singulären Funktion als bildliches Vervielfältigungsverfahren grundsätzlich infrage gestellt wurde. Dies bedeutete, dass beide Verfahren – zumindest theoretisch – weitgehend identischen Zielen dienten, indem sie beispielsweise die Existenz und den Zustand von Kunstwerken dokumentierten und somit von konservatorischem Nutzen waren. Zudem konnten druckgraphische wie photographische Reproduktionen dazu beitragen, der Allgemeinheit einmalige und häufig in Privatsammlungen aufbewahrte Kunstwerke ortsunabhängig und verhältnismäßig günstig zugänglich zu machen, wodurch die Bildung in Sachen Kunst gefördert wurde.[494] Anderer-

489 Siehe Arago 1839, 15f. und vgl. hierzu Schorn/Kolloff 1839, 306, Clément de Ris 1859, 97, Hamber 1989, II, 34 und San Francisco/Dallas/Bilbao 1999 mit zahlreichen Beispielen. – Weil Daguerre kein Mitglied der Académie war, durfte er nicht selbst sprechen und sein Verfahren wurde am 19.8.1839 durch den Sekretär der Akademie, François Arago, vorgestellt. Da der Text von dessen Rede nicht erhalten ist, muss auf seinen wenig später publizierten Bericht zurückgegriffen werden: Arago 1839.

490 Arago wies auf diese Funktion photographischer Verfahren lediglich im Zusammenhang mit der Erwähnung der Vorläufer Daguerres hin, siehe Arago 1839, 11f.

491 Eine Abbildung dieser Heliographie findet sich zum Beispiel bei Frizot 1998, 20.

492 Siehe Hamber 1989, I, 307 und II, 32ff.

493 »Le *Daguerotype* est destiné à reproduire les beaux aspects de la nature et de l'art, à peu près comme l'imprimerie reproduit les chefs-d'œuvre de l'esprit humain. C'est une gravure à la portée de tous et de chacun.« Janin 1839a, 147. Siehe auch Janin 1839b.

494 Vgl. Janin 1839a, 147, Blanc 1859, 14, Delaborde 1856, 623, Frith (1859) in Harrison/Wood 1998, 662ff., Kemp, I, 1980, 100ff., Claudet 1861, 103, Blanc 1874, 3, L. K. F. 1899/1900, 353f. und Hamber 1989, II, 34.

seits konnten Künstler – ganz in der Tradition von Peter Paul Rubens[495] – durch die gezielte Verbreitung von Abbildungen eigener Werke ihre Präsenz auf dem Kunstmarkt forcieren, weitere Käuferschichten erreichen und möglicherweise den eigenen Ruhm mehren.[496] Abgesehen davon konnten Graphiken und Photographien für Kunstkäufer wie für Kunstwissenschaftler als Stellvertreter für Originale dienen.[497]

In der Praxis jedoch lagen zwischen Niépces erstem Erfolg auf dem Gebiet der photographischen Kunstreproduktion und deren Anwendung im großen Stil fast fünfzig Jahre: Zwar spielten die für die äußerst beliebte Porträtphotographie problematischen, langen Belichtungszeiten für die Gemäldereproduktion keine Rolle, da Gemälde mindestens bis 1880 im prallen Sonnenlicht photographiert wurden.[498] Doch die korrekte Übertragung der Primärfarben in das Schwarzweiß der Photographie bereitete bis etwa 1900 große Probleme, da die lichtempfindlichen Emulsionen nicht für alle Wellenlängen gleichermaßen sensibel waren. Sie reagierten besonders empfindlich auf Blau, wohingegen insbesondere Gelb nur zu schwachen Reaktionen führte und entsprechend in Abbildungen zu dunkel wiedergegeben wurde.[499] Diese Schwierigkeit konnte durch das Photographieren von Reproduktionsgraphiken oder (eigens angefertigten) Grisaille-Kopien umgangen werden.[500] Sie war jedoch nur eines von mehreren zu behebenden Problemen bei der photographischen Übertragung von etwas Gegenständlichem auf einen Bildträger. Für die Illustration von Büchern oder Kunstzeitschriften wog besonders der Umstand schwer, dass photographisch erzeugte Abbildungen zunächst nicht in großen Mengen vervielfältigt und vor allem nicht gemeinsam mit dem Text gedruckt werden konnten. Ein erster Schritt in diese Richtung war die Optimierung des photomechanischen Tiefdrucks für die Massenproduktion durch Karl Klič (1841-1926): Die sogenannte Helio- oder Photogravüre (1879) basiert auf einem photographischen Positiv, das in einem aufwendigen Belichtungs- und Ätzverfahren auf eine Tiefdruckplatte übertragen wird.[501] Von den so gewonnenen Platten können genauso wie bei den manuellen Tiefdrucktechniken Abzüge hergestellt werden,

495 Rubens ist zweifellos das Paradebeispiel für die strategische Nutzung der Reproduktionsgraphik. Zu den sogenannten Rubens-Stechern siehe vor allem die Dissertation von Pohlen 1985 sowie Antwerpen 2004a/b und Büttner 2011.

496 Siehe Buisson 1881, 136 und Los Rios 1897, 502 sowie Toronto 1983, 11 und Bann 2001a.

497 Die badische Markgräfin Caroline Luise kaufte beispielsweise 1761 ein Gemälde von Caspar Netscher, das sie lediglich in Form von Johann Georg Willes Kupferstich kannte, vgl. Karlsruhe 2012, 200.

498 Siehe Hamber 1996, 454f. und Hess 2001, 142.

499 Hamber gibt einen Überblick über die Bemühungen um einheitliche Sensibilität ab den 1840er Jahren und weist darauf hin, dass erst der panchromatische Negativfilm (1902) das gesamte Farbspektrum korrekt erfassen konnte. Das von Matyssek als Wendepunkt bezeichnete orthochromatische Verfahren Hermann W. Vogels (1873) kritisiert er als noch nicht in allen Spektralbereichen ausreichend sensibel. Dem schließt sich Schmidt an, die die Ursachen des Problems und dessen schrittweise Behebung fundiert erklärt. Siehe Hamber 1996, 82ff., Schmidt 2001 und Matyssek 2009, 147.

500 Siehe Hamber 1996, 75ff. und Hess 2001, 139f.

501 Kličs Verfahren ähnelt in der Verwendung eines Gelatinereliefs dem von Joseph Albert 1868 entwickelten Lichtdruck, ermöglicht jedoch durch die zusätzlich eingeführte Übertragung der Abbildung in eine geätzte Kupferplatte den Druck auf herkömmlichem Tiefdruckpapier in größeren Auflagen sowie die Beeinflussung des Ätzvorgangs und das manuelle Retuschieren. Siehe Van der Linden 1990, 155f. und 194ff. und Peters 2012/13, 14-16 und 19-22.

31 Philippe Zilcken nach Paul-Jean Clays, *Accalmie sur l'Escaut*, 1900, Radierung und Kaltnadel, 13,4 x 21,2 cm (Platte), Kat. 61

die dauerhaft haltbar sind, also nicht ausbleichen. Aufgrund der Nähe der Verfahren ähneln Heliogravüren druckgraphischen Reproduktionen, was in der Übergangszeit eine wesentliche Rolle für die Wertschätzung des Verfahrens gespielt haben mag. Die bis heute maßgebliche Innovation für den gemeinsamen Druck von Halbtonvorlagen und Text war jedoch der Rasterdruck (Autotypie), den Meisenbach erst 1881 erfand.

Da also vor der endgültigen Verdrängung der manuellen Kunstreproduktion durch die photographischen Verfahren deren technische Mängel behoben werden mussten, dauerte die zeitgleiche Nutzung manueller und photographischer Reproduktionstechniken fast zwangsläufig bis ins frühe 20. Jahrhundert und es kam, wie die *Gazette des Beaux-Arts* beispielhaft belegt, zu einer Parallelexistenz der beiden Reproduktionsmedien.[502] Diese basierte auf dem unterschiedlichen technischen Leistungsvermögen von Photographie und Druckgraphik, welche zunächst noch in kommerzieller, qualitativer und ästhetischer Hinsicht überlegen war. Letzteres muss ein wesentlicher Grund dafür gewesen sein, dass die *Gazette des Beaux-Arts* so lange an manuellen Kunstreproduktionen festhielt: Zur Veranschaulichung sei auf die beiden Reproduktionen von Seestücken des Belgiers Paul-Jean Clays (1819-1900) ver-

502 Unterstützt wird diese auf einer einzelnen Publikation (GBA) fußende Beobachtung durch Hamber 1996, 460 und Höper in Stuttgart 2001, 107-111. Vgl. auch den kurzen, aber fundierten Überblick von Fawcett 1986.

32 Heliogravüre von Georges Petit nach Paul-Jean Clays, *Bateaux de Pêche*, aus: GBA, III, 23. 1900, 504/505

wiesen, die zeigen, dass Philippe Zilckens (1857-1930)[503] klare und kontrastreiche Radierung (Abb. 31/Kat. 61) auch im Jahr 1900 noch mit der Heliogravüre aus dem Hause Georges Petit (Abb. 32) konkurrieren kann, die zwar in der Reproduktion der Halbtöne überlegen ist, zugleich aber großflächig mit Roulette, Radiernadel und Polierstahl retuschiert wurde, um die malerischen Nuancen des Gemäldes schlüssig wiedergeben zu können.

Die durch die Erfindung der Photographie und deren Anwendung in der Kunstreproduktion veränderte Situation für die Druckgraphik wurde in der *Gazette des Beaux-Arts* kontinuierlich thematisiert. Die meisten Autoren der graphikaffinen Zeitschrift sprachen sich, wie nicht anders zu erwarten, entschieden für die druckgraphischen Verfahren aus. Daher finden sich auch in fast allen Besprechungen des jährlichen Salons Äußerungen über die Bedrohung der Druckgraphik durch die Photographie. Sie bezogen sich, aufgrund der wachsenden Konkurrenz durch photomechanische Abbildungsverfahren, im Wesentlichen auf die reproduzierende Druckgraphik. Diese galt als ein seit Langem angestammtes und anerkanntes Betätigungsfeld professioneller Graphiker, deren Existenzgrundlage nun durch die stete Weiterentwicklung und Verbesserung der Photographie gefährdet war. Die Originalgraphik hingegen spielte in dem Diskurs über das Verhältnis von Druckgraphik und Photographie praktisch keine Rolle.

503 Zu Zilcken siehe Béraldi XII, 1892, 306. Er publizierte in der GBA nur im Jahr 1900 zwei Tafeln und arbeitete weder für *L'Art* noch für *L'Artiste*, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b und 1999.

Da im Salon 1859 beziehungsweise 1861 erstmals Photographien zu sehen waren,[504] übte sich in der *Gazette des Beaux-Arts* Philippe Burty als Erster und kontinuierlich in Unkenrufen. In Anbetracht der Gesamtheit der druckgraphischen Exponate formulierte er Ausrufe der Verzweiflung wie »Consummatum est… tout est fini!«[505], nachdem er kurz zuvor eine Rezension auf ähnlich theatralische Weise mit einem berühmten Hugo-Zitat eröffnet hatte: »›Ceci tuera cela‹, murmure un des personnages du poëte [sic]. La photographie tuera la gravure, pouvons-nous dire avec non moins de certitude.«[506] Mit der Verwendung derart prägnanter Formulierungen gab Burty die in der *Gazette* bis zum Ende des Jahrhunderts verfolgte Richtung vor, eine kausale Verbindung zwischen dem als solchen wahrgenommenen Niedergang der Reproduktionsgraphik und der Erfindung der Photographie herzustellen.[507] Kennzeichnend für diese Aussagen ist eine zum Teil drastische Wortwahl, die vor allem auf zwei Themenfelder zurückgreift. Neben zahlreichen Begriffen aus dem Bereich der Kriegsführung[508], kommen vor allem Vokabeln aus dem Wortfeld des Sterbens oder Siechens[509] zum Einsatz. Formulierungen der zweiten Art gehen häufig mit der Personalisierung der betreffenden Drucktechnik einher, was zur Steigerung der Dramatik beiträgt. Zunächst vertrat, aufgrund der alleinigen Verantwortlichkeit für die Einordnung der mechanischen und photographischen Verfahren, vor allem Burty diese pessimistische Sicht auf die Zukunft der Druckgraphik. Nach seinem Ausscheiden setzte sich im Lauf der 1870er Jahre eine etwas optimistischere Beurteilung durch: Spätere Rezensenten der *Gazette des Beaux-Arts* waren der Meinung, dass die anfangs befürchteten Konsequenzen für die Reproduktionsgraphik, vor allem für den Kupferstich und die Xylographie, nicht ganz so rasch und nachhaltig eintreten würden – von Gleichgültigkeit hinsichtlich der Konkurrenz zwischen

504 1859 wurde die Ausstellung der Société française de photographie zeitgleich mit dem Salon, aber in separaten Räumen gezeigt, da Photographien erst ab 1861 zur jährlichen Kunstausstellung zugelassen waren.

505 Burty 1865, 80.

506 Burty 1863a, 147. Das Zitat stammt aus dem fünften Buch von Victor Hugos Roman *Notre Dame de Paris* (1831), wo es die Sorge einer Romanfigur angesichts der epochalen wie folgenreichen Erfindung des Buchdrucks ausdrückt. Auf die Erfindung der Photographie beziehen es Burty 1863a, 147 und 1870b, 2, Lefort 1883, 468 und Wickenden 1916, 411. Der Vergleich zwischen dem Schicksal der Druckgraphik und dem der Buchmalerei findet sich in der GBA lediglich bei Wyzewa 1894, 38.

507 Vgl. Burty 1863a, 147; 1865, 80; 1867, 252; 1868, 110; 1869a, 158 und 1870a, 140 sowie Buisson 1881, 134, Wyzewa 1894, 36ff., Bénédite 1898a, 147 und Bastelaer 1902.

508 Vgl. den Gebrauch von Worten wie »lutter« (Burty 1861a, 176, Gonse 1875, 172f., Buisson 1881, 134, Bouchot 1893, 37f.), »la lutte« und »battre en brèche« (Burty 1865, 81, Gonse 1876, 145), »tuer« (Burty 1863a, 147, Chennevières 1887, 498), »porter le dernier coup« (Burty 1864, 554 und 1870a, 140, Lostalot 1888, 223), »coup de mort« (Saint-Santin 1865, 304), »atteindre qn.« (Burty 1864, 554), »atteinte« (Burty 1861a, 172), »l'assaut« (Gonse 1876, 145, Buisson 1881, 134), »capituler« (Gonse 1876, 145), »vaillante troupe« (Lostalot 1889, 19) und »corps franc« oder »troupe régulière« (Bouchot 1893, 37f.).

509 Aus diesem Bedeutungsfeld wurden vorwiegend folgende Begriffe genutzt: »(se) mourir« (Burty 1861a, 177; 1865, 80 und 1867, 253, Gonse 1877, 166, Buisson 1881, 134, Fourcaud 1884, 111, Lostalot 1888, 219 sowie Clément de Ris 1859, 100), »la mort« (Gonse 1877, 166, Lostalot 1878, 720, Chennevières 1880, 214), »malade« (Burty 1868, 118), »mal de mort« (Chennevières 1880, 214), »péricliter« (Burty 1863a, 159), »succomber« (Lostalot 1878, 726), »périr« (Wyzewa 1894, 39) und »décadence« (Burty 1864, 565; 1865, 88).

photographischen und druckgraphischen Reproduktionsverfahren kann jedoch auch bei ihnen keine Rede sein. Beispielhaft für die veränderte Einschätzung ist ein Text von Alfred de Lostalot. Er bezog sich 1878 direkt auf die von Burty wiederholt formulierte pessimistische Bewertung der Lage der Druckgraphik, zitierte den entsprechenden Absatz aus dessen Text von 1867 und nahm eine Neueinschätzung der darin enthaltenen Sichtweise vor, an deren Ende er zu dem Schluss kam,

> »[…] que le mal signalé par notre confrère, si compétent en ces matières, n'a pas empiré sensiblement depuis cette époque; au contraire, il semble que la gravure ait repris quelques forces: l'intéressante malade ne veut pas mourir.«[510]

Der ausgewiesene Kenner Lostalot beurteilte die Lage also deutlich weniger drastisch als sein Vorgänger und fand in Pierre Lalo, der für die *Revue de l'art ancien et moderne* schrieb, einen Gesinnungsgenossen.[511] Dies wurde zweifellos durch die Entwicklung der 1860er Jahre möglich, hatte sich doch gezeigt, dass die Reproduktionsgraphik trotz der Blüte der Originalgraphik und trotz der Professionalisierung der photographischen Kunstreproduktion weiterhin praktiziert wurde. Und das offenbar in immer größerer Zahl, da die Qualität photographischer Abbildungen von Gemälden auch Mitte der 1880er Jahre immer noch so mangelhaft war, dass diese nur einen kleinen Teil des Marktes ausmachten.[512] Folglich konnte Béraldi um 1890 beschwichtigend feststellen, die durch die Photographie ausgelöste Sorge um den Berufsstand des Reproduktionsgraphikers sei unnötig, da es so viele Graphiker gebe wie noch nie.[513] Vermutlich gerieten bis zum Ende des 19. Jahrhunderts auch deswegen kaum kompetente Stecher durch die konkurrierende Nutzung der Photographie in Existenznot, weil es noch über die Jahrhundertwende hinaus zwei getrennte Märkte für photographische und druckgraphische Kunstreproduktionen gab.[514]

Neben der in der *Gazette des Beaux-Arts* üblicherweise vertretenen, Photographie-kritischen Anschauung gab es auch noch eine andere Sichtweise auf die photographische Kunstreproduktion, auf welche etliche Autoren anderer Publikationen, innerhalb dieser Zeitschrift jedoch nur Saint-Santin hinwies, der sich zuvor durchaus kulturpessimistisch geäußert hatte:[515] Die Möglichkeit der photographischen Reproduktion wurde als Entlastung der Druckgraphiker verstanden, da die neue Technik sie von der Pflicht der Kunstreproduktion befreite und somit die Freisetzung neuer Kräfte bedeutete.[516] In der neueren

510 Lostalot 1878, 719.
511 Vgl. Lalo 1897, 164f.
512 Siehe Fourcaud 1884, 114 und Vidal 1886, 547.
513 Siehe Béraldi 1889, 259 und 267; XII, 1892, 313.
514 Siehe Hamber 1996, 207 und 210.
515 »Notre siècle plus industriel encore qu'industrieux, et qui tout en faisant grande parade de sentimentalité pour les arts est toujours bien aisé, au fond, de remplacer par une machine un noble instrument de la cervelle humaine […].« Saint-Santin 1865, 304.
516 Vgl. Saint-Santin 1865, 310f. und andernorts Thausing 1866, 294, Berggruen 1879, 100f., Vidal

Forschung bestätigt Le Men diese Behauptung durch die Feststellung, dass die Künstlergraphik erst nach der Etablierung der Photographie als eigene Kategorie galt.[517] Da jedoch die graphischen Versuche von Dilettanten der Ausgangspunkt der Malerradierung waren und die ausgebildeten Graphiker aus materiellen Gründen meist nur nebenbei eigene Bilderfindungen radierten, scheint die von Saint-Santin konstatierte »Befreiung« ein sich nur langsam durchsetzender Nebeneffekt der Parallelexistenz von Druckgraphik und Photographie gewesen zu sein.

Das Urteil, das die Autoren der *Gazette des Beaux-Arts* über die Photographie oder genauer über die vielfältigen photomechanischen Verfahren (allen voran Heliographie und Heliogravüre) fällten, war selten ein pauschales. Zum einen hing die Bewertung der neuen Abbildungstechnik stark von dem jeweiligen Entwicklungsstand beziehungsweise dem Leistungsvermögen der Photographie ab: Zunächst wurden photomechanische Tafeln in den Rezensionen der *Gazette des Beaux-Arts* strikt abgelehnt, weil derartige Abbildungen den Ansprüchen der Redaktion nicht genügten. Stellvertretend hierfür kann auf Philippe Burty verwiesen werden, der die 1867 ausgestellten Photographien (noch) nicht überzeugend fand.[518] Doch bereits gegen Ende der 1870er Jahre, als die Heliogravüre eingeführt wurde, verwies Alfred de Lostalot in seinem bereits angesprochenen Text darauf, dass photomechanische Reproduktionsverfahren in der *Gazette* schon sehr früh zum Einsatz gekommen waren, um bei gleichbleibendem Budget möglichst genaue, aktuelle Abbildungen in großer Zahl publizieren zu können.[519] Präzision und Schnelligkeit hatten den photographischen Verfahren also den Weg in die graphikaffine *Gazette des Beaux-Arts* geebnet. – Zum anderen variierte die Einschätzung in Bezug auf die einzelnen Anwendungsbereiche. So stand Burty zwar, ebenso wie der Graphikexperte Henri Delaborde (1811-1899), schon um 1860 der heliographischen Abbildung von Bauwerken positiv gegenüber, sprach dem (zuvor wegen der Detailtreue, der ausgewogenen Tonalität und der Auflagenhöhe gelobten) Verfahren jedoch kategorisch die Befähigung zur Wiedergabe von Gemälden ab:

> »Peut-être y a-t-il là, au moins pour la reproduction des monuments qui n'exigent qu'une traduction intelligente et fidèle, toute une révolution. Elle ne saurait atteindre cependant ceux qui tendent vers l'art absolu, et Nicolas Poussin s'adresserait encore aujourd'hui à Jean Pesnes [sic] et Claudine Stella.«[520]

Ein Hauptgrund für die gegenüber den verschiedenen photographischen Verfahren geäußerte Skepsis war demzufolge deren Unzuverlässigkeit bei der Reproduktion von Gemälden. Im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde dieser zentrale Kritikpunkt unter Verweis auf die uneinheitliche Sensibilität der lichtempfindlichen Materialien für die

1886, 548 und 554, Langl 1886/87, 272, Chennevières 1889b, 89, Reinach (1909), zit. in Lille 2007, 22 und Laran 1926, 881 sowie Renié 1998, 51.

517 Siehe Le Men 1994, 93.

518 Siehe Burty 1867, 268.

519 Siehe Lostalot 1878, 728.

520 Burty 1861a, 179. Siehe auch Delaborde 1856, 628ff. und Burty 1859, 211.

verschiedenen Grundfarben, welche erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts behoben werden konnte, immer wieder angesprochen. Die meisten Autoren der *Gazette des Beaux-Arts* sahen in der Unzulänglichkeit einen Vorteil für die – in dieser Hinsicht überlegene und daher immer noch massenhaft realisierte – manuelle Reproduktionsgraphik und schlossen im gleichen Atemzug auf deren langfristiges Fortbestehen.[521]

Burty blieb seiner bereits zitierten Ansicht treu, Gemälde könnten nur durch Graphiker angemessen reproduziert werden, auch wenn er sich wenig später etwas aufgeschlossener zeigte und Photographien als Hilfsmittel für Künstler wie Rezipienten akzeptierte.[522] Mehr als eine Art Gedächtnisstütze (»notes«) konnten photographische Bilder seiner Meinung nach jedoch nicht sein, bedurften sie doch stets der manuellen Überarbeitung, bevor sie den Betrachtern zugemutet werden konnten.[523] Diese Haltung verdeutlicht das Wissen um die Unvollkommenheit der Technik ebenso wie sie die Auffassung impliziert, photographische Abbildungen seien keine Kunst. Trotz dieser Vorbehalte räumte Philippe Burty ein, dass es für das Publikum von Vorteil sei, wenn qualitativ schlechte Reproduktionslithographien und -xylographien durch photomechanische Abbildungen verdrängt würden.[524] Eine Zwischenstufe auf diesem Weg stellten photoxylographische Arbeiten dar. Dabei handelt es sich um Holzstiche, die auf einer photographischen Abbildung der Vorlage basieren. Diese wird durch die Belichtung direkt auf die mit einer lichtempfindlichen Substanz präparierte Holzplatte aufgebracht und dann nachgestochen.[525]

Ähnlich wohlwollend wie Gonse diese Praxis[526] beurteilte Lostalot zu Beginn der 1880er Jahre die Orientierung von Reproduktionsgraphikern am Aussehen von Photographien und die dadurch bedingte stilistische Veränderung:

> »M. Waltner a exposé deux superbes portraits d'après Rembrandt; ce sont des planches de grande dimension, pouvant être vues à distance comme les peintures, ou comme le seraient des copies peintes. La mode est à ces reproductions, qui par leur taille se rapprochent des originaux: véritables tableaux en blanc et noir où il est possible de tout renfermer, le sujet dans ses plus petits détails et les moindres accidents du travail d'exécution; l'esprit et la touche du maître. C'est une véritable innovation inspirée, je crois, par la vue des résultats merveilleux que donnait l'héliogravure appliquée à

521 Vgl. Burty 1859, 211f.; 1861a, 179; 1863a, 147 und 1867, 253, Buisson 1881, 136 und Fourcaud 1884, 114.

522 Burty 1866a, 93.

523 »On sait en quelle estime nous tenons la Photographie, ce patient et naïf auxiliaire des yeux, de la main et du carnet; les notes qu'elle fournit sont d'une véracité implacable, mais ce ne sont que des notes, et elles ne peuvent être présentées au public que remaniées et rédigées en corps de volume.« Burty 1866b, 192. Vgl. auch Lützow 1891, 2.

524 Zur Lithographie vgl. Burty 1859, 211; 1865, 87f. und Clément de Ris 1859, 100. Zur Xylographie vgl. Burty 1861a, 172.

525 Zu dieser Technik und deren Entwicklung siehe Hanebutt-Benz 1984, 836-843.

526 »[…] des résultats étonnants de la photographie gravée directement sur bois.« Gonse 1877, 169.

la transcription directe des tableaux. Elle réclame le concours de talents supérieurs, car il faut autre chose que l'adresse pour mener à bien une œuvre pareille: ici, plus de faux fuyants, plus de sous-entendues; le dessin doit parler haut et ferme; et l'on n'a plus la ressource de masquer les défaillances de la main sous le charme menteur de colorations d'emprunt.«[527]

Die von Lostalot in Bezug auf den mit der Ehrenmedaille ausgezeichneten Charles-Albert Waltner geäußerte Anerkennung für die äußerst genaue, im Grunde aber für druckgraphische Verfahren untypische Vorgehensweise verwandelte sich innerhalb weniger Jahre in deutliche Kritik. Bereits 1886 zeigte sich der Graphikexperte entsetzt über die seiner Meinung nach zu starke Ausrichtung der Reproduktionsgraphik am Vorbild photographischer Abbildungen, da mit dieser die Vernachlässigung des »Interpretierens« einherging, was letztlich dazu führte, dass die Stecher ihre eigene Handschrift zu stark zurücknahmen.[528]

Die Unterdrückung der persönlichen Ausdrucksweise hatten bereits Florent LeComte um 1700 und Karl Heinrich von Heinecken (1706-1791) als unabdingbare Voraussetzung für gute Reproduktionsstiche gefordert, damit jedoch gemeint, dass Graphiker sich hinsichtlich der Zeichnung genau an die Vorlage halten und möglichst nicht selbst in Erscheinung treten sollten.[529] Im Unterschied dazu scheinen die Autoren des späteren 19. Jahrhunderts weniger die – als selbstverständlich vorausgesetzte – motivische Treue als die graphische Gestaltung beziehungsweise die lineare Struktur der Reproduktion zu meinen. Dies wird deutlich, wenn man einen Text von François Courboin (1865-1925)[530] hinzuzieht, der selbst als Reproduktionsgraphiker tätig war und eine ähnliche Haltung vertrat wie Lostalot. In *L'Artiste* warf er 1889 einem Großteil seiner Kollegen vor, zu unentschieden und zu wenig individuell vorzugehen, sich irrtümlich und zudem völlig vergeblich an Photographien zu orientieren:

»Les résultats troublants des procédés de photogravure sont aussi pour quelques-uns d'entre eux la cause d'un malaise plus ou moins nettement perçu, mais indiscutable. Entraînés par un désir de lutte, louable et naturel, ils ne peuvent s'empêcher de chercher à faire *aussi bien* que la photogravure, au lieu de se mettre délibérément à faire *autre chose*. C'est ainsi qu'ils usent inutilement leurs forces et se laissent dominer par quelques mauvais côtés de l'influence photographique. Ceci nous vaut des estampes fort bien faites et très poussées, mais ternes et sans nerf, parce que leurs auteurs les ont trop vues à travers les gris mécaniques du cliché et que, comme un écolier qui

527 Lostalot 1882, 54. Vgl. auch ders. 1878, 720. Siehe hierzu auch S. 189 und Abb. 67/Kat. 53.

528 Lostalot 1886, 32. Vgl. auch Hamerton 1876, 366ff., Béraldi VI, 1887, 143, Lostalot 1888, 219 und 221, Courboin 1889, 55, Graul in Lützow 1892, 106f., 116, 121 und Focillon 1910, 345.

529 Siehe Brakensiek 2007, 65f.

530 Courboin veröffentlichte in der GBA zwei (1893-15, 1898-14) und in *L'Artiste* rund zwei Dutzend Reproduktionsgraphiken, in *L'Art* überwiegen hingegen Originalgraphiken, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b und 1999.

a oublié le maniement de son lexique, ils paraissent avoir perdu l'habitude de faire jouer d'une façon personnelle des noirs et surtout des blancs.«[531]

An gleicher Stelle kritisierte zwei Jahre später auch Germain Hédiard (1852-1904) Kupferstecher, die er im Grunde für gute Zeichner und technisch kompetente Graphiker hielt, weil sie sich regelrecht selbst verleugneten und ihre Blätter nicht auseinanderzuhalten seien.[532] – Es stellt sich die Frage, wie die genannten Autoren zu einer derartigen Einschätzung kommen konnten, unterscheiden sich doch die Reproduktionsgraphiken, die den einzelnen Heften der *Gazette des Beaux-Arts* als Tafeln beigelegt waren, meist deutlich. Ein großer Teil der beauftragten Graphiker weist eine individuelle Manier auf, was sich gerade durch die von Hédiard im weiteren Verlauf seines Textes angesprochenen Graphiker Léopold Flameng (1831-1891) und Eugène Burney (1845-1907) belegen lässt, in deren Arbeiten auch er durchaus einen individuellen Stil erkannte und die er daher schätzte.[533]

Weniger aus stilistischen Überlegungen als aus Prinzip störte sich Henry de Chennevières an der Verwendung von Photographien als Vorlage für manuell gestochene oder radierte Reproduktionen. Dieses Vorgehen war in den 1850er Jahren aufgekommen, da durch die manuelle Übertragung photographischer Abbildungen auf eine Tiefdruckplatte der problematische Druck von Photographien umgangen werden konnte und es eine im Vergleich zu gezeichneten Vorlagen größere Genauigkeit der Reproduktion versprach.[534] Chennevières befürchtete nämlich, dass die Stecher – zumal durch die photographische Übertragung einer Vorlage auf die Holz- oder Kupferplatte – zu »Handlangern« würden, die nicht mehr frei genug an die Übertragung herangingen und die Mängel der Photographien nicht mehr ausmerzten:

»Comment le graveur en arrive-t-il à sentir le photographe et à se servir du premier *négatif* venu comme d'un calque parfait où il trouve tout à suivre, tout à copier? La photographie a tué la gravure, dites-vous: il n'en est rien, Dieu merci! Mais la crainte c'est de lui voir tuer le graveur. […] le graveur se risque à une transcription littérale du cliché et plusieurs n'ont même pas honte d'un *report* photographique sur leur cuivre.«[535]

531 Courboin 1889, 55.

532 »On croirait qu'ils [unter anderem Achille und Jules Jacquet; Anm. JB] ont fait vœu d'abnégation. Tous pourtant savent dessiner, tous tiennent leur outil avec méthode, avec courage, avec talent; mais que produisent-ils? Prenez une gravure de l'un, une de l'autre, avant la lettre, et tachez de mettre au bas le nom du graveur: vous n'y arrivez jamais; rien qui les distingue, rien qui accuse leur tempérament propre, leur idée. Ils sont impersonnels comme les soldats dans le rang.« Hédiard 1891, 274. Vgl. Springer 1883, 104f. und Bastelaer 1902, 6.

533 Siehe Hédiard 1891, 275.

534 Siehe Burty 1868, 114 und 1869a, 159 sowie 163f. Bouchot sieht in der Verwendung photographischer Vorlagen eine Möglichkeit, unerwünschte Abweichungen vom Original zu verhindern, in Lützow 1891, 36. Vgl. auch McCauley 1994, 281.

535 Chennevières 1887, 498. Ähnlich äußert sich auch Bode 1895, 31.

In eine ähnliche Richtung geht das von Pierre Dax in *L'Artiste* geäußerte Bedauern, dass die Zeichnungen, die der Übertragung einer Vorlage auf die Platte dienten, im Rahmen der zweiten Ausstellung der Société des graveurs au burin (1894) nicht mehr ausgestellt wurden. Interessant ist der von ihm angeführte Grund. Er fürchtet nämlich, das Gerücht, dass die Photographie die Vorzeichnung ablöse, könne dann nicht mehr widerlegt werden.[536] Dies zeigt, dass noch am Ende des 19. Jahrhunderts große Vorbehalte gegenüber der Integration von Photographien in den druckgraphischen Arbeitsprozess bestanden und dass damit die Frage zusammenhing, ob Reproduktionsgraphiken, die mit Hilfe einer photographischen statt gezeichneten ›Zwischenstufe‹ angefertigt wurden, Kunst sein konnten.[537]

Ein weiterer Aspekt, der im Zusammenhang mit der Betrachtung der Photographie als Konkurrenz für die Reproduktionsgraphik angesprochen wurde, ist die Erwartungshaltung des Publikums in Bezug auf Abbildungen von Kunstwerken. Und wieder einmal war es Philippe Burty, der diesen Aspekt 1863 als Erster und zudem sehr klar formulierte:

> »Leur [Niépces und Daguerres; Anm. JB] invention, à la fois si merveilleuse et si imparfaite, ne répond que trop bien aux besoins d'économie et de rapidité de notre époque. Que la science, demain, donne à l'héliographie le moyen de reproduire les tons, au mois dans leurs rapports d'intensité lumineuse, et le dernier buriniste, quel que soit son génie, n'aura plus qu'à briser son burin, jugé inutile et trompeur par une génération affolée d'exactitude littérale.«[538]

Burty kommt in dieser Passage auf die bereits angesprochene Problematik der Farbwiedergabe zu sprechen, schützte doch allein dieses Manko der photographischen Verfahren die Reproduktionsgraphik vor den Folgen der marktbeherrschenden Anforderungen des Publikums, das aufgrund der Kenntnis von Photographien äußerste Genauigkeit erwarte.[539] Ebenso wie in der Beurteilung der ›Lebenserwartung‹ der Reproduktionsgraphik ist jedoch auch in der Einschätzung der Rezipienten und Käufer eine Entspannung festzustellen: Fast ein Jahrzehnt nach Burty sah René Ménard die Situation deutlich weniger pessimistisch, da private Sammler die Reproduktionsgraphik als autonome Kunstform und nicht (nur) als Abbildungslieferanten schätzten:

> »La gravure et la photographie ne sauraient se remplacer l'une par l'autre, parce que les amateurs d'estampes demandent à une gravure autre chose que la reproduction exacte et littérale d'un tableau ou d'un objet déterminé.«[540]

536 Siehe Dax 1894, 202f.
537 Diese Frage bejaht Chennevières 1880, 212. Anderer Ansicht ist Lostalot 1888, 220f.
538 Burty 1863a, 147.
539 Vgl. hierzu Springer 1883, 104f., Lostalot 1886, 32, Bouchot in Lützow 1891, 12 und Clément-Janin 1911, 137.
540 Ménard 1872, 120.

Sowohl Burty als auch Ménard bedienten sich im Zusammenhang mit den Anforderungen von Seiten der Käufer der Vokabeln »littérale« und »exact(itude)«, deren Kombination eine Abwertung von ausschließlich abbildenden Wiedergaben implizierte.[541] Diese Gemeinsamkeit der beiden Zitate verdeutlicht, dass der gewünschte beziehungsweise akzeptierte Grad an künstlerischer Freiheit und die Interpretationsleistung des Reproduktionsgraphikers auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch eine zentrale Rolle spielten.

3. 5 Interpretation versus »fac-simile absolu«

Das vierte zentrale Thema, das in fast allen in der *Gazette des Beaux-Arts* gedruckten Texten zur Reproduktionsgraphik angesprochen wird, ist das mit einer druckgraphischen Reproduktion angestrebte Abbildungsideal beziehungsweise die vom Graphiker bei der Wiedergabe eines Gemäldes verfolgte Zielsetzung. Dieser Aspekt ist stark durch die Vorgeschichte der französischen Druckgraphik beeinflusst, da von jenen, die Gemälde in eine Tiefdrucktechnik übertrugen, bis weit ins 19. Jahrhundert selbstverständlich erwartet wurde, dass sie sich kritisch und kreativ mit der Vorlage auseinandersetzten. Dies bedeutet in erster Linie, dass innerhalb eines gewissen Rahmens Veränderungen erlaubt waren oder gar erwartet wurden, weil die Übertragung in das Medium der Druckgraphik sie notwendig machte. Dies gilt insbesondere für die seit dem 18. Jahrhundert üblichen Abweichungen vom Kolorit der Vorlage.[542] Zu dieser Maßnahme waren die Graphiker regelrecht gezwungen, da ihnen nur die durch die Variation der linearen Struktur darstellbaren Grautöne zur Verfügung standen. Das heißt, dass sie unter Umständen mehrere, im Gemälde in unterschiedlichen Farben gemalte, aber einer Helligkeitsstufe entsprechende Tonwerte in ein und denselben Grauton (sprich: die gleiche Dichte von Linien) hätten übertragen müssen. Um die jeweiligen Bildbereiche dennoch voneinander abzusetzen, veränderten sie die Farbwerte und Kontraste einzelner Partien. – Dies veranschaulicht der Vergleich der eingangs vorgestellten Reproduktionsgraphiken mit dem Gemälde von Boucher (Abb. 1-3): Lépicié sorgte beispielsweise durch eine entsprechende Abweichung dafür, dass sich der Kopf des kleinen Mädchens, das auf dem Schoß der Frau am Fenster sitzt, deutlich von dem Ärmel des Dieners abhebt. Da Boilvin, dessen Radierung insgesamt ein wenig zu hell erscheint, die im Ölbild fein austarierten Farbnuancen vor allem im Bereich der Diagonalen zwischen dem Diener und dem Jungen rechts unten wenig differenziert gestaltete, verschmelzen nebeneinanderliegende Partien wie etwa das äußere Fenstergewände und der schmale Streifen des hellblauen Himmels zu einer einheitlich behandelten Fläche. – Derartige Eingriffe werden während des gesamten hier untersuchten Zeitraums vehement gefordert, auch weil in ihnen ein wesentlicher Vorteil der Druckgraphik gegenüber der Schwarzweißphotographie gesehen wurde.[543]

541 Zu »littérale/littéralité« vgl. auch Burty 1867, 260; 1870a, 140 und 144 sowie Chennevières 1887, 498.

542 Siehe Rümelin 2001, 189.

543 Vgl. Blanc 1860b, 360, Burty 1866b, 192 und 1867, 260f., Delaborde 1856, 624, Lalo 1897, 164f. und Focillon 1910, 345.

Ganz im Sinne der älteren französischen Graphiktheorie war auch die Optimierung als mangelhaft empfundener formaler Lösungen gestattet: Bereits Diderot wies auf die Möglichkeit des Qualitätsgewinns (beziehungsweise -verlustes) durch das Reproduzieren hin, während Bartsch die Verbesserung von Fehlern der Vorlage nur implizit forderte.[544] Vor allem wenn es sich um eine in Form und Komposition schwache Vorlage von der Hand eines wenig bekannten Meisters handelte, war ein relativ freier Umgang erlaubt oder genauer: eine Korrektur wurde erwartet, ihre Unterlassung kritisiert.[545] Im Umgang mit Werken anerkannter Künstler wurde allerdings größerer Respekt und mehr Genauigkeit verlangt, weswegen man von einer Art ›Unantastbarkeit‹ jener Werke sprechen kann, die Teil des anerkannten Kanons waren. Ursache hierfür war sicherlich die große Wertschätzung derartiger Gemälde sowie die Idee, dass ein Graphiker von Meistern wie Raffael noch etwas lernen könne.[546]

Neben diesen Veränderungen von Teilen des formalen ›Bestands‹ des Originals bedingt jede Aneignung einer Vorlage durch einen Graphiker auch Modifikationen, die mit dessen technischer und stilistischer Vorgehensweise zu tun haben. Diese schlägt sich in einer, als Handschrift oder mit Bartsch als »Manier«[547] zu bezeichnenden, charakteristischen linearen Struktur nieder. Sie ist das Resultat der Interpretationsleistung des Graphikers, die durch die von ihm gewählte oder ihm vorgegebene Zielsetzung geprägt ist: Dem tradierten Ideal der interpretativen Nachschöpfung steht ein durch die Verbreitung der Photographie seit etwa 1850 etabliertes, neues Abbildungsideal gegenüber. Das heißt, die Frage des anvisierten Reproduktionsideals hängt in dem hier untersuchten Zeitraum eng mit der bereits dargestellten Konkurrenz zwischen druckgraphischen und photographischen Reproduktionsverfahren zusammen, wie ein Zitat Henri Delabordes verdeutlicht:

> »D'un côté le fac-simile absolu, sans sacrifices, sans les modifications que commandaient le changement des dimensions et l'indigence d'un coloris réduit à deux seuls tons, de l'autre la ressemblance obtenue par un sentiment judicieux des beautés originales et des moyens laissés à la reproduction, en un mot l'analogie morale au lieu de la conformité inerte, un travail d'art au lieu d'un décalque.«[548]

544 Siehe Diderot (1765) II, 1960, 227 und Bartsch 1821, I, 90.

545 Vgl. Mantz 1859, 24f., Burty 1861a, 173, Hamel 1887, 53 und Chennevières 1887, 497 sowie George Sand zit. in Vidal 1886, 551, Bouchot in Lützow 1891, 20 und 59 sowie Graul, ebd. 1892, 106f. Zur Kritik wegen fehlender Eingriffe vgl. Lostalot 1882, 57.

546 Siehe Dax 1891, 56ff.

547 »Manier nennt man die unterscheidende Wirkung in der Behandlung des Stiches, welche den Werken eines jeden aus mehreren Kupferstechern, die in der nämlichen Stichart gearbeitet haben, insbesondere eigen ist.« Bartsch 1821, I, 125. Bartsch schildert achtzehn verschiedene »Manieren« und beschreibt deren Hauptmerkmale, wobei er jeweils auf mehrere Stecher verweist, was der per definitionem angenommenen Individualität in gewisser Weise widerspricht, ebd., 127-138. Dass diese dennoch zentral für seine Auffassung von den »Manieren« ist, zeigen die Paragraphen am Ende des Kapitels, ebd., 138f.

548 Delaborde 1856, 624.

Er unterscheidet in dieser Passage aus einem längeren Aufsatz auf zugespitzte Weise zwischen den der Kunst zugerechneten Reproduktionsstichen und der als »Pause« bezeichneten Gemäldephotographie. Für dieses Phänomen führt Delaborde den Begriff des »facsimile absolu« ein, der bis heute in der Forschung verwendet wird.[549] Darin ist – ebenso wie in der von Daston/Galison für die Zeit nach 1860 festgestellten »mechanischen Objektivität«[550] – der Anspruch einer bis ins kleinste Detail der Vorlage entsprechenden Reproduktion enthalten, in deren Rahmen motivische und stilistische Eingriffe des Graphikers abgelehnt werden. Folglich steht das »vollkommene Faksimile« ab 1850/60[551] der traditionellen Auffassung von Reproduktionsgraphik – wie sie in dem bis heute geläufigen französischen Begriff der »gravure d'interprétation«[552] deutlich wird – gegenüber. Während die beiden Extreme in der Theorie benannt und klar getrennt sind, existiert in der Praxis eine große Bandbreite an Wiedergabemöglichkeiten. Die meisten Reproduktionsgraphiken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entsprechen nämlich in gegenständlicher Hinsicht dem Exaktheitsanspruch des »fac-simile absolu«, da sie die Vorlage vollständig und seitenrichtig wiedergeben. Zugleich wurden sie damals jedoch sehr wohl als interpretativ und somit als künstlerische Leistung des Stechers angesehen, da dieser eine jeweils passende lineare Struktur »erfunden« hatte – auch wenn diese mitunter dem Aussehen von Photographien nahe kam.

Das oft vehemente Eintreten der Rezensenten des 19. Jahrhunderts für jeweils eine der beiden Idealvorstellungen erlaubt Rückschlüsse auf den Status, den sie der Gattung der reproduzierenden Druckgraphik zuschrieben: Hält der Autor am tradierten Standpunkt fest und erwartet vom Stecher eine (dem Photographen in dieser Form nicht mögliche) schöpferische Eigenleistung, wird das Ergebnis seines Schaffens als Kunst anerkannt, während die Photographie als maschinelles Produkt abgewertet wird. Dies veranschaulichen beispielhaft Zitate aus Burtys Besprechung der 1859 parallel zum Salon ausgerichteten Photographieausstellung, wo es heißt: »La photographie est impersonnelle; elle n'interprète pas, elle copie; là est sa faiblesse comme sa force; […]« und etwas später noch vehementer: »Elle [die Photographie; Anm. JB] n'est point l'art, parce que l'art est une idéalisation constante de la nature, et par-dessus tout de la beauté humaine.«[553] Die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zu den zentralen Argumenten der Photographie-Gegner zählende und

549 Vgl. Hamber, der Delabordes Text nicht zitiert, ihm jedoch sehr nahe kommt, wenn er zeigt, »[…] that photography brought about a fundamental re-evolution of the form and purpose of the reproduction, and introduced the concept of the ›absolute fac-simile‹.« Hamber 1996, 453.

550 Daston/Galison 2007, 18.

551 Siehe Delaborde 1856, 624, Hamber 1996, 453 und Daston/Galison 2007, 127.

552 Zur Unterscheidung und genaueren Bestimmung von »gravure d'interprétation« und »gravure de reproduction« siehe Meyer 1989. Die Autorin spricht sich für den ersten Begriff aus, da dieser die Unterscheidung von »Kopie« und »Nachschöpfung« ermögliche und den bis ins 18. Jahrhundert selbstverständlichen, kreativen Aspekt sowie die mangels perfekter Kopiermethoden notwendige Erschaffung eines zweiten Originals transportiere. Von ihrer Dissertation über Gilles Rousselet (1610-1686) ausgehend blendet sie das 19. Jahrhundert in ihren Betrachtungen allerdings weitgehend aus, vgl. Meyer 2004.

553 Burty 1859, 211 und 221.

noch um 1900 gebrauchte kategorische Unterscheidung »Das Eine ist Kunst, das Andere reine Maschinenarbeit« hatte zur Folge, dass die photographische Technik nicht mehr mit der Reproduktionsgraphik zu vergleichen war und diese also auch nicht in ihrer Existenz bedrängen konnte.[554] Eine Zuspitzung, die nur durch die (in der *Gazette* nicht vorgenommene) Erhebung der Photographie zur Kunst widerlegt werden konnte.

Von der Entscheidung des jeweiligen Rezensenten für eines der Abbildungsideale hing auch die Beurteilung der zahlreich im Salon ausgestellten Reproduktionsgraphiken ab, welche sich in entsprechend konnotierten Begriffspaaren niederschlug: Als engagierter Fürsprecher der (Maler-)Radierung stellte Burty 1863 den kreativen Stechern (»esprit«[555]) jene gegenüber, die allzu sehr auf Genauigkeit bedacht waren (»outil«).[556] Andernorts findet sich in ähnlicher Intention die Gegenüberstellung von Kunst (»art«) und Geschicklichkeit (»métier«, »industrie«, »mécanique«).[557] Zur Charakterisierung der angesprochenen Pole Interpretation und »fac-simile absolu« wurden also begriffliche Gegensätze eingeführt. Reproduktionsgraphiken, die auf eine möglichst genaue Wiedergabe der Vorlage ausgerichtet sind, werden durch die das handwerkliche Geschick hervorhebenden Begriffe in die Nähe der Photographie gerückt und dadurch (meist) abgewertet. Im Kern geht es also, wie schon bei der Beurteilung der gesamten Gattung, um die Definition von Kunst beziehungsweise um die Gegenüberstellung von Kunstschaffen und Kunstfertigkeit. Diese kommt zur gleichen Zeit in Charles Blancs *Grammaire des arts du dessin* zur Sprache. Er unterscheidet dort zwischen der technisch gut gemachten, mimetischen Wiedergabe eines Gegenstandes und der höher bewerteten, von übergeordneten Ideen ausgehenden Bilderfindung, die auch Burty wiederholt als zentrales Kriterium für den Kunststatus der Reproduktionsgraphik anführte.[558]

Wegen der durch die Photographie ausgelösten Veränderung für die Reproduktionsgraphik mussten sich die Rezensenten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verstärkt die Frage stellen, welche Erwartungen sie an ein Blatt herantrugen und welches der beiden erwähnten Abbildungsideale sie zum Maßstab ihrer Beurteilung erheben wollten. Die Autoren, die für die *Gazette des Beaux-Arts* über druckgraphische Exponate schrieben,

554 Bouchot in Lützow 1891, 12. Vgl. auch Clément de Ris 1859, 97, Thausing 1866, Lostalot 1886, 32, Lalo 1897, 164f. und Bouyer 1902, 166f. Zur lang anhaltenden Bedeutung des »maschinellen« Abbildungsvorgangs als Argument vgl. Rouillé 1989.

555 Blanc stellt diesen Begriff ins Zentrum seiner Definition der Reproduktionsgraphik: »[…], la première qualité du graveur est la fidélité, en ce sens qu'il doit, non-seulement rendre l'original trait pour trait, en réduire les contours et les reliefs, mais encore, et surtout, conserver l'esprit et l'aspect de l'ouvrage traduit, en faire valoir les qualités, en avouer même les défauts, enfin de révéler franchement le caractère.« Blanc in GBA, 21. 1866, 335/2000, 582f. Vgl. auch Bartschs Forderung, ein Reproduktionsgraphiker solle »saisir l'esprit de son original«, Bartsch I, 1803, III.

556 »[…] mais le triomphe de l'outil sur l'esprit n'a été que trop complet depuis, et notre école a plus que jamais besoin de se retremper aux sources vives de la liberté.« Burty 1863a, 148. Vgl. auch Leroi 1876, 74.

557 Vgl. Clément de Ris 1859, 97 und Leroi 1880, 84.

558 Siehe Blanc in GBA, I, 6. 1860, 13f./2000, 42f. (mit geringen Abweichungen von der 1860 publizierten Textversion). Vgl. Burty 1863, 148 und 1867, 260ff.

sprachen sich in der Mehrzahl für die tradierte Zielsetzung aus. Dies überrascht nicht angesichts der in der Zeitschrift lange beibehaltenen Publikation reproduktionsgraphischer Tafeln sowie des vielfältigen Engagements für die Druckgraphik, schließlich konnte die Reproduktionsgraphik dank dieser Sichtweise zweifelsfrei als Kunst und als der Photographie vorzuziehende Gattung dargestellt werden. Bemerkenswert ist jedoch die Beharrlichkeit, mit der die Verfasser bis zur Jahrhundertwende an der von Philippe Burty eingeführten Perspektive festhielten.

Die Ursache für die wiederholt kritisierte, zu wenig künstlerische Vorgehensweise vieler Reproduktionsgraphiker hatte Burty 1863 in der als Irrweg verstandenen Entwicklung hin zu einem uninspirierten ›Abkupfern‹ gesehen, deren Beginn er in der Stecherschule des Empire verortete. Sein Kollege Saint-Santin machte nur zwei Jahre später die als Reproduktionstechnik unzulängliche Photographie als Ursache für die zu wenig künstlerische Vorgehensweise vieler Reproduktionsgraphiker aus:

> »Au temps jadis, un graveur ne se gênait guère pour déplacer, arranger, ajouter, supprimer un détail à son modèle; pourvu que la gravure eût bel air, le public ne lui gardait point rancune. Mais pour nous, les exactes méticuleux, il n'en va plus ainsi: nous exigeons du graveur une similitude impossible. […] Or, aujourd'hui la photographie nous a gâtés; nous ne voulons plus de fac-simile, nous voulons la chose même. […] C'est que l'estampe du graveur ou du lithographe est une interprétation, et que la photographie, toute sotte qu'elle soit, est un miroir, une émanation brute, mais directe, de l'œuvre créée, et qu'elle ne pourrait nous tromper.«[559]

In diesem bereits erwähnten Text über die »verschwindenden Künste« Kupferstich, Lithographie und Miniaturmalerei benennt Saint-Santin zudem die unangemessene Erwartungshaltung der Rezipienten gegenüber druckgraphischen Kunstabbildungen. Eine Auffassung, die sich auch in Burtys letzter Salonrezension für die *Gazette des Beaux-Arts* findet: Während aus seinem Text von 1863 noch ein gewisses Unverständnis hinsichtlich der Entwicklung der Reproduktionsgraphik spricht, wird 1870 ein regelrechtes Entsetzen angesichts der mittlerweile üblichen Rezeptionsgewohnheiten deutlich, welche zu einer Missachtung des reproduzierenden Kupferstichs in der Bevölkerung geführt hätten:

> »Les yeux se déshabituent peu à peu des grises relations de ton d'un acier ou d'un cuivre, et d'autre part la rigidité de tracé de l'impersonnel objectif nous rendent aussi plus exigeants sur la littéralité de la traduction. Nous ne supportons plus qu'impatiemment que le graveur vienne interposer son style, son éducation, son tempérament entre l'originale et nous. Nous préférons à toutes les transactions le spectacle rayonnant de la vérité nue.«[560]

559 Saint-Santin 1865, 316.
560 Burty 1870a, 140.

Auch Burty erkannte nun also die zunehmende Präsenz photographischer Abbildungen als Ursache für die veränderten Sehgewohnheiten, die zu einer schleichenden Entfremdung der Betrachter von druckgraphischen Blättern geführt hatte: Die Erwartung von Präzision und Genauigkeit war Anlass dafür, dass die durch einen Reproduktionsgraphiker während der Übertragung (absichtlich oder unwillkürlich) vorgenommenen Veränderungen von einem Großteil der Rezipienten als störend empfunden und daher strikt abgelehnt wurden. Eine ähnliche Sichtweise vertrat insbesondere Alfred de Lostalot, der sich 1886 gegen die Überbewertung der raffinierten Handhabung des Stichels (»habileté de main«) wandte:

> »On en vient à oublier complètement que la gravure est un art d'interprétation et non de copie; les personnalités s'effacent et abdiquent pour rentrer dans la foule anonyme des adorateurs du fac-similé et de son plus fidèle serviteur l'héliogravure. Chacun cherche à dissimuler son écriture, c'est-à-dire la marque distinctive par excellence à laquelle nous nous arrêtons pour reconnaître si une estampe est l'œuvre d'un être pesant et artiste ou le produit de quelque outillage perfectionné. Cette gravure égalitaire, sous laquelle des hommes du plus grand mérite ont été les premiers à se courber, est un dérivé naturel de la photographie. La minutieuse exactitude des documents que l'on doit à cette invention a rendu le public exigeant, et comme il est difficile de les interpréter dans leur esprit, perdu que l'on est dans l'infini des détails, une partie de l'école actuelle des graveurs estime plus commode de les copier servilement.«[561]

Lostalots Hauptargument war die aus der Unterdrückung der individuellen Manieren resultierende, allzu große Ähnlichkeit in der Arbeitsweise der Reproduktionsgraphiker, die wiederum dazu führe, dass man Graphiker nicht mehr an ihrem Stil identifizieren könne. Kurz gesagt: Er befürchtete, dass alle Reproduktionsgraphiken gleich aussehen, nämlich »photographisch«. Das Ideal der photographisch genauen Abbildung lehnt er folglich ab. Doch nicht nur der Verlust der stilistischen Vielfalt veranlasste ihn hierzu, sondern auch die im Weiteren geäußerte Vermutung, die Rezipienten würden durch den Umgang mit den neuartigen Abbildungen zu anspruchsvoll. Lostalots Text, der in Teilen der Rezension von Burty sehr ähnlich ist, veranschaulicht das Bewusstsein für die zunehmende Diskrepanz zwischen den Ansprüchen potentieller Betrachter und den Möglichkeiten der manuellen Kunstreproduktion: Da die Rezipienten Photographien kannten, erwarteten sie Reproduktionsgraphiken, die ebenso exakt wie diese sein sollten, was die Graphiker häufig dazu veranlasste, nach einer photographischen Vorlage zu arbeiten. Deren Detailfülle führte jedoch – so Lostalot – zu einer gewissen Überforderung der Stecher und bedingte daher die Vernachlässigung des künstlerischen Anspruchs. Er gab folglich der individuell geprägten, selektiven, freien und daher etwas weniger minutiösen Herangehensweise den Vorzug.

561 Lostalot 1886, 32. Vgl. auch »En temps où nous avons voué une si cordiale aversion aux traductions infidèles […].« Mantz 1883, 489f.

Ein zentrales Argument für die innerhalb der *Gazette des Beaux-Arts* gepflegte Sichtweise auf die Reproduktionsgraphik als kreativen Prozess war das ebenfalls von Lostalot angesprochene, selektive Vorgehen. Unter den Befürwortern der manuellen interpretativen Reproduktion scheint allgemein akzeptiert und sogar geschätzt worden zu sein, wenn ein guter Reproduktionsgraphiker ein Gemälde nicht in allen Aspekten exakt wiedergab. Der britische Künstler Philip Gilbert Hamerton betonte bereits im Vorwort seines mehrfach aufgelegten Handbuchs über die Radierung, dass die durch Auswählen und Zuspitzen gekennzeichnete Reproduktionsradierung höher zu bewerten sei als die vollständige Wiedergabe einer Vorlage.[562] Hierin folgten ihm seine französischen Kollegen, die das im Rahmen der Reproduktion notwendige Weglassen bestimmter Details oder Farbnuancen der Vorlage (»sacrifices«) durchaus positiv beurteilten.[563] Focillon bezeichnete es 1910 gar als unabdingbares Element der Übertragung farbiger Vorlagen in schwarzweiße Graphiken, da sie erst durch diese (und andere) Maßnahmen überhaupt zu Kunst werden könnten:

> »Transposer en blanc et noir des valeurs diversement colorées, cette tâche, en face de laquelle la photographie a depuis longtemps fait banqueroute, exige une sensibilité, une art d'adaptation, science des sacrifices nécessaires qui s'élèvent souvent à la hauteur d'une création proprement dite.«[564]

Zusammenfassend kann man sagen, dass in den ›Salons‹ der *Gazette des Beaux-Arts* und in einigen anderen Texten die Fürsprache für die tradierte, kreative Form der Reproduktion dominiert, was der bereits angesprochenen graphikaffinen Ausrichtung der Zeitschrift entspricht. Vermutlich ist diese Sichtweise jedoch auch dem Umstand geschuldet, dass der interpretativ-künstlerische Ansatz in Zeiten der kontinuierlichen Verbesserung der photographischen Verfahren das einzige Argument für das Festhalten an der dadurch als Kunst definierten Reproduktionsgraphik war. Bei einer Abwendung der Autoren von dieser Perspektive hätte die *Gazette des Beaux-Arts* schon in den ersten Jahren eines ihrer zentralen und mit viel Aufwand verbundenen Merkmale für überholt erklären und letztlich darauf verzichten müssen. So blieb dies zwar nicht aus, doch der Zeitpunkt kam erst 1927, also rund 30 Jahre nach der Einführung des Rasterdrucks.

562 Hamerton 1876, XIIIf.
563 Siehe Delaborde 1856, 624, Béraldi VI, 1887, 110 und Focillon 1910, 341 und 345.
564 Focillon 1910, 345.

3.6 Einfühlungsvermögen und Anpassungsfähigkeit als Parameter der interpretativen Kunstreproduktion

Doch was ist mit der durch die Mitarbeiter der *Gazette des Beaux-Arts* vertretenen, *interpretativen* Reproduktionsweise gemeint? An welchen Kriterien wurde festgemacht, ob eine Graphik in diese Kategorie gehörte? Diese Frage zu beantworten erweist sich als schwierig, da in keinem Text aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine konkrete Definition dieses seit dem 18. Jahrhundert in der französischen Graphiktheorie gebräuchlichen Begriffs zu finden ist. Vielmehr muss eine solche aus den in allen Beiträgen mehr oder weniger deutlich genannten, sich häufig auch wiederholenden Argumenten erschlossen werden.

Einen ersten Hinweis liefert die Salonrezension von 1863, in der sich Burty vehement gegen eine Überbewertung von technischem Perfektionismus und gegen die Konzentration auf die Korrektheit der Umsetzung ausspricht:

> »Les graveurs, depuis quelques années surtout, sauf d'illustres exceptions bien connus de tous, n'ont-ils pas sacrifié, sous prétexte de correction, à la plus désolante froideur? La sagesse est-elle donc la négation de l'indépendance? Traduire les maîtres, n'est-ce pas avant tout interroger leur pensée, s'inspirer de leur volonté et les suivre avec passion dans leur recherche particulière de l'idéal? Inventer un système de tailles pour rendre, je suppose, le modèle du Vinci, l'harmonie dorée du Corrège, la grâce souveraine de Raphaël, est-ce le vrai moyen pour exprimer la pensée de la *Joconde*, la séduction de *l'Antiope*, la virginité de *la Belle Jardinière*?«[565]

Burty plädiert für eine freiere, stärker interpretierende Vorgehensweise, welche erfordere, dass der Reproduzierende sich in den Maler der Vorlage hineinversetze und seinen Umgang mit den zur Verfügung stehenden graphischen Ausdruckmitteln (Linie und Punkt) den jeweiligen Erfordernissen anpasse. Damit spricht er die beiden zentralen Begriffe der Debatte über das interpretative Reproduzieren an: die Anpassungsfähigkeit und das Einfühlungsvermögen. Die zentrale Bedeutung von Letzterem verdeutlicht ein Text von Maurice Hamel. Neben der seit dem 18. Jahrhundert selbstverständlich verlangten handwerklichen Kompetenz erwartete er 1887 vom Stecher ein auf den Maler des zu reproduzierenden Gemäldes gerichtetes Einfühlungsvermögen:

> »Il faut plus que de l'adresse et de bonnes habitudes pour ne pas trahir ces grands maîtres; il faut une âme d'artiste qui entre en communion intime avec la leur et s'inspire de leur fougue.«[566]

565 Burty 1863a, 148.

566 Hamel 1887, 53. Exakt hierfür lobt Hamel 1903 mit ganz ähnlichen Formulierungen Jean Patricot, siehe Kat. 66.

Ricardo de Los Rios, selbst (Reproduktions-)Graphiker, schloss sich dieser Forderung zehn Jahre später an: Von dem Hineinfühlen des Graphikers in das vorliegende Kunstwerk ausgehend, verteidigt er die Reproduktionsgraphik gegen die Kritik eines nicht namentlich genannten Kollegen und folgert, dass es sich bei einer manuell geschaffenen Wiedergabe um Kunst handle, da der Stecher etwas Eigenes beitrage, also selbst schöpferisch tätig sei:[567]

> »Leur [Reproduktionsgraphiker; Anm. JB] mérite ne réside pas seulement dans la dextérité à tracer des tailles ou des losanges; il y a communion avec le génie créateur, et lorsqu'il en résulte des œuvres signées Marc-Antoine, Audran, Nantueil, Edelinck, plus tard Henriquel-Dupont, Gaillard, Jacquemart, et de nos jours Bracquemond, Waltner, les deux frères Jacquet, Lamotte, Patricot, etc., on devrait reconnaître qu'ils y ont aussi apporté quelque chose de personnel et qu'ils ont bien mérité de l'art.«[568]

Im Zusammenhang mit dieser häufig eingeforderten Fähigkeit der Graphiker griffen einige Autoren auf den Begriff des »sentiment«[569] zurück, der jedoch nicht wie bei Du Bos (1719) die durch ein Kunstwerk ausgelöste subjektive Empfindung meint, welche die Grundlage für das spontane Ge- oder Missfallen desselben ist. Vielmehr ist damit die vertiefte verstandesmäßige Auseinandersetzung mit der Vorlage gemeint, wie der ebenfalls von Hamel und Los Rios gebrauchte Ausdruck der »communion«, also der geistigen Übereinstimmung, verdeutlicht.[570] Andere Autoren schrieben stattdessen von der notwendigen Identifikation mit dem Maler der Vorlage oder von der Durchdringung seines Werks und seiner Absichten.[571] All diese Umschreibungen zusammenfassend kann man »sentiment« annäherungsweise als Entwickeln einer Vorstellung von den Besonderheiten des jeweiligen Originals beziehungsweise von der Arbeitsweise eines Künstlers sowie als Hineindenken in das zu reproduzierende Werk umschreiben, weswegen »Einfühlungsvermögen« als adäquater deutscher Begriff erscheint – in Abgrenzung zu dem von Robert Vischer 1873 eingeführten Begriff der »Einfühlung«[572], welcher auf die emotionale Seite des Rezeptionsprozesses abhebt.

Aufgrund der auch im 19. Jahrhundert noch als unabdingbar erachteten Nähe des Graphikers zu der von ihm in ein anderes Medium zu übertragenden Vorlage ist es nicht verwunderlich, dass in den analysierten Texten immer wieder darauf hingewiesen wird,

---

567 Los Rios weist auf eine kurz nach der Ausstellungseröffnung publizierte »philippique acerbe […] contre la gravure d'interprétation« hin und widerspricht deren (nicht namentlich genanntem) Verfasser heftig, siehe Los Rios 1897, 502. Da sich in der *Revue des deux mondes* und in *L'Art* keine entsprechenden Texte finden, könnte er sich auf die Texte in *L'Artiste* oder in der *Revue de l'art ancien et moderne* beziehen, vgl. Bouyer 1897 und Lalo 1897.

568 Los Rios 1897, 502.

569 Vgl. Delaborde 1856, 624, Burty 1867, 260, Leroi 1873, 145 und 1874, 161, Vidal 1886, 548. Zum Begriff des »sentiment« in der französischen Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts vgl. Knabe 1972, 434ff.

570 Siehe Kat. 66, sowie zu dieser Lesart von »communion« TLF, V, 1977 (A.1).

571 »s'identifier avec le maître« (Ménard 1872, 122 und 127); »exprimer le suc de leur [der Meister; Anm. JB] génie« (Chennevières 1880, 213) und »la pénétration du maître« (Buisson 1881, 137).

572 Vgl. das Lemma »Einfühlung/Empathie/Identifikation« (Fontius) in Barck et al. II, 2001, 121-142.

dass die Zeitgenossen eines Künstlers dessen Werke besonders gut verstünden und sie deswegen besonders gut reproduzieren könnten.[573] Hinter dieser Überlegung steckt die Erkenntnis, dass die Schwierigkeit, ein Kunstwerk zu verstehen und treffend wiederzugeben mit zunehmender zeitlicher und häufig auch kultureller Distanz wächst;[574] dass also die Anforderung an das Einfühlungsvermögen eines Graphikers wegen des zu leistenden intellektuellen Transfers – den Bartsch 1821 als Argument für die Einordnung reproduktionsgraphischer Gemäldewiedergaben als »Original« anführte[575] – umso größer ist, je älter das Kunstwerk ist, das er in die Druckgraphik überträgt. Das Bewusstsein für diese Zusammenhänge war wohl ein Grund für Philippe de Chennevières, sich als »Directeur des Beaux-Arts« (1873-1878) um die manuelle Reproduktion der im Rahmen des Salons ausgezeichneten Werke zu bemühen: Er führte die Vertrautheit der Graphiker mit den Ansichten und der Arbeitsweise der Maler sowie die Möglichkeit des direkten Austauschs als zentrale Argumente für zeitnah ausgeführte Reproduktionsgraphiken an, sah also Zeitgenossen deutlich gegenüber späteren Generationen von Reproduzierenden im Vorteil:

> »Convaincu que les graveurs, en chaque époque, donnaient le meilleur de leur talent dans la reproduction des œuvres contemporains, soutenus qu'ils étaient en cela par l'air et le goût qui courent dans les ateliers, par l'enseignement, les conseils directs des artistes créateurs, par le spectacle même des procédés de ces maîtres, j'avais fait reproduire chaque année par les graveurs récompensés au Salon les peintures ou sculptures ayant obtenu la médaille d'honneur à ce même Salon; […]«[576]

Chennevières weist auch darauf hin, dass Reproduktionsgraphiken eine jeweils zeittypische Sicht auf die Vorlage wiedergeben und keinesfalls eine objektive oder neutrale.[577] Bereits Mitte der 1860er Jahre hatte Saint-Santin aus derselben Einsicht den Schluss gezogen, dass es am besten wäre, Kunstwerke der eigenen Zeit manuell zu reproduzieren, da nur so der Zeitgeist (»sentiment de l'époque«) bewahrt werden könne. Für die Wiedergabe von Werken vergangener Epochen bevorzugte er hingegen Photographien, da manuelle Reproduktionen solcher Vorlagen nur ›spekulativ‹ ausfallen könnten.[578]

Das Interesse an der Wiedergabe zeitgenössischer Kunst war in Frankreich zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch relativ gering.[579] Es nahm, im Zusammenhang mit dem stark anwachsenden Kunstmarkt, erst nach 1850 deutlich zu, wie auch die von Charles Blanc

573 »Jamais un maître n'est fidèlement bien traduit que par ses contemporains.« Burty 1866b, 191. Vgl. auch Burty 1863a, 159; 1868, 109 und 1869a, 160 sowie Leroi 1875b, 424 und 1876, 305.

574 Zu Veränderungen aufgrund eines anderen kulturellen Kontexts vgl. Knaus 2010.

575 Vgl. S. 15f.

576 Chennevières 1880, 214.

577 Brakensiek folgert aus diesem Umstand, dass »Reproduktionsgraphiken stets Interpretationen« seien, siehe Brakensiek 2011b, 35.

578 Saint-Santin 1865, 305f., 308, 313f. und 317.

579 Zu Beginn des 19. Jahrhunderts gab die Chalcographie du Louvre lediglich zwei Reproduktionen zeitgenössischer Werke in Auftrag. Dies änderte sich zwar durch die ab 1808 publizierten *Annales du Musée*, doch wurden die Werke hierfür in abstrahierende Umrissstiche übertragen, vgl. Knels 2010, 139f.

vorgenommene programmatische Gewichtung der *Gazette des Beaux-Arts* (»des vivants d'abord, des morts ensuite«) belegt, die sich in dem großen Anteil von Reproduktionen neuerer Kunst niederschlug.[580] Eine Tatsache, die umso bemerkenswerter erscheint, als sich die *Gazette des Beaux-Arts* nicht – wie *L'Artiste*, *L'Art* oder auch die *Zeitschrift für Bildende Kunst* und *Die Kunst für Alle* – auf die aktuellen Entwicklungen in der Kunst beschränkte, sondern einen breiten historischen Ansatz vertrat. Doch nicht nur innerhalb der immer zahlreicher publizierten Kunstzeitschriften, sondern auch im Bereich der photographischen Kunstreproduktion dominierten Abbildungen zeitgenössischer Kunst das wachsende Angebot.[581] In beiden Techniken wurden vor allem Werke wiedergegeben, die in dem ab den 1830er Jahren gut besuchten Salon ausgestellt worden waren. Neben den bereits angesprochenen Bemühungen von Philippe de Chennevières ist in diesem Zusammenhang auch auf die von Ernest Boetzel von 1865 bis 1875 herausgegebenen Salon-Alben zu verweisen. Sie wurden insbesondere wegen der geringen Distanz zwischen Maler und Stecher geschätzt, denn dadurch, dass die Künstler ihre Kompositionen eigenhändig auf den Holzblock zeichneten, wurde ein Maximum an Originalität bewahrt.[582] In den 1880er Jahren war die Dominanz zeitgenössischer Vorlagen eine übliche und von Verlegern eingeforderte Praxis, die auch für den Erfolg von Kunstzeitschriften ausschlaggebend war.[583]

Neben dem im Falle zeitgenössischer Vorlagen leichter aufzubringenden Einfühlungsvermögen wurde von Reproduktionsstechern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine weitere Eigenschaft erwartet, wie eine Passage aus Henry de Chennevières Besprechung der Weltausstellung von 1889 zeigt:

> »Loin de pouvoir se permettre la paraphrase de la nature, le graveur s'en tient forcément à la version, mot à mot, du texte sous ses yeux. Il lui faut donc l'exactitude d'une rigoureuse traduction, et comme chaque modèle nouveau, peinture ou dessin, diffère d'époque, de style, d'enveloppe, au moins est-ce une sorte de don des langues de réussir à faire parler au cuivre cette polyglottie. Or, il serait impossible de transcrire une impression, d'une matière à une autre, si le sens compréhensif du transmetteur ne se trouvait pas adéquate à l'objet reproduisible. On voit de là les conséquences, et combien de qualités de souplesse, combien de variétés perçantes d'œil et de doigts sont requises chez le plus modeste faiseur d'estampes.«[584]

Die Anfertigung der reproduktionsgraphischen Exponate setzt in den Augen des Rezensenten voraus, dass der Reproduzierende sich nicht nur gedanklich, sondern auch in sei-

580 Blanc 1859, 14.

581 Zu einem entsprechenden Schwerpunkt im Angebot Goupils siehe Renié in Hannavy 2008, I, 602f.

582 Ziel der Boetzel-Alben (S. 75) war es, die Zeichnungen möglichst treu in den Hochdruck zu übersetzen, vgl. Burty 1869b, 258, 262 und Desprez 1874, 183f.

583 E. A. Seemann betont die große Bedeutung der Reproduktionen zeitgenössischer Werke für den Erfolg der *Zeitschrift für Bildende Kunst* und bezeichnet die GBA explizit als Vorbild, siehe E. A. Seemann, zit. in Langer 1983, 38f. Vgl. auch Fourcaud 1884, 112.

584 Chennevières 1889a, 484.

nem Handeln auf die Vorlage einlässt. Diese, seit etwa 1700[585] von den Stechern geforderte Bereitschaft beziehungsweise Befähigung zur Anpassung (»souplesse«) an das vorliegende Original kann als eine Art zweiter Schritt im Reproduktionsprozess verstanden werden: Während ›Einfühlungsvermögen‹ mit dem intellektuellen Nachvollziehen des vom Maler Gedachten und Beabsichtigten durch den Graphiker umschrieben werden kann, bedeutet ›Anpassungsfähigkeit‹ die Wahl der am besten geeigneten technischen Mittel. Diese doppelte Herausforderung bei der Wiedergabe eines Gemäldes war wohl auch der Grund dafür, dass Pierre Lalo in der *Revue de l'art ancien et moderne* noch Ende des 19. Jahrhunderts befand, nur eine durchdachte und treffsichere Übertragung (»interprétation raisonnée et sentie«) könne eine gute Reproduktion sein, wobei der Graphiker nur Kontur und Form korrekt wiederzugeben habe, in der Wahl der linearen Struktur jedoch frei sei.[586] Die von einem Reproduktionsgraphiker geforderte Anpassung bedeutete also in gewisser Weise eine Unterordnung unter die Charakteristika des vorliegenden Gemäldes, weswegen Richard Graul – entsprechend der französischen »souplesse« – von »Schmiegsamkeit« als zentraler Tugend der Reproduktionsgraphiker sprach.[587] Da das Ergebnis dieses Prozesses in Form der gewählten stilistischen Ausführung deutlich erkennbar und beschreibbar ist, wurde die Anpassungsfähigkeit als Bewertungsmaßstab herangezogen: Auf vielfältige Weise werden Anpassungsfähigkeit wie Einfühlungsvermögen als unabdingbare Tugenden hervorgehoben, die folglich in keiner positiven Rezension einer Reproduktion oder in lobenden Texten über einzelne Graphiker fehlen dürfen.[588]

Besondere Anerkennung wurde Stechern zuteil, die sich mit unterschiedlichen Stilen auseinandersetzten.[589] Denn je vielseitiger ein Graphiker war, desto besser konnte er Methoden und Techniken entwickeln, um die verschiedenen Vorlagen optimal wiederzugeben, wie Hamels Lob für eine Rembrandtreproduktion des Berliner Stechers Karl Koepping verdeutlicht:

> »Mais si la première qualité du graveur est de se plier à la manière du peintre qu'il traduit et d'inventer au besoin un métier pour exprimer la totalité de l'œuvre, si l'autorité convaincante du résultat doit faire passer sur la sagesse plus ou moins académique des procédés, l'eau-forte de M. Kœpping […] réclame toute notre admiration.«[590]

585 Brakensiek verweist in diesem Zusammenhang auf Florent LeComtes *Cabinet de singularités* von 1699, siehe Brakensiek 2007, 66.

586 Lalo 1897, 165.

587 Graul 1891, 92. Dagegen verstand Hamerton Anpassung als Aufgabe der künstlerischen Freiheit und des Individualstils (»personal style«), siehe Hamerton 1876, 366ff.

588 Vgl. zum Beispiel Mantz 1859, 26, Ménard 1872, 123f., Leroi 1873, 147 und 1874, 161, Lostalot 1884b, 518 und 522, Delteil 1897, 425 sowie Chennevières 1900, 8.

589 Vgl. Leroi 1873, 143 und außer Mantz alle in der vorigen Anmerkung genannten Textstellen.

590 Hamel 1887, 51f. Vgl. hierzu auch Burty 1863a, 148, Lefort 1883, 470, Fourcaud 1884, 111 sowie Chennevières 1889a, 484 und Lalo 1898, 454f.

Wie sehr die geforderte Suche nach der geeigneten graphischen Struktur Reproduktionsgraphiker beschäftigen konnte, macht ein Zitat von Léopold Flameng deutlich:

> »Mais ce que personne n'a garde [sic] de dire, c'est que non seulement nous sommes des traducteurs, des interprètes, mais des créateurs aussi; car, à chaque interprétation nouvelle, il nous faut inventer un métier nouveau. Un procédé unique ne peut traduire heureusement qu'une impression unique. Aussi le graveur qui a la conscience de son rôle, et qui est digne de son art, est-il obligé de varier ses procédés à l'infini et de créer, je ne crains pas de le redire, un métier pour examiner chaque œuvre interprétée dans son vrai caractère.«[591]

Nachdem er sich zuvor enttäuscht darüber geäußert hat, dass seine Bemühungen um die jeweils beste Art der Wiedergabe von den Rezipienten nicht geschätzt würden, fordert Flameng die permanente Anpassung der linearen Struktur (»métier«) und bezeichnet diese als Grundlage für die Anerkennung der Reproduktionsgraphik als schöpferische Kunst: Da die unabdingbare und stets von Neuem zu lösende Herausforderung der kreativen Erfindung einer jeweils passgenauen Übertragungsmanier an die Stelle der motivischen und kompositorischen Erfindung trete, seien Reproduktionsgraphiker Künstler.[592] Damit schließt Flameng an die zu Beginn dieser Arbeit zitierte Definition von Bartsch an, der 1821 schrieb, »Die Arbeit des Original-Kupferstechers […] ist gewissermaßen beständige Erfindung, besonders wenn das Werk ein nach dem Gemählde verfertigter Kupferstich ist«.[593] – Flameng zufolge ist technische Virtuosität erlernbar, die Fähigkeit, sich stets neu anzupassen, jedoch nicht, weil sie angeboren und damit, wie jede motivische und kompositorische Bilderfindung auch, eine individuelle Begabung ist.[594] Diese Behauptung legt nahe, dass nicht jeder Reproduktionsstecher gleichermaßen anpassungsfähig und somit auch nicht automatisch ein Künstler ist. Sie erklärt zudem implizit, warum die reproduzierende Photographie in den Augen des Graphikers niemals Kunst sein konnte.

Jeder Graphiker hat einen zwar flexiblen, aber charakteristischen Stil. Dessen Ausprägung resultiert einerseits aus der jeweiligen Art zu zeichnen und der gewählten linearen Struktur, andererseits aus dem Verständnis der Vorlage (Einfühlungsvermögen). Die individuelle Arbeitsweise eines Graphikers war im gesamten 19. Jahrhundert von zentraler Bedeutung, nahm doch in ihr der schöpferische Beitrag des Reproduzierenden zu seiner im Grunde unfreien Aufgabe greifbar Gestalt an, wie Focillon in Abgrenzung von »sklavischen, unpersönlichen und ungenauen« Reproduktionsradierungen mit Nachdruck betonte:

591 Flamengs Äußerung ist überliefert durch Havard 1903/04, 457f.
592 Dieselbe Ansicht vertreten Burty 1863a, 148 und Wessely 1876, 153ff.
593 Bartsch 1821, I, 101.
594 Siehe Havard 1903/04, 458.

»[…], la technique de l'eau-forte est assez riche et assez variée pour que la gravure de reproduction permette à chaque aquafortiste de talent d'exprimer librement sa personnalité et d'être, dans toute la force du terme, un maître original. Les moyens de l'un ne sont pas les moyens des autres. Chacun, suivant les exigences de sa sensibilité, conçoit à sa manière le talent d'un même peintre. Le même outil, entre les mains de graveurs différents, acquiert des espèces de virtuosité qui sont personnelles à chacun. […] L'étude de la gravure de reproduction dans la seconde moitié du XIXe siècle n'est qu'une longue justification de cette idée.«[595]

Die große Bedeutung, die hier (wie schon bei Flameng) der stets von Neuem zu leistenden Anpassung der Arbeitsweise und der Entwicklung eines individuellen Stils beigemessen wird, wirft ein neues Licht auf die Betonung der großen technischen Vielfalt, die die Radierung im Gegensatz zum Kupferstich bot:[596] Die Variationsmöglichkeiten erlaubten es den Graphikern, sich in Linienqualität und Anlage der graphischen Struktur äußerst flexibel an das Vorbild anzupassen, weswegen Béraldi (ausgehend von der Definition der Kunst als »Homo additus Naturae«) die reproduzierende Graphik als »Graveur ajouté au Peintre« bezeichnen und feststellen konnte: »Eh bien, la gravure est un art, et non pas un succédané de la photographie.«[597] Die Verbindung von kreativem Vorgehen, erkennbarer Handschrift und Anerkennung der Reproduktionsgraphik als Kunst offenbart zudem das Gewicht der bereits erwähnten Kritik an zu wenig individuellen Reproduktionsmanieren und erklärt, warum die Autoren der analysierten Texte zum interpretativen Reproduktionsideal standen.

Aus der Existenz individueller Manieren folgt, dass das Reproduzieren eines bestimmten Gemäldes durch verschiedene Graphiker – trotz deren stilistischer Anpassung an das Original – zu unterschiedlichen Ergebnissen führt und dass nicht jeder Stecher gleich gut mit Vorlagen in allen Malstilen harmoniert. Eine Einsicht, die bereits Diderot zu der vielfach zitierten ironischen Zuspitzung veranlasste »Chaque graveur a son peintre; ne le tirez pas de là, ou comptez sur un *Rembrandt* qui ressemble à un *Titien* comme deux gouttes d'eaux.«[598] Aus dieser Feststellung entwickelte sich bereits im 18. Jahrhundert die naheliegende Praxis, den Stecher passend zum Stil des Gemäldes auszusuchen, damit der Reproduktionsprozess zu möglichst treffenden und aussagekräftigen Ergebnisse führte.[599] Daher lobten Kritiker auch im 19. Jahrhundert immer wieder einzelne Graphiker, wenn sie bei diesen ein besonderes Talent für die Wiedergabe eines bestimmten Malers oder einer bestimmten Epoche zu erkennen glaubten. Talent meint in diesem Zusammenhang meist, dass die Nähe zwischen Vor- und Abbild wegen des ähnlichen stilistischen Vokabulars beziehungsweise der Übereinstimmung in der Vorgehensweise beider Künstler beson-

595 Focillon 1910, 345.
596 Siehe S. 105.
597 Béraldi VI, 1887, 143.
598 Diderot (1761) 1818, 564.
599 Brakensiek verweist in diesem Zusammenhang auf entsprechende Forderungen von Karl Heinrich von Heinecken (1768), siehe Brakensiek 2007, 66.

ders groß war. Trotz der von den Graphikern geforderten Vielseitigkeit galten bestimmte ›Paarungen‹ als besonders glücklich, wie beispielsweise Henriquel-Duponts Stiche nach Gemälden von Ingres und Delaroche oder Claude-Ferdinand Gaillards Wiedergaben von Werken der italienischen Renaissancemalerei.[600]

Das auf Einfühlungsvermögen und Anpassungsfähigkeit basierende Übertragen eines Gemäldes in eine Druckgraphik wird in den Salonrezensionen der *Gazette des Beaux-Arts* mit unterschiedlichen Begriffen bezeichnet.[601] Am häufigsten gebrauchen die Rezensenten – wie im Deutschen seit dem 19. Jahrhundert[602] und bis heute üblich – die Vokabeln »reproduire« beziehungsweise »reproduction«, die um die Mitte der 1870er Jahre aufkommen und unterschiedlich verwendet werden. Meist bezeichnen sie ganz allgemein das (manuelle oder photomechanische) Herstellen von Abbildungen eines Kunstwerks, wobei eine Tendenz zu exakten Wiedergaben besteht. Die Zusammensetzung »gravure de reproduction« kommt in den ausgewerteten Texten erstmals 1897 bei Los Rios vor, der sie der »gravure originale« gegenüberstellt.[603] Schon früher, insgesamt aber weniger häufig, werden im Zusammenhang mit dem Reproduzieren die Begriffe »traduire« beziehungsweise »traduction« gebraucht.[604] Wie in der beliebten Wendung »traduire les maîtres« wird damit meist der Übertragungsvorgang an sich bezeichnet, der tendenziell positiv konnotiert ist. Das Verb wird also analog eingesetzt, um einen mit dem literarischen Übersetzen vergleichbaren Vorgang zu beschreiben.[605] Doch auch die vorrangige Bedeutung des transitiven Verbs »traduire«[606] spielt eine zentrale Rolle in den Texten des 19. Jahrhunderts über die Reproduktionsgraphik, wie an vielen der zitierten Passagen deutlich geworden sein dürfte.

Der Vergleich zwischen der Übertragung eines Textes in eine Fremdsprache und der Gemälde reproduzierenden Druckgraphik tauchte erstmals um die Mitte des 18. Jahrhunderts auf und etablierte sich in den folgenden Jahren rasch in der Kunstliteratur.[607] Schon damals diente er dazu, die schöpferischen Aspekte des manuellen Reproduzierens zu betonen, um den Anspruch der Reproduktionsgraphik auf den Status als Kunst zu un-

600 Siehe hierzu S. 223f. und Bouchot, der wiederholt Graphiker nennt, die bestimmte Malweisen besonders gut wiedergeben, siehe Lützow 1891, 5-68 und 1892, 7-64.

601 Da die gängigen Begriffe in fast jedem der ausgewerteten Texte vorkommen, werden die im Folgenden getroffenen allgemeinen Aussagen nur dann durch Nachweise belegt, wenn es sich um Sonderfälle handelt.

602 Siehe Melzer 2011, 118.

603 Los Rios 1897, 498.

604 Als Synonyme finden sich ab Mitte der 1880er Jahre auch »transcrire« und »transcription«.

605 Siehe TLF XVI, 1994, 449f., bes. B.2.b (»transposer dans une autre forme artistique ce qui existait dans une première«).

606 Siehe ebd., bes. B.1.a (»formuler dans une autre langue«).

607 Castex benennt als Ursprung des Vergleichs Claude-François Desportes *Observations sur l'avantage des conférences académiques* (1748) und weist auf dessen rasche Verbreitung in der Kunstliteratur hin. Gramaccini verweist hingegen auf Doissins *Sculptura Carmen* (1753) und nennt weitere Autoren, die den Übersetzungsbegriff in demselben Zusammenhang verwenden. Siehe Castex 2010, 314 und Gramaccini 1997, 100f. sowie allgemein zur Analogie von Reproduktionsgraphik und Übersetzung Le Men 1994, Meyer 1989 und Bann 2002.

termauern.[608] Von besonderer Bedeutung ist hier jene viel zitierte Textstelle aus Diderots »Salon« von 1765, an der er die druckgraphische Reproduktion eines Gemäldes mit dem Übersetzen eines Textes in eine andere Sprache vergleicht: »Le graveur en taille-douce est proprement un prosateur qui se propose de rendre un poète d'une langue dans une autre.«[609] Im Weiteren erläutert Diderot etwas genauer, wie er sich die reproduktionsgraphische Übertragung vorstellt und hält exemplarisch fest, dass Werke von Raffael nicht mit denselben stilistischen und technischen Mitteln wiedergegeben werden dürften wie Gemälde Guercinos.[610] Auch er fordert also die Anpassung der Graphiker beziehungsweise der von ihnen erfundenen linearen Struktur an die Vorlage und verlangt – erstmals im Zusammenhang mit der expliziten Anwendung des Übersetzungsvergleichs – differenzierte Übertragungsweisen.[611] Außerdem fordert er die Bewahrung der stilistischen Eigenheiten (»manière«) eines Werkes, damit der Betrachter den Maler des reproduzierten Werks auf den ersten Blick erkennen kann, ganz so, als ob er das Gemälde selbst betrachten würde.

Durch die posthume Publikation des Textes von Diderot (1795-1797) konnte die Parallelisierung von sprachlicher und bildlicher Übersetzung im 19. Jahrhundert von jenen Autoren aufgegriffen werden, die sich mit den Unterschieden und der Einordnung der beiden Arten von Druckgraphik – der reproduzierenden wie der künstlerischen – befassten. Zu den bekanntesten Rückgriffen ist sicherlich der in Adam von Bartschs Vorwort zu seiner Schrift *Le Peintre Graveur* (1803) zu zählen: »L'estampe faite par un graveur d'après le dessin d'un peintre, peut être parfaitement comparée à un ouvrage traduit dans une langue différente de celle de l'auteur; […].«[612] Die durch einen Übersetzer oder Graphiker erbrachte Übertragungsleistung war für Bartsch, wie eingangs gezeigt, Grund für die Anerkennung der Reproduktionsgraphik als Kunst, lediglich die ohne Übertragungsleistung ausgeführten Faksimilestiche bezeichnete er abwertend als »Copie«.[613] Ganz in diesem Sinne wurde der Vergleich von Textübersetzung und Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch von anderen Autoren herangezogen.[614] Nun allerdings, um den kreativen, interpretativen, künstlerischen Aspekt der manuellen Reproduktion in Abgrenzung von der Photographie hervorzuheben:

608 Siehe Gramaccini 1997, 100.

609 Diderot (1765) II, 1960, 227. Ullrich hebt hervor, dass Diderot den Autor des Ausgangstextes als »poète« bezeichnet, den Übersetzer hingegen als »prosateur«. In Analogie dazu stellt Ullrich fest, dass auch der Reproduktionsgraphiker »erklärt und analysiert. Daher ist die Reproduktion niemals dasselbe wie das Vorbild: Sie steht ihm nach, insofern sie weniger Dimensionen besitzt […], aber sie ist ihm zugleich überlegen, weil sie den Gehalt des Werks dank ihrer Explikation leichter verständlich macht.« Ullrich 2009, 20.

610 Siehe Diderot (1765) II, 1960, 227.

611 Siehe Gramaccini 1997, 100.

612 Bartsch, I, 1803, III.

613 Bartsch 1821, I, 100f.

614 Vgl. Delacroix (1853), zit. in Stuttgart 2001, 110, Thausing 1866, 293, Vidal 1886, 550f., Sand, ebd. zit. und Chennevières 1889a, 484.

»Dans tous les cas, on ne saurait les [photographische Gemäldereproduktionen; Anm. JB] accuser de partialité; elles traduisent mot à mot ce que le burin, qui se croit le plus sincère, modifie toujours sous le sentiment du graveur qui le manie.«[615]

Der Vergleich ist zu diesem Zweck besonders dienlich, da auch die Übertragung eines Textes von einer Sprache in eine andere stets solide Kenntnisse und einen gewissen Erfindungsreichtum erfordert, genügt es doch für eine sinngemäße Wiedergabe nicht, Wort für Wort zu übersetzen.[616] Vielmehr muss die jeweils passende Bedeutung eines Wortes ausgewählt oder eventuell auch eine Umschreibung gefunden werden, ebenso wie sich ein Graphiker für die passende lineare Struktur zu entscheiden hat. Aus diesem Grund ist dem Vergleich mit einer Übersetzung jener zwischen der Reproduktionsgraphik und dem Interpretieren eines Musikstücks verwandt, der in erster Linie auf die Übertragung von farbiger Malerei in schwarzweiße Graphik bezogen wurde:[617] um eine niedergeschriebene Komposition zum Leben zu erwecken, muss der Interpret mehr tun als die angegebenen Töne zu spielen. Folglich kann auch die klangliche Vielfalt von Musikinstrumenten mit der Bandbreite graphischer Gestaltungsmittel verglichen und ein Künstler, der besonders variabel arbeitet, als »Virtuose« bezeichnet werden.[618] – Der Nutzen des Vergleichs mit der literarischen Übersetzung oder dem Musizieren hängt eng mit den Erwartungen zusammen, die an die Reproduktionsgraphik gerichtet werden. Gilt, wie in der *Gazette des Beaux-Arts*, das interpretative Vorgehen als ideal, eignet sich die Gegenüberstellung als Rechtfertigung und Argument in der Statusdebatte. Im umgekehrten Fall kann der Vergleich allerdings auch zur Hervorhebung kritisch beurteilter Abweichungen dienen: »Ausgemacht ist es ja, daß der Übersetzer ein Verräther sei – traduttore gleich traditore – warum sollte da der Künstler seine Idee nicht ohne die Hilfe eines Anderen offenbaren?«[619]

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird der Zusammenhang mit der Musik in den Texten zur Druckgraphik weiterentwickelt und die Anfertigung einer druckgraphischen Reproduktion wegen der vorgenommenen Reduktion der (Klang-)Farben mit dem Verfassen von Klavierauszügen gleichgesetzt.[620] Der entscheidende Unterschied sei hierbei, so der britische Künstler Hubert von Herkomer (1849-1914), dass es in der Musik feste Regeln für die Übertragung gebe, während der Reproduktionsgraphiker allein durch sein »Gefühl« (»feeling«) geleitet würde.[621] Er übergeht damit geflissentlich Vorschriften für die Wieder-

615 Burty 1861b, 245.
616 Vgl. Courboin 1889, 55.
617 Vgl. Blanc 1860b, 360 und ders. in GBA, I, 21. 1866, 510/2000, 615. Delaborde vergleicht (gegenläufig) das Photographieren eines Kunstwerks mit der akkuraten, aber uninspirierten Wiedergabe eines Musikstücks durch ein automatisches Instrument, siehe Delaborde 1856, 636.
618 Der Vergleich graphischer und musikalischer Audrucksmittel findet sich bei Burty 1869a, 167f. und Buisson 1881, 137 und 140. Leroi bezeichnet Waltner als »virtuose incomparablement doué«, siehe Leroi 1876, 115.
619 Bouchot in Lützow 1892, 35. Vgl. auch Fourcaud 1884, 111.
620 Vgl. Herkomer 1892, 96, L.K.F. 1899/1900, 345 und Bouyer 1902, 167.
621 Herkomer 1892, 96.

gabe bestimmter Materialien, wie sie beispielsweise noch Bartsch 1821 formulierte,[622] und hebt auf die bereits angesprochenen Eigenschaften Einfühlungsvermögen und Anpassungsfähigkeit ab, die die Reproduktion eines Gemäldes unter Voraussetzung der Beherrschung der Techniken und am besten in Kombination mit Erfahrung erst ermöglichen: »It is the human interpreter who can grasp the character of a painter's work, and the human interpreter alone.«[623] Andere, ebenfalls aus der Musik entlehnte Begrifflichkeiten werden in einem zeitgleich publizierten Text verwendet:

> »Das eigentliche Talent des Radirers besteht darin, ohne Anstrengung transponiren zu können, seine Lesart mit den Originalen in Einklang zu bringen und sich der Art und Weise der darzustellenden Werke unterzuordnen.«[624]

Damit werden auch in Bouchots auf Deutsch veröffentlichtem Beitrag über die französische Radierung das Einfühlungsvermögen und die Anpassungsfähigkeit angesprochen. Deren offensichtliche Bedeutung für die Rezensenten der *Gazette des Beaux-Arts* weist darauf hin, dass die Reproduktionsgraphik bis zum Ende des 19. Jahrhunderts als eine Kombination aus Respekt vor dem Original und Innovation bei der Ausführung der Druckgraphik verstanden wurde, für die – gerade auch in Abgrenzung von der Photographie – die Bezeichnung »Interpretation« passend erschien. Dementsprechend werden die Begriffe »interpréter« und »interprétation« in den ausgewerteten Texten gewöhnlich im Rahmen lobender Äußerungen über Reproduktionsgraphiken verwendet und transportieren Anerkennung für den auf individuelle, einfallsreiche Weise vorgehenden Stecher. Im Gegensatz dazu werden die meist neutral gebrauchten Worte »copier« und »copie« gelegentlich negativ konnotiert, was die Behauptung Lalos veranschaulicht, ein fähiger Stecher werde statt einer »copie automatique et uniforme« »une traduction souple et subtile, et plus fidèle et plus pénétrante infiniment que la plus exacte des images mécaniques« schaffen, indem er eine in Stil und Aussehen der Vorlage angemessene Methode wähle.[625] Eine Reproduktionsgraphik hatte in den Augen der Rezensenten des 19. Jahrhunderts also auf angepasste, aber durchaus auch kreative Weise mit der Vorlage umzugehen, diese zu »interpretieren«, was jedoch nicht als Freibrief für die Veränderung der Darstellung zu verstehen ist. Das im Umfeld der *Gazette des Beaux-Arts* praktizierte druckgraphische Reproduzieren von Kunstwerken ist daher nur bedingt mit der bis heute zur Voraussetzung von »Kunst« gemachten Bilderfindung vereinbar, woraus sich die im 20. Jahrhundert lang anhaltende Missachtung dieser Kunstgattung erklärt.

622 Siehe Bartsch 1821, I, 83ff.
623 Herkomer 1892, 98.
624 Bouchot in Lützow 1892, 44.
625 Lalo 1897, 165. »Copie« und »copier« stehen insgesamt der Bedeutung von »reproduction« beziehungsweise »reproduire« nahe.

4. Die stilistische Entwicklung der Reproduktionsgraphik nach 1859

4.1 Individuelle Interpretationsweisen

Das Ergebnis eines jeden druckgraphischen Übertragungsprozesses wird zunächst durch die Technik geprägt, die der Graphiker wählt. Sie stellt ihm bestimmte Gestaltungsmittel zur Verfügung und beeinflusst deren Handhabung. Zu berücksichtigen ist bei Reproduktionsgraphiken üblicherweise auch der Stil der (gemalten) Vorlage, weil der ausführende Graphiker sich an diesem zu orientieren hatte. Beides hat somit wesentlichen Einfluss auf die individuelle Handschrift, das heißt den jedem Künstler eigenen Umgang mit den graphischen Mitteln und, damit verbunden, die ihm eigene Art und Weise, Formen zu zeichnen. Diese Handschrift, also das Charakteristische und alle unterschiedlichen Werke eines jeden Graphikers Verbindende – Bartsch bezeichnete es als »Manier«[626] – tritt immer wieder anders und mehr oder weniger deutlich in Erscheinung.[627] Von entscheidender Bedeutung ist hierbei, was der Graphiker wiederzugeben hat, wie stark er sich der Vorlage anpassen will oder kann und welches Abbildungsideal er anstrebt. Und somit, welche Vorstellung er davon hat, was eine Reproduktion leisten beziehungsweise dem Betrachter vermitteln sollte. Dies wiederum hängt stark von der zu einer bestimmten Zeit in einer bestimmten Gesellschaft (hier im Frankreich des 19. Jahrhunderts) vorherrschenden Erwartungshaltung ab, die sich in den von Verlegern und Rezipienten beziehungsweise Käufern an den Graphiker herangetragenen Anforderungen niederschlägt.

In den Rezensionen der alljährlich im Salon ausgestellten Reproduktionsgraphiken wurden in der *Gazette des Beaux-Arts*, ganz in der Tradition der älteren französischen Graphiktheorie, das Verständnis *für* beziehungsweise die Einfühlung des Stechers *in* die Vorlage und die Anpassung seiner graphischen Ausdrucksmittel an die jeweilige Aufgabe gefordert. Eine Erwartung, die auch nach der Erneuerung des »visuellen Paradigmas«[628] durch die Photographie verhinderte, dass alle Reproduktionen von Werken eines Malers in einer bestimmten Weise wiedergegeben wurden und daher ähnlich aussehen. Sie unterstützte die Stecher zudem darin, individuelle Entscheidungen zu treffen, beispielsweise bei der Übertragung der Farben in Grauwerte, bei der Wahl einer bestimmten linearen Struktur oder bei der Hervorhebung bestimmter Aspekte der Vorlage. Dies bedeutet, dass jeder

626 Bartsch 1821, I, 125. Siehe hierzu S. 128.

627 Vgl. die höchst unterschiedlichen Reproduktionen von Flameng: Abb. 22, 23, 37, 48, 51, 53, 59, 62, 64 und 82/Kat. 4, 5, 7-9, 18, 20, 29 und 30.

628 Hamber 1996, 208.

33 Rembrandt, *Ein Familienbildnis*, 1668/69, Öl auf Leinwand, 126 x 167 cm, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig (Inv. GG 238)

Reproduktionsgraphiker einen eigenen Stil hatte oder vielmehr – wegen der Anpassung an das jeweilige Vorbild – über eine gewisse Bandbreite an Stilvarianten verfügte, deren ›Kern‹ auch in Wiedergaben unterschiedlicher Vorlagen erkennbar bleibt.

Der Unterschied zwischen den Personalstilen einzelner Reproduktionsstecher wird besonders durch den Vergleich mehrerer annähernd zeitgleich entstandener Reproduktionen derselben Vorlage deutlich, wie beispielsweise William Ungers (1837-1932), Daniel Mordants (1853-1914) und Albert Ardails (1865-1914) Wiedergaben von Rembrandts *Familienbildnis* (Abb. 33) zeigen. Die Unterschiede zwischen diesen 1868 beziehungsweise 1886 publizierten Blättern sind offenkundig: Ungers Wiedergabe ist weniger kontrastreich, der Hintergrund heller gehalten und die Figur des Vaters stärker verschattet als bei Ardail (Abb. 34 und 35/Kat. 15 und 45). Dessen Reproduktion ist durch die extremen Helligkeitsunterschiede zwischen dem dunklen Hintergrund und den wie überbelichtet wirkenden Gesichtern der Familienmitglieder gekennzeichnet. Mordants Radierung hingegen gibt das Gemälde sehr dunkel wieder, wodurch die Gewänder der Eltern mit dem Hintergrund verschmelzen, da in den dunkelsten Partien keine weitere Abstufungsmöglichkeit bestanden hatte (Abb. 36/Kat. 48). Er gestaltet das Dargestellte zudem summarischer, wodurch seine Reproduktion weniger plastisch wirkt als die Ungers und Ardails. Die Wiedergabe

34 William Unger nach Rembrandt, *Ein Familienbild*, 1868,
Radierung, 18,9 x 24,1 cm (Platte), Kat. 15

der Oberflächenstruktur des in großen Teilen pastos gearbeiteten Gemäldes, der Details und der Farbwerte gelingt Ardail jedoch besser, weil er es als Einziger schafft, das schwarze Gewand des Vaters von dem dunklen Hintergrund abzusetzen. Genauso deutlich wie in ihrem Umgang mit Kolorit und Details der Vorlage unterscheiden sich die drei Graphiken in der linearen Struktur: Unger arbeitet mit locker geführten Linien, die er dem vorgegebenen Farbwert entsprechend verdichtet. Mordant setzt überwiegend kurze, gerade Parallelen ein. Ardail hingegen nimmt die Linien stark zurück, verdichtet sie und suggeriert so den Eindruck gemalter Flächen. – Ungers, Mordants und Ardails Reproduktionen vermitteln ein jeweils eigenes Bild von Rembrandts Werk, weil die Graphiker den Interpretationsspielraum, der ihnen zur Verfügung stand, ausnutzten und weil sie unterschiedlich auf die technischen Rahmenbedingungen sowie auf die an sie gerichteten Erwartungshaltungen reagierten. Obwohl also alle Faktoren, bis auf den ausführenden Graphiker, identisch waren, entstanden drei verschiedene Abbilder. Dies ist gerade in Anbetracht der um die Mitte des 19. Jahrhunderts diskutierten ambivalenten Beurteilung der Reproduktionsgraphik bedeutsam, weil es die interpretative Leistung und somit die in Frage gestellte künstlerische Qualität der Tafeln vor Augen führt.

35 Albert Ardail nach Rembrandt, *Portrait de famille*, 1886, Radierung und Kaltnadel, 17,5 x 21,5 cm (Platte), Kat. 45

Die für die vorliegende Arbeit analysierten 932 Reproduktionsgraphiken, die von 238 verschiedenen Künstlern geschaffen und zwischen 1859 und 1900 in der *Gazette des Beaux-Arts* als Tafeln publiziert wurden, weisen eine große stilistische Bandbreite auf. Um einen ersten Einblick in diese gestalterische Vielfalt zu geben, bietet sich eine weitere Gegenüberstellung an: Frans Hals (1582-1666), von welchem zwischen 1865 und 1885 elf Werke in der *Gazette* reproduziert wurden, ist hierfür besonders geeignet, da sehr unterschiedlich arbeitende Graphiker – deren Vorgehen exemplarisch für die im Folgenden skizzierten stilistischen Hauptentwicklungslinien steht – mit der Wiedergabe seiner Gemälde befasst waren. Diese zeichnen sich häufig durch einen expressiven Duktus aus, dessen Wiedergabe mit druckgraphischen Mitteln eine große Herausforderung ist, weil er der traditionellen Nachbildung in Form regelmäßiger Liniensysteme zuwiderläuft. Die Reproduktionsgraphiker waren also vor die schwierige Aufgabe gestellt, einen adäquaten Übertragungsmodus für Hals' markante Malweise zu finden, um dem Betrachter die sichere Identifikation des Malers zu ermöglichen.[629] Eine Aufgabe, die sie durch den unterschiedlichen Umgang

629 Gelang dies nicht, wie in Boilvins Reproduktion eines Frauenbildnisses von Frans Hals (1873-19), konnte es zu harscher Kritik führen: »[…], il est inexplicable qu'on nous montre si peu Frans Hals dans

36 Daniel Mordant nach Rembrandt, *Portrait de famille*, 1886, Radierung und Kaltnadel, 21,3 x 26,8 cm (Platte), Kat. 48

mit ihrem grundlegenden Ausdrucksmittel, der Linie, lösten, wie der Vergleich zwischen drei Porträtgemälden Frans Hals' und deren druckgraphischen Wiedergaben zeigt.

Kraftvolle Pinselstriche und einige Lichtreflexe prägen das um 1635 gemalte Bildnis der sogenannten *Malle Babbe*[630], die mit erhobenem Krug und einer Eule auf der Schulter vor einem dunklen Hintergrund sitzt. Dieser ist in Léopold Flamengs Radierung von 1869 hell gegeben, wodurch der Vogel stärker hervorgehoben wird (Abb. 37/Kat. 18). Der Graphiker hat das mit energischem Duktus gemalte Bildnis mit Hilfe kräftiger, skizzenhaft und zumeist parallel geführter Linien unterschiedlicher Stärke und Dichte reproduziert. Dadurch erreichte er eine dynamische, zeichnerische Qualität und ein Eigenleben der Striche. Der so erzielte Effekt gibt den Charakter des Vorbilds anschaulich wieder, weicht jenseits der Kleidung jedoch von Hals' tatsächlicher Pinselführung ab. Flameng hat also bei relativ frei-

ce pâle *Portrait de femme*, qui ne porte pas la moindre trace de ces magistrales et légendaires balafres du pinceau dont chacune dit du premier coup, avec la plus audacieuse et la plus savante crânerie, tout ce qu'elle doit exprimer. Un Frans Hals, vierge de cette touche incomparable qui authentique ce fier génie mieux que toutes les signatures, est un bien étrange Frans Hals.« Leroi 1873, 146.

630 Dieser Titel geht auf eine Beschriftung des Rahmens zurück, die Bürger 1867 irrtümlich als *Hille Bobbe* transkribierte, siehe Washington/London/Haarlem 1989/90, 236.

37 Léopold Flameng nach Frans Hals, *Hille Bobbe van Haerlem*, 1869, Radierung, 16,9 x 14,4 cm (Platte), Kat. 18

38 Léopold Desbrosses nach Frans Hals, *Hille Bobbe*, 1876, Radierung und Kaltnadel, 27,8 x 22 cm (Platte), Kat. 33

er Behandlung der Vorlage eine bemerkenswerte Ähnlichkeit in der Wirkung erzielt.[631] Dies wird besonders im Vergleich mit Léopold Desbrosses (1821-1908) 1876 für *L'Art* ausgeführter Reproduktion desselben Gemäldes deutlich (Abb. 38/Kat. 33): Er übertrug das Kolorit gewissenhafter in Schwarzweißwerte, erzielte aber mit seiner vergleichsweise kleinteilig und dicht angelegten Wiedergabe eine weniger prägnante und weniger dem kraftvollen Eindruck der Vorlage entsprechende Wirkung als Flameng durch die von ihm vorgenommenen Veränderungen und Reduktionen.[632]

39 Frédérique-Auguste Laguillermie nach Frans Hals, *Un cavalier*, 1865, Radierung, 23 x 18 cm (Platte), Kat. 11

Frans Hals' Porträt des *Lachenden Kavaliers* von 1624 ist wesentlich glatter, präziser und detailreicher gemalt als das Bildnis der *Malle Babbe*. Ebenso deutlich wie das Gemälde unterscheidet sich auch die 1865 von Frédérique-Auguste Laguillermie (1841-1934) im Auftrag der *Gazette des Beaux-Arts* ausgeführte Reproduktionsgraphik vom vorigen Beispiel (Abb. 39/Kat. 11). Sich an den Regeln der tradierten Kupferstichmanier orientierend, gestaltete der junge Graphiker unter Anleitung Flamengs[633] Hut und Hintergrundfläche durch mehrere Lagen paralleler Linien, die orthogonal beziehungsweise diagonal übereinandergelegt sind und so eine regelmäßige Netzstruktur bilden. Diese Kreuzlagen wurden je nach angestrebtem Helligkeitswert lockerer oder dichter angelegt und entsprechen, ebenso wie die Wiedergabe des Gesichts durch Punkte und bogenförmige Linien, der bis in das frühe 19. Jahrhundert hinein praktizierten »stoffbezeichnenden«[634] Kupferstichmanier, die beispiels-

631 Sowohl Bürger, der maßgeblichen Anteil an der Wiederentdeckung Hals' in den 1860er Jahren hatte, als auch Lützow äußern sich positiv über Flamengs Reproduktion, wobei Letzterer explizit die gelungene Wiedergabe der Malweise lobt. Siehe Bürger 1869, 162 und Lützow 1870, 179.

632 Dies lässt sich auf Flamengs ebenfalls energisch gezeichnete Reproduktion von *La Bohémienne* (GBA, II, 3. 1870, 396/397) übertragen, die ein Jahr nach *Hille Bobbe* publiziert wurde und dieser stilistisch sehr nahe steht, während Auguste Mongins für *L'Art* geschaffene Reproduktion desselben Gemäldes (1878-01) ebenfalls kleinteiliger und stärker an der Vorlage ausgerichtet ist.

633 Siehe den in der Bildunterschrift enthaltenen Hinweis »Léop. Flameng. dir.t«, vgl. Kat. 11.

634 Bartsch 1821, I, 132f. und 137f.

40 Henri Guérard nach Frans Hals, *Vive la fidelité!*, 1883, Radierung und Kaltnadel, 24,7 x 16,6 cm (Platte), Kat. 40

weise François-Bernard Lépicié und Johann Georg Wille meisterlich beherrschten (Abb. 2 und 28). Obwohl die diszipliniert gesetzten Linien stets erkennbar bleiben, dominiert der Eindruck farblich abgesetzter Flächen und Muster. Laguillermies Reproduktion gibt das Gemälde also – in doppeltem Sinn – genauer wieder als Flameng die *Malle Babbe*: Es finden sich weder Abweichungen in den dargestellten Details oder dem vorgegebenen Helldunkel, noch tritt eine eindeutig individuelle und interpretierende Linienführung an die Stelle des Duktus' von Frans Hals.

Eine deutlich andere Herangehensweise als Flameng und Laguillermie wählte Henri Guérard (1846-1897) als er ein im 19. Jahrhundert mit *Vive la fidelité!* betiteltes Gemälde von Frans Hals reproduzierte (Abb. 40/Kat. 40). Um die Darstellung eines fröhlich feiernden Paares, die nur ein Jahr vor dem Bildnis des *Kavaliers* entstand, wiederzugeben, arbeitete er mit dicht an dicht gesetzten und nur oberflächlich in die Platte eingearbeiteten, feinen Parallelen. An einigen Stellen nutzte er zusätzlich die Roulette, wodurch die zunächst unvermittelt nebeneinander gesetzten Linien zu Flächentönen verdichtet und der Kontrast zwischen Papier und Schraffuren – wie auch durch die Wahl von Bister anstelle der üblichen schwarzen Druckfarbe – abgemildert werden. Dadurch gelang es auch Guérard, Frans Hals' glatte Malweise der 1620er Jahre anschaulich wiederzugeben.
Gemeinsam ist den drei vorgestellten Reproduktionsgraphiken, dass die jeweilige Vorlage vollständig, seitenrichtig und als vollflächig bearbeitete Graphik wiedergegeben wird. Doch auch deutliche Unterschiede sind erkennbar: Flamengs Vorgehensweise verstärkt die im Gemälde angelegten Kontraste – ein häufig anzutreffendes Phänomen, das durch die Übertragung einer farbigen Vorlage in das Schwarzweiß der Druckgraphik bewirkt wird. In den Reproduktionen von Laguillermie und vor allem von Guérard, die durch feinere Linien und deren stärkere Verdichtung eine größere Zahl an Grauwerten erzeugen, wird dieser Effekt etwas abgemildert. Die vergleichende Betrachtung verdeutlicht zudem,

dass der Charakter der Linien sehr unterschiedlich ausfällt, weil sich jeder der drei Graphiker auf ganz eigene Weise der naheliegenden Radierung, und nicht des Kupferstichs, bediente.[635] Ferner zeigt sich, dass jede Wiedergabe aufgrund der individuellen Manier des Graphikers einen spezifischen Eindruck des Gemäldes vermittelt, dass die Stecher die Vorlagen also ganz im Sinne der in Kapitel 3 zitierten Autoren interpretierten: Flameng ging selbstbewusst mit dem Vorbild um, indem er seinen lockeren Duktus der Malweise Hals' nicht in der Absicht minutiöser Nachahmung, sondern in der Geste anpasste. Er steht somit für eine breite, durch die Wiederbelebung der Originalgraphik geprägte Strömung innerhalb der französischen Reproduktionsgraphik, die in den ersten fünfzehn Jahrgängen der *Gazette des Beaux-Arts* sehr präsent ist. Laguillermie hingegen griff auf eine konventionsbasierte Sprache zurück, durch die erfahrene Betrachter die Beschaffenheit der dargestellten Bildelemente rasch erschließen können, eine traditionelle Vorgehensweise, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und gerade in der *Gazette* nur vereinzelt findet. Ganz im Gegensatz dazu steht das Vorgehen Guérards, der das Gemälde von Hals nicht durch Farben und Malweisen abstrahierende Linienstrukturen wiedergibt, sondern die einzelnen Striche und Punkte zusammenbindet, um eine gesteigerte Flächenwirkung zu erzielen. In dieser Hinsicht besteht eine Verbindung zu Claude-Ferdinand Gaillard, der auf einem ganz anderen Weg denselben Effekt anstrebte und dessen an Schwarzweißphotographien erinnernde Graphiken im letzten Drittel des Jahrhunderts immer mehr Nachahmer fanden. – Während sich Flameng in seinen rund einhundert Reproduktionen für die *Gazette des Beaux-Arts* als äußerst wandlungsfähiger Künstler erweist, sind die Tafeln der beiden anderen einer einzigen Stilrichtung zuzuordnen. Insbesondere bei Gaillard scheint die Anpassung innerhalb eines relativ engen, durch den eigenen Stil vorgegebenen Rahmens stattgefunden zu haben, was nur durch die gezielte Auswahl geeigneter Vorlagen möglich war. Gaillard und seinen Nachfolgern sowie Guérard sind folglich eigene Kapitel gewidmet, während der flexiblere Flameng in mehreren der nach stilistischen Kriterien und dominierenden Einflussfaktoren geordneten Kapitel angesprochen wird.

4.2 Die Auseinandersetzung mit dem Reproduktionsstich und der Malerradierung

Zwei unterschiedliche Herangehensweisen und Techniken prägen den reproduzierenden Tiefdruck im mittleren 19. Jahrhundert und viele der von der *Gazette des Beaux-Arts* publizierten Reproduktionsgraphiken besonders: Die Graphiker orientierten sich in technischer Hinsicht an dem ›akademischen‹ Kupferstich des 17. und 18. Jahrhunderts und bedienten sich ähnlicher Linienstrukturen wie ihre Vorgänger. Parallel dazu übte die, zum Zeitpunkt der Zeitschriftengründung noch junge, auf Rembrandt fußende Malerradierung großen Einfluss auf die Reproduktionsradierung aus. In beiden Fällen handelt es

635 Zur Anwendung der Radierung für die optimale Wiedergabe von Gemälden mit kräftigem Duktus und starkem Ausdruck wie zum Beispiel von Frans Hals vgl. Hamerton 1876, 365f.

41 Heliogravüre von Dujardin nach einem Stich von Beauvarlet nach Jean-Marc Nattier, *Mme. Adelaïde, fille de Louis XV*, aus: GBA, III, 12. 1894, 104/105

sich um Vorgehensweisen, die die Eigengesetzlichkeit und Tradition der zwei wichtigsten Tiefdrucktechniken betonen. Die medienspezifische Ästhetik trägt auch dazu bei, dass die Tafeln in beiden Fällen deutlich anders aussehen als Photographien, sich also rasch und eindeutig von mechanisch erzeugten Abbildungen unterscheiden lassen.[636]

4.2.1 Der Nachhall der »stoffbezeichnenden« Kupferstichmanier und des Umrissstichs

Obwohl die *Gazette des Beaux-Arts* einer der zentralen Publikationsorte für radierte – und nicht, wie in Frankreich bis ins frühe 19. Jahrhundert üblich, der in Kupfer gestochenen – Reproduktionsgraphiken war, wurden dort bis in die späten 1870er Jahre (und danach noch vereinzelt) Tafeln publiziert, die älteren französischen Kupferstichen stilistisch nahestehen: Die Linienführung und -gestaltung dieser Blätter erinnert deutlich an jene Reproduktionsstiche, die François-Bernard Lépicié (Abb. 2), Johann Georg Wille (Abb. 28) und auch noch dessen Schüler Charles-Clément Bervic (Abb. 29) gestochen haben. Adam von Bartsch nannte diese, überaus taktile Wirkungen erzielende Form des Reproduktionsstichs

636 Die folgende Analyse der Tafeln aus der GBA bestätigt nur teilweise Kaenels Annahme, in der Druckgraphik nach 1839 sei vor allem um die »Eroberung« der Halbtöne gegangen. Siehe Kaenel 1996, 50.

»stoffbezeichnende Manier« und befand, ihr gebühre »vor allen übrigen der Vorzug«; insbesondere den in Paris erfolgreich agierenden Wille lobte er dafür, sie in optimaler Weise praktiziert zu haben.[637] Bemerkenswert ist, dass die *Gazette* so lange solche Graphiken publizierte, obwohl die um 1800 entstandenen Reproduktionsstiche etwa zeitgleich kritisiert wurden, da sie als zu stark normiert und gekünstelt galten, schließlich hegten Burty und die meisten seiner Redaktionskollegen Sympathien für die Reproduktionsradierung.[638]

42 Heliogravüre von Dujardin nach einem Stich von Desnoyers nach Raffael, *La Vierge au poisson*, aus: GBA, III, 9. 1893, 210/211

Diese Vorliebe erklärt auch, weswegen in der *Gazette des Beaux-Arts* erst spät (1893/94) und nur vereinzelt Beispiele der im Allgemeinen hochgeschätzten, traditionsreichen Reproduktionsgraphik des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts abgebildet wurden. Da viele dieser Stiche deutlich größer waren als das maximale Format der Tafeln von rund 40 x 30 cm,[639] konnten sie nur verkleinert Eingang in die Zeitschrift finden. Dies wird der Hauptgrund dafür gewesen sein, sie ausschließlich mit Hilfe der Heliogravüre zu reproduzieren.[640] Das photomechanische Verfahren ermöglichte die Größenveränderung im Zuge der Belichtung des (auf ein mit lichtempfindlicher Gelatine beschichtetes Pigmentpapier gelegten) Positivs auf relativ einfache Weise. Die regelmäßigen und überwiegend in Kreuzlagen angeordneten Taillen sind in den Wiedergaben von Beauvarlets Kupferstich nach Nattiers *Madame Adelaïde incarnant l'air* (1756) und von Desnoyers erst 1822 publiziertem Stich nach Raffaels *Madonna del Pesce* deutlich zu erkennen (Abb. 41 und 42). Es zeigt sich, dass die photographische Abbildung druckgraphischer Vorlagen ein-

637 Bartsch 1821, I, 132f. und 137f.

638 Siehe S. 90.

639 Vgl. S. 62 mit den Maßangaben bei Gramaccini/Meier 2003.

640 Vgl. die vier Tafeln in den Beiträgen über Nicolas de Largillière und Jean-Marc Nattier in GBA, III, 10. 1893, 96/97, 104/105 und 12. 1894, 104/105 (Abb. 41), 112/113. Im Rahmen eines Berichts über den Prado wurde 1893 zudem eine Heliogravüre von Desnoyers großformatigem Kupferstich (1822) nach Raffaels in Madrid befindlicher *Madonna del Pesce* veröffentlicht, vgl. GBA, III, 9. 1893, 210/211 (Abb. 42).

43 Charles Carey nach Jean Louis Ernest Meissonier, *L'Audience*, 1861, Kupferstich und Radierung, 21 x 14,5 cm (Darstellung), Kat. 2

facher war als die bis ins 20. Jahrhundert problematische Wiedergabe farbiger Vorlagen, weil sich die meist schwarzen, linearen Strukturen kontrastreich vom Papier abheben, wodurch sie einfacher und präziser auf die lichtempfindlichen Trägermaterialien zu übertragen waren als gemalte Farbflächen.[641] Anhand der beiden Beispiele lässt sich dementsprechend gut nachvollziehen, was Bartsch 1821 in seiner *Anleitung zur Kupferstichkunde* über die richtige Wahl und Führung der Striche schrieb: die zuerst angelegte und am kräftigsten ausgeführte »Classe« von Linien dient dazu, »die Formen zu bestimmen«, während die weiteren Schraffurenlagen die Ausgestaltung des Helldunkel sowie die Ausdifferenzierung verschiedener Materialien leisten. Oder, wie Bartsch selbst schreibt: »die erste zeichnet, die anderen mahlen«.[642] Diese Unterscheidung zwischen formgebenden und flächengestaltenden Linien bestand im Grunde auch in der Reproduktionsgraphik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fort. Flächen wurden weiterhin durch die Veränderung der Schraffurenlagen differenziert. Da die zunächst in Form feiner Linien auf die Platte übertragene Vorzeichnung, die neben Konturen auch Binnengliederungen zum Beispiel von Gewändern angab, anschließend durch Schraffuren überdeckt wurde, entstand der Eindruck modellierter und stofflich definierter, meist jedoch als konturlos wahrgenommener Partien. Allerdings wurden die radierten Umrisslinien nicht mehr durch gestochene, sondern durch radierte Linien überlagert und die von Bartsch als ideal für eine möglichst eindeutige Wiedergabe bestimmter Materialien beschriebenen Linienführungen nur noch selten exakt angewandt.[643]

641 Siehe Kap. 3.

642 Bartsch 1821, I, 96.

643 Zu dessen ausführlicher Schilderung der für die optimale Wiedergabe von Inkarnat, Haaren und Pelzen sowie verschiedenen Stoffen, von Himmel, Wolken, Erde und Bäumen erforderlichen Anlage der Taillen siehe Bartsch 1821, I, 82-96.

Eine Ausnahme bildet in dieser Hinsicht die erste Reproduktion Charles Careys (1824-1897)[644], die im dritten Jahrgang der *Gazette des Beaux-Arts* veröffentlicht wurde und Jean Louis Ernest Meissoniers (1815-1891) Gemälde *En attendant l'audience* wiedergibt (Abb. 43/ Kat. 2): die Linienführung im Bereich des Gesichts, der Kleidung und des Vorhangs entspricht exakt der von Bartsch in Bezug auf Inkarnat, Samt und andere Stoffarten empfohlenen Linienstruktur. Obwohl Meissonier das Gemälde erst um 1860 malte, orientierte sich Carey also, vermutlich durch das im Stil des 18. Jahrhunderts gehaltene Sujet inspiriert, an der Kupferstichmanier jener Epoche. Dadurch verstärkte er den Eindruck, das Ölbild entstamme dem vorigen Jahrhundert. Insbesondere im Bereich der Kleidung zeichnet sich seine Reproduktion durch systematisch geführte, an- und abschwellende Linien sowie einen dadurch erwirkten Glanz aus. Dieser fehlt in den meisten später in der *Gazette* publizierten Reproduktionen nach Gemälden Meissoniers,[645] wodurch ein Merkmal des klassischen Reproduktionskupferstichs verloren geht, während ein anderes auch in radierten Wiedergaben beibehalten wird: Die Anlage der Druckgraphik in den Körperformen folgenden Parallelen, die in den dunkleren Partien zu Kreuzlagen verdichtet, in den hellen Bereichen (vor allem beim Inkarnat) hingegen in Punktereihen aufgelöst werden.

44 Louis Jacoby nach Franz Messmer und Jacob Kohl, *Portrait de Jacques Mathias Schmutzer*, 1877, Radierung, 23,3 x 16,5 cm (Platte), Kat. 35

644 Zu Carey siehe Béraldi IV, 1886, 66, IFF IV, 1949, 91-94, AKL XVI, 1997, 384 (mit weiterer Literatur) und Dugnat/Sanchez I, 2001, 443. Als Schüler von Tony Johannot, der das Frontispiz von *L'Artiste* entworfen hatte, publizierte Carey dort zwischen 1843 und 1874 dreizehn Graphiken, in der GBA lediglich zwei (Abb. 43/Kat. 2 und 1863-21) und in *L'Art* gar nicht, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b und 1999.

645 Diese stammen von Flameng (1869-11 und 1876-20), Jacquemart (1875-16), Mongin (1877-30 und 1884-11) und Géry-Bichard (1885-04).

45 Auguste-Achille Morse nach Jean-Jacques Henner, *Femme couchée*, 1869, Radierung und Kupferstich, 16,2 x 25,8 cm (Platte), Kat. 19

Anders als Carey verzichtete Louis Jacoby (1828-1918)[646] in seiner Radierung nach einem Bildnis des Wiener Kupferstechers Jakob Matthias Schmutzer (1733-1811) auf den Einsatz des Grabstichels (Abb. 44/Kat. 35). Dies führte dazu, dass er Kompromisse eingehen musste, um die für den Kupferstich des 18. Jahrhunderts typische Linienführung aus Haupt- und Zwischenlinien, sich kreuzenden Schraffuren (durch die papierweiße Flächen in Form ganzer oder halber Rauten entstehen) und dazwischen gesetzten Punkten nachzuahmen. Jacoby imitierte diese Manier in seiner Radierung allerdings so geschickt, dass sogar in der Annonce für den Verkauf des Blattes fälschlich ein Kupferstich beworben wurde und der Betrachter die technische Täuschung nur bei genauem Hinsehen erkennt.[647] Die durch die Führung des Grabstichels verursachte, charakteristische Schwellung der Kupferstichtaillen ahmte er wie beispielsweise auch Burney durch zunächst dünn angelegte Linien nach, die an den entsprechenden Stellen durch Stufenätzung verstärkt wurden. Jacoby, der über zwei Jahrzehnte an der von Schmutzer 1766 gegründeten Wiener Kupferstecherakademie unterrichtete, blieb damit dessen Tradition als Wille-Schüler (und Lehrer Adam von Bartschs) treu und wahrte zugleich den Stil der Zeit, in der das Gemälde (1767) entstanden war.

646 Zu Jacoby siehe ThB XVIII, 1925, 260 (mit weiterer Literatur) und Dugnat/Sanchez III, 2001, 1262. In der GBA publizierte der Deutsche Jacoby nur diese eine Tafel, in *L'Artiste* und *L'Art* gar nicht, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b und 1999. Jacobys Hauptwerk ist der 1872 bis 1882 von der Wiener Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst finanzierte, sehr großformatige Kupferstich nach Raffaels *Schule von Athen*, vgl. Stuttgart 2001, 107f. und 382/F 2.39.

647 Vgl. die Preisliste der Tafeln aus dem Jahrgang 1877 in GBA, II, 17.1878, n. pag.

Innerhalb der durch die *Gazette des Beaux-Arts* publizierten Reproduktionsgraphiken griff Auguste-Achille Morse (ca. 1840-1923)[648] am konsequentesten und kontinuierlichsten auf die der akademischen Ästhetik entsprechende Kupferstichmanier zurück. In seiner Radierung nach Jean-Jacques Henners Gemälde *Femme couchée* entspricht die für ihn charakteristische Anlage der Linien (ebenso wie die Careys) weitgehend dem von Bartsch 1821 beschriebenen Vorgehen (Abb. 45/Kat. 19): Zwei Schraffursysteme sind in dem für Kreuzlagen üblichen Winkel von 60 Grad übereinandergelegt. Im Bereich des schwarzen Divans sind die einzelnen Linien deutlich stärker und dichter angelegt als im oberen Teil der Darstellung, der den braunen Hintergrund wiedergibt. Mulden und verschattete Falten in dem Tuch, auf dem sich die Schöne rekelt, gibt Morse mit Hilfe einer zusätzlichen, feineren Linienklasse wieder, die dazu beiträgt, den Grundton der Liegestatt weiter zu verdichten und abzudunkeln. Der helle, ideale Körper der Nackten ist ausschließlich durch geschwungene, feine Linien modelliert, die in stärker beleuchteten Bereichen in Punktereihen übergehen und in der Wiedergabe der verschatteten Körperpartien zu Kreuzlagen verdichtet sind. Die Striche und Punktereihen verlaufen diagonal über die einzelnen runden Körperteile, wodurch Morse in seiner Arbeitsweise einem Vorgehen treu blieb, das seit dem frühen 18. Jahrhundert üblich war.[649] Das für ältere Kupferstiche typische An- und Abschwellen der Taillen ersetzte Morse anders als Jacoby: Er legte jede Linie in einer bestimmten, unverändert beibehaltenen Stärke an und verdichtete jeweils ganze Bereiche durch das Hinzufügen weiterer Zwischenlinien. Auf erkennbare Konturen verzichtete er vollständig und differenzierte einzelne Bildelemente sowie deren Farbigkeit allein durch die unterschiedliche Stärke, Dichte und Ausrichtung der Linien, was einen weichen, schimmernden Effekt erzeugt.

Die drei angesprochenen Beispiele gehören zu einer kleinen Gruppe von Reproduktionen, die innerhalb der *Gazette des Beaux-Arts* französische Gemälde des 18. und 19. Jahrhunderts in einer am klassischen Kupferstich orientierten Manier wiedergeben.[650] Die stilistische Ähnlichkeit ist allerdings unterschiedlich motiviert: Beim Bildnis Schmutzers ist die Wahl der Linienstruktur durch die stilistische Annäherung an Reproduktionsstiche aus der Entstehungszeit des gemalten Porträts bedingt, im Falle von Careys Reproduktion nach Meissoniers Gemälde in der stilistischen Annäherung an das dargestellte Sujet. In beiden Fällen existiert also eine inhaltliche Verbindung zu der im mittleren 19. Jahrhundert bei Sammlern beliebten Rokokomalerei[651] beziehungsweise zur Blütezeit des französi-

648 Zu Morse siehe Béraldi X, 1890, 150f., Bouchot in Lützow 1891, 58ff., Courboin III, 1926, 50f. und Dugnat/Sanchez IV, 2001, 1839f. Morse reproduzierte für die GBA acht Werke, darunter vier Gemälde von Jean-Baptiste Greuze (Abb. 24 und 25/Kat. 22 und 23, 1877-13, 1882-08) sowie Werke von Bernardino Luini (1869-26) und Jean-Jacques Henner (Abb. 45/Kat. 19). Für *L'Artiste* und *L'Art* war er nicht tätig, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b und 1999.

649 Ein Beispiel hierfür ist Gaspard Duchanges Reproduktion nach Correggios Gemälde *Leda mit dem Schwan* von 1711, vgl. die Abbildung in Gramaccini/Meier 2003, 223.

650 Neben den bereits genannten Graphiken und Heliogravüren sind folgende Tafeln zu nennen: Ardail nach Boucher (1890-17), Brunet-Debaines nach Tischbein (1882-04), Flameng nach Scheffer (1864-05) und Augustin (1894-05) sowie Henriquel-Dupont nach Delaroche (Abb. 30/Kat. 1).

651 Siehe hierzu Bordeaux/Vizille 1998.

schen Reproduktionsstichs im 18. Jahrhundert, der die nach 1861 entstandenen Reproduktionsgraphiken stilistisch beeinflusst zu haben scheint.[652] Bei Henners *Femme couchée* ist keine derartige Verbindung ersichtlich. Vielmehr ist anzunehmen, dass Morses Rückgriff auf eine als traditionell zu bezeichnende Linienführung damit zu tun hat, dass die gewählte Manier der Gemäldereproduktion eine gewisse klassische Note verleihen sollte. Möglicherweise spielte auch eine Rolle, dass die Darstellung nackter Körper in der Radierung als besonders schwierig galt.[653]

Eine andere Gruppe von Gemälden, die für die *Gazette des Beaux-Arts* in Druckgraphiken dieses klassischen Stils übertragen wurden, stammt von italienischen Renaissancekünstlern. Die meisten dieser Vorlagen weisen ein helles Kolorit auf, weswegen in den Reproduktionen zwar großflächig Rautenbildungen und systematisch angelegte Schraffuren zum Einsatz kamen, insgesamt jedoch deutlich größere Teile der Platte unberührt blieben, was in den Drucken zu mehr Weißanteil führt.[654] Als Beispiel für diese Graphiken kann Achille Jacquets (1846-1908)[655] Reproduktion von Michelangelos *Tondo Doni* gelten (Abb. 46/Kat. 32), in welcher er größere Abstände zwischen den feinen Linien gelassen hat als Morse in seiner Wiedergabe der liegenden Nackten (Abb. 45/Kat. 19). Zudem ließ er Teile der Platte gänzlich unbearbeitet und setzte Konturen zur Abgrenzung der auch im Gemälde scharf umrissenen Figuren ein, da eine differenzierte Anlage der Helligkeitswerte für die Unterscheidung der verschiedenen Bildelemente nicht ausreichend gewesen wäre. Jacquets Linienführung entspricht – trotz des im erzielten Effekt (klarer, härter, heller) deutlichen Unterschieds zu der angesprochenen Reproduktion Careys (Abb. 43/Kat. 2) – ebenfalls der von Bartsch 1821 empfohlenen Vorgehensweise: Er nutzt gerade Linien zur Darstellung glatter Oberflächen und gewellte, um den Eindruck rauer Strukturen wie etwa die des Rasens zu veranschaulichen.[656] Sowohl in der Anlage des lockeren Liniennetzes als auch in der Helligkeit erinnert Jacquets Reproduktion des Rundbildes deutlich an die Arbeiten seines Lehrers Henriquel-Dupont. Dieser hatte Paul Delaroches Wandgemälde *Hémicycle des Beaux-Arts* zwischen 1845 und 1853 in einen Kupferstich übertragen, der sich zum einen durch die aufgelockerte Umsetzung der traditionellen Linienstruktur sowie durch die Helligkeit der Wiedergabe auszeichnet oder, wie Charles Blanc 1860 betonte,

652 Dies gilt auch für Didiers Reproduktion von Rubens' *Jugement de Midas* (1864-09), die an die ebenfalls in Radierung und Kupferstich ausgeführten Graphiken der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Gérard Audran, Michel Dorigny) erinnert. Vgl. die Abbildungen in Gramaccini/Meier 2003, 165 und 197.

653 Siehe Hamerton 1876, 377f.

654 Waren die gemalten Vorlagen insgesamt dunkler, überzieht üblicherweise ein mehrschichtiges Liniennetz die gesamte Fläche, vgl. Dubouchet nach einem Michelangelo-Bildnis (1876-01), Morse nach Luini (1869-26), Soumy nach Giorgione (1865-09) sowie Didier (1875-17) und Jasinski (1892-15) nach Raffael.

655 Zu Jacquet siehe Béraldi VIII, 1889, 217ff., Courboin III, 1926, 47f., IFF XI, 1960, 204-208 und Dugnat/Sanchez III, 2001, 1275f. In der GBA publizierte er zwischen 1876 und 1892 fünf Reproduktionen, in *L'Artiste* eine (1886-20), in *L'Art* keine, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b und 1999.

656 Vgl. Bartsch 1821, I, 84-94. Bouchot schreibt über Jacquet, er gehe »von der classischen Manier aus, ohne höher hinaus zu wollen und nach Neuem zu suchen.«, siehe Lützow 1891, 63.

durch eine Reduktion der Schraffuren und den gezielten Einsatz des Papiertons (Abb. 30/Kat. 1).[657]

Eine in Teilen ganz ähnliche Gestaltung wie die zuletzt angesprochenen Graphiken weist auch Frédérique-Auguste Laguillermies (1841-1934)[658] bereits erwähnte druckgraphische Wiedergabe von Frans Hals' *Lachendem Kavalier* auf (Abb. 39/Kat. 11). Um den grauen Hintergrund sowie den Hut und das Gesicht des Dargestellten wiederzugeben, griff der junge Graphiker, der im Folgejahr den »Prix de Rome« gewinnen sollte, unter der Leitung seines Lehrers Léopold Flameng auf erprobte Formeln der Reproduktionsgraphik zurück. Laguillermie verdichtete die feinen Linien jedoch deutlich stärker als Jacquet in seiner Wiedergabe des *Tondo Doni*.[659]

46 Achille Jacquet nach Michelangelo Buonarotti, *La Sainte Famille*, 1876, Radierung und Kupferstich, 21,8 x 16,8 cm (Platte), Kat. 32

In Relation zu dieser Reproduktion nach Michelangelos Gemälde ist auch eine weitere Gruppe von Tafeln zu sehen, die in den frühen Jahrgängen der *Gazette des Beaux-Arts* publiziert wurde. Hierbei handelt es sich um sehr helle Graphiken, in welchen die Vorlagen lediglich durch feine Konturlinien und locker gesetzte Schraffuren wiedergegeben werden.[660] Sie erinnern aufgrund dieser Eigenschaften an die zu Beginn des

657 Siehe Blanc 1860b, 359f. Der mehrseitige Beitrag wurde nur von einer Umrisszeichnung begleitet, die dazu diente, die dargestellten Künstler zu identifizieren. Eine Detailabbildung des besprochenen Kupferstichs findet sich erst 1892 in der GBA (Abb. 30/Kat. 1).

658 Zu Laguillermie siehe Béraldi IX, 1889, 13f., Clément-Janin 1921, ThB XXII, 1928, 223 (mit weiterer Literatur), IFF XII, 1963, 226-238 und Dugnat/Sanchez III, 2001, 1397ff. Zwischen 1862 und 1881 publizierte er in *L'Artiste* dreizehn, in der GBA zwischen 1864 und 1878 acht Graphiken, für *L'Art* war Laguillermie nicht tätig, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b und 1999.

659 Vergleichbar sind die Reproduktionen von Flameng nach Michelangelo (1876-05), Jacquet nach Sodoma (1878-01) und Huot nach Raffael (1875-24).

660 Vgl. Flameng nach Ingres (1859-01), Michelangelo (1859-05), Gérôme (1861-11) und Moreau (Abb. 48/Kat. 9). Außerdem Regnault nach Francia (1862-15), Haussoullier nach Botticelli (Abb. 47/Kat. 6) und Mantegna (1861-03) sowie Reproduktionen von Skulpturen der Antike oder Renaissance (1868-20/21/-22).

47 William Haussoullier nach Sandro Botticelli (Atelier), *Vénus*, 1862, Radierung und Kaltnadel, 9,5 x 21,3 cm (Platte), Kat. 6

19. Jahrhunderts häufig für die Illustration von Druckerzeugnissen genutzten Umrissstiche. Vor allem aus ökonomischen Gründen wurden Gemälde auf die Konturen reduziert, wobei dies um 1800 als eine Art Zuspitzung auf das Charakteristische empfunden wurde.[661] In ganz ähnlicher Manier konzentrierte sich 1862 auch William Haussoullier (1818-1891)[662] in seiner Reproduktion von dem aus Sandro Botticellis Atelier stammenden Gemälde *Vénus et trois Putti* auf die Wiedergabe der Umrisse (Abb. 47/Kat. 6). Die Binnengliederung oder gar die Farbigkeit bestimmter Bildelemente sind lediglich angedeutet. Aufgrund der selektiven, nicht flächigen Bearbeitung der Platte wird die helle Tafel von dem Farbton des hellbeigen Chinapapiers dominiert, so dass sich dem Betrachter das Kolorit des abgebildeten Gemäldes in keiner Weise erschließt. Haussoullier nutzte Schraffuren in erster Linie dazu, ein Minimum an Plastizität zu vermitteln und größere Klarheit im Erkennen des Dargestellten zu ermöglichen. Er scheint sich insgesamt auf die Wiedergabe des »Disegno« beziehungsweise »Dessin« beschränkt zu haben, das zur Entstehungszeit des Gemäldes in Florenz ebenso wie noch in Charles Blancs *Grammaire* als grundlegend erachtet wurde, wohingegen die Farbe als zweitrangig galt.[663]

661 Ausgehend von der bildlichen Rezeption des Salons in Druckerzeugnissen benennt Knels pragmatische und ästhetische Gründe für die massenhafte Verwendung des Umrissstichs um 1800, siehe Knels 2010, 142ff.

662 Zu Haussoullier, der zunächst malte und sich ab 1860 dem Kupferstich widmete, siehe Béraldi VIII, 1889, 64f., Courboin III, 1926, 40f., ThB XVI, 1923, 150 (mit weiterer Literatur), IFF X, 1958, 139-141 und Dugnat/Sanchez III, 2001, 1167f. Haussoullier war nur für die GBA tätig, wo er zwischen 1861 und 1876 neun Tafeln publizierte, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a.

663 Siehe Blanc in GBA, I, 6. 1860, 139f./2000, 53f.

Ähnlich ging Léopold Flameng (1831-1911)[664] 1864 in seiner Wiedergabe von Gustave Moreaus erstmals ausgestelltem Gemälde *Œdipe et le Sphinx* (Abb. 48/ Kat. 9) vor. Er betonte allerdings noch deutlicher als Haussoullier die Konturen, wodurch die Graphik stark an die bereits angesprochenen Umrissstiche erinnert. Eine Assoziation, die durch das Sujet und die idealisierte Gestaltung der Körper noch verstärkt wird. Flamengs Vorgehen verändert den Charakter der Vorlage nachhaltig, so dass das repräsentierte Gemälde auch von Ingres stammen könnte, der sich 1808 desselben Themas angenommen hatte.[665] Die stilistischen Eigenheiten des Malers Moreau verschwinden also zugunsten des klassischen Sujets. Flamengs Radierung kommt durch diese Interpretation – vermutlich unwissentlich – einer Zeichnung nahe, die Moreau selbst angefertigt hatte: Als Vorlage für eine (zwangsläufig druckgraphische) Abbildung in der Presse hatte der Maler sein Motiv in eine reduzierte, ovale und ebenfalls umrissbetonte Federzeichnung gefasst, die Flamengs Wiedergabe stilistisch deutlich näher steht als das im Salon präsentierte Gemälde.[666]

48 Léopold Flameng nach Gustave Moreau, *Œdipe,* 1864, Radierung und Kupferstich, 23,6 x 14,7 cm (Platte), Kat. 9

Die angeführten Beispiele belegen die fortdauernde Bedeutung gewisser, im Reproduktionsstich erprobter formaler Mittel, auch während der von der Radierung geprägten zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dass es sich hierbei (innerhalb der *Gazette des Beaux-Arts*) nicht um ein Massenphänomen handelt, ist wohl dem Umstand zuzuschreiben, dass die Mitarbeiter der Zeitschrift trotz der personellen und räumlichen Nähe zur Société française de gravure die Radierung bevorzugten. Darüber hinaus zeigt sich, dass sich die genannten Reproduktionsgraphiker

664 Zu Flameng siehe Coligny 1871, Hamerton 1876, 151ff., Béraldi VI, 1887, 100-134, Bouchot in Lützow 1892, 39f., Havard 1903/04, IFF IX, 1955, 450-461, Samis 1990 und Dugnat/Sanchez III, 2001, 111ff.

665 Dessen Gemälde reproduzierte Gaillard für die GBA (1867-17).

666 Zu Moreaus Zeichnung siehe Nantes/Montpellier 1999, 78 und 84 (Abb.), Nr. 28-15.

selten auf diese Stilrichtung beschränkten. Gerade äußerst produktive Mitarbeiter wie Flameng arbeiteten parallel in vielen verschiedenen Manieren. Eine Variabilität, die sicherlich durch die von Reproduktionsgraphikern erwartete Einfühlung und Anpassung an die Vorlage bedingt war und die erklärt, weswegen innerhalb der ersten zwanzig Jahrgänge der *Gazette des Beaux-Arts* sehr unterschiedliche Graphiker immer dann auf die tradierten Vorgehensweisen in der Anlage der Linien zurückgriffen, wenn formale oder inhaltliche Gründe dies erforderten. Auffällig ist, dass die Genannten zur ältesten Generation der in der *Gazette* vertretenen Künstler gehören, deren Lehrer dem klassischen Reproduktionsstich die Treue hielten: Haussoullier war Schüler des Malers Delaroche gewesen, Flameng hatte bei Calamatta gelernt und selbst der Jüngste, Jacquet, war durch die Schule des 1797 geborenen Henriquel-Dupont gegangen. Dies erstaunt umso mehr, als sie alle die akademische Kupferstichmanier in eine Kombination der beiden Tiefdruckverfahren oder in reine Radierungen übertrugen, obwohl diese noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts als zweitklassige Reproduktionstechnik wahrgenommen worden war und sich erst allmählich zum Mittel der Wahl entwickelte.

4. 2. 2 Einflüsse auf die radierte Gemäldereproduktion

Die Wiederbelebung der seit dem Rokoko kaum noch als künstlerisches Ausdrucksmittel genutzten Radierung begann in Frankreich mit der Romantik, deren Malerei nicht zu dem üblichen Reproduktionsverfahren Kupferstich passte, und mit einigen Malern der »Schule von Barbizon«.[667] Ohne fundierte Ausbildung in der Handhabung der druckgraphischen Verfahren nutzten sie die Ätztechnik ab den 1840er Jahren, um vorwiegend Landschafts- und Genredarstellungen in einem lockeren, skizzenhaften Duktus festzuhalten.[668] Das Interesse der Malerradierer an der Druckgraphik war unter anderem durch die Begeisterung für Rembrandts Graphiken aufgekommen und galt folglich nicht dem stark normierten und in der Ausführung äußerst diffizilen Kupferstich, sondern der Radierung.[669] Diese bot ihnen die Möglichkeit, fast wie gewohnt auf die präparierte Druckplatte statt auf Papier zu zeichnen. Wegen des größeren Spektrums an Tonwerten und der rascheren, sprich günstigeren Ausführung war die Ätztechnik nicht nur als Ausdrucksmittel für Maler, sondern auch für die Wiedergabe von Gemälden durch ausgebildete Graphiker wie Léopold Flameng interessant.[670] Ausführlicher als alle anderen Autoren befasste sich der junge französische Kunsthistoriker Henri Focillon (1881-1943) in einem zweiteiligen Beitrag für die *Revue de l'art ancien et moderne* mit der französischen Reproduktionsradierung im

667 Zum Zusammenhang mit der Romantik siehe Béraldi 1896, VIIf. und Focillon 1910, 341. Als Initiatoren gelten unter anderem die Maler Eugène Delacroix, Charles-François Daubigny sowie die Graphiker Charles Jacque, Maxime Lalanne und Jules Jacquemart, siehe Hamerton 1876, 147.

668 Zur Malerradierung siehe auch S. 105f.

669 Vgl. Bouchot in Lützow 1892, 39, Lier 1895, 230, der deutlich auf Bouchots Text zurückgreift, und Focillon 1910, 342 sowie McQueen 2003.

670 Zu den stilistischen Vorteilen der Radierung gegenüber dem Kupferstich siehe S. 104f.

19. Jahrhundert.[671] Er gibt einen Überblick über die Entwicklung dieser Form der Druckgraphik und geht der Frage nach, wie und aus welchen Gründen die Radierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum dominierenden Reproduktionsverfahren werden konnte. Focillon kommt hierbei immer wieder auf Themen und Argumente zurück, die bereits in den ›Salons‹ der *Gazette* (die er gut kannte) angesprochen worden waren. Für die Ablösung der Lithographie und des zunächst noch von offizieller Seite protegierten Kupferstichs durch die Radierung führt Focillon in erster Linie formale Vorteile an: Die freiere und variablere Linienführung, der lebendigere Ausdruck, die größere Bandbreite an Grauwerten durch die Kombination von Ritzen und gegebenenfalls stufenweisem Ätzen sowie schließlich die individuellere, weniger Fachkenntnisse voraussetzende und das Experimentieren fördernde Arbeitsweise.[672] Die Etablierung der dem Zeitgeschmack entsprechenden Reproduktionsradierung datiert er auf das Ende der 1860er Jahre, als dem »mouvement« zugerechnete Künstler wie Flameng, Bracquemond und Waltner im Salon ausstellten; rund zehn Jahre später hätte die Ätztechnik den Kupferstich abgelöst und sei zu *dem* druckgraphischen Verfahren für die Kunstreproduktion geworden.[673] Dies führte allerdings bald dazu, dass »La tradition libre [der reproduzierenden Radierung; Anm. JB] se perd, le procédé devient photographique; on copie, on n'interprète plus.«[674] Die Auswirkung dieser später auch von Delteil und Roger Marx geteilten Einschätzung Louis

49 Charles Courtry nach Gerard Ter Borch, *Le fumeur*, 1873, Radierung und Kaltnadel, 21,1 x 16,2 cm (Platte), Kat. 21

671 Focillon 1910. Zur Wiederbelebung der Radierung und ihrer Nutzung zu Reproduktionszwecken siehe außerdem Bouchot in Lützow 1892, 12ff. und Béraldi 1896.

672 Focillon 1910, 343f.

673 Ebd., 350 und 444. Auch Béraldi bezeichnet die Dritte Republik (1871-1914) als Hochzeit der Reproduktionsradierung, siehe Béraldi 1896, XIIf.

674 Gonse 1876, 143.

50 Paul-Edme Le Rat nach Samuel van Hoogstraten, *Tête de vieillard*, 1874, Radierung, 23,9 x 17,7 cm (Platte), Kat. 28

Gonses veranschaulicht die *Gazette des Beaux-Arts*:[675] Parallel zu dem immer größeren Anteil radierter Gemäldereproduktionen an den Tafeln etablierte sich im Lauf der 1860er Jahre ein standardisiertes Vokabular von wiederholt für die Wiedergabe bestimmter Materialien oder auch Malweisen verwendeten graphischen Strukturen, das nur noch bedingt an die Vorlage angepasst wurde. Der daraus resultierende stilistische Stillstand ist ab etwa 1870 erkennbar. In manchen Jahrgängen erscheint fast jede zweite Tafel schematisch und in stilistischer Hinsicht indifferent. Viele dieser Abbildungen fallen durch routiniert angelegte Liniengeflechte auf, die in einer nur mehr scheinbar lockeren Manier die gesamte Bildfläche auf fast monotone Weise bedecken (Abb. 49 und 50/Kat. 21 und 28), obwohl die einzelnen Graphiker durchaus anpassungsfähig und vielseitig waren.[676] Anders als die Auswertung der Tafeln in der *Gazette* vermuten lässt, war Focillon hingegen der Ansicht, die Reproduktionsradierung habe im letzten Viertel des Jahrhunderts mehr zum Ruhm der französischen Graphik beigetragen als alle anderen Kunstgattungen. Erst ab etwa 1895 habe sich dies geändert, weil ein gewisser Perfektionismus (»tendance à faire trop complet«) um sich gegriffen habe.[677] Die Nutzung photographischer Vorlagen beziehungsweise die durch die Photographie geprägten Erwartungen der Verleger und Käufer sowie die Ausbildung zu vieler Graphiker führten seiner Ansicht nach dazu, dass es zu

675 Delteil charakterisierte die Reproduktionsradierung nach 1872 als »souvent habile, mais banal, non sans valeur d'art parfois, mais le plus souvent lourd, monotone, superficiel et impersonnel«, Delteil 1925, 423. Vgl. auch Roger Marx 1962, 150.

676 Siehe zum Beispiel: Paul Rajon nach Watteau (1870-01/-02), Gainsborough (1873-03), Jackson (1873-13) und Reynolds (1873-34, 1877-06); Charles Courtry nach Debucourt (1873-11), de Hooch (1873-26), Ter Borch (Abb. 49/Kat. 21), Chardin (1876-10) und Couture (1877-12); Paul-Edme Le Rat nach Ricard (1873-08), Pourbus (1873-38), del Piombo (1873-39) und Hoogstraten (Abb. 50/Kat. 28); Achille Gilbert nach Coques (1873-29) und del Sarto (1877-09).

677 Focillon 1910, 444. Ähnlich bereits Lalo, wobei dieser weniger die akribische als die zu schnelle Ausführung von Radierungen (»eau-forte à la sauce«) kritisiert, siehe Lalo 1897, 166.

viele mittelmäßige, routiniert-mechanisch ausgeführte Graphiken ohne individuellen Stil gegeben habe.[678] Im Gegensatz dazu ist in den ersten Jahrgängen der *Gazette des Beaux-Arts* eine enge Verbindung der frühen Reproduktionsradierung zur Originalradierung erkennbar, die in zwei zusammenhängende Richtungen weist. Zum einen spielt die von Zeitgenossen wie Daubigny praktizierte Malerradierung eine wesentliche Rolle, zum anderen der von den »Peintres-Graveurs« hoch geschätzte Rembrandt.

Die zeitgenössische Malerradierung

Einer der ersten Reproduktionsgraphiker, der von zeitgenössischen Autoren wiederholt als Leitfigur der Etablierung der Reproduktionsradierung bezeichnet wurde, war Léopold Flameng.[679] Wie alle seine Altersgenossen war er zum Kupferstecher ausgebildet worden, wandte sich dann allerdings während der 1850er Jahre aus finanziellen Gründen der weniger anerkannten, aber schneller auszuführenden und somit lukrativeren Radierung zu.[680] Dies sei, so Samis, als eine Art »Verrat« betrachtet worden, was Luigi Calamattas (1802-1869) angeblich harsche Reaktion auf die Entscheidung seines Lieblingsschülers erklärt.[681]

Aus seiner Zusammenarbeit mit Charles Blanc, einem weiteren ehemaligen Schüler Calamattas, ergab sich vermutlich die Mitarbeit an der neu gegründeten *Gazette des Beaux-Arts*, zu deren produktivstem Mitarbeiter Flameng werden sollte: Über vier Jahrzehnte hinweg publizierte er dort knapp einhundert Reproduktionen sehr unterschiedlicher Vorlagen. Dies war wohl nur deshalb möglich, weil er das von ihm geforderte »inventer un métier nouveau«[682] meisterlich umsetzte und weil er es verstand, sich den Stilen höchst unterschiedlicher Maler anzupassen: er deckte sowohl zeitlich (von Spinello Aretino bis Carolus Duran) wie stilistisch (von Frans Hals über Francisco de Goya bis zu Paul Delaroche) eine erstaunliche Spannbreite ab. Seine Reproduktionen stießen daher bei seinen Zeitgenossen auf große Anerkennung.[683] Besonders Béraldi lobte ausführlich die an den frühen Tafeln in der *Gazette des Beaux-Arts* überdeutlich erkennbare, ausgeprägte Anpassungsfähigkeit (»la rare faculté d'assimilation«) des Graphikers:

> »Flameng ne tarda pas à se mettre en évidence et à passer au premier plan: on peut même dire que pendant des années, jusqu'à l'arrivée de Jacquemart et de Gaillard, il demeura seul sur la brèche, exécutant avec une souplesse, un goût et une habileté remarquables ce tour de force qui consistait à graver beaucoup, vite et bien, facile, mais jamais lâché, toujours agréable et élégant; […]«.[684]

678 Focillon 1910, 444ff.
679 Vgl. Hamerton 1876, 151f., Bouchot in Lützow 1892, 39f. und Focillon 1910, 341ff.
680 Siehe Havard 1903/04, 32f.
681 Siehe Samis 1990, 245 und IFF VII, 1954, 566.
682 Siehe S. 139.
683 Flamengs Vielseitigkeit loben Burty 1864, 560, Ménard 1872, 123, Bouchot in Lützow 1892, 40 und Havard 1903/04, 458ff.
684 Béraldi VI, 1887, 104ff.

51 Léopold Flameng nach Thomas Gainsborough, *The Blue Boy*, 1862, Radierung, 19,8 x 11,8 cm (Platte), Kat. 5

Diese Einschätzung belegt der Verfasser des Standardwerks *Les graveurs du XIXe siècle* im Weiteren mit einer ganzen Reihe von Beispielen für Flamengs flexible, stets aufs Neue variierte Vorgehensweise (»méthodes«): Manche Gemälde, wie etwa Ingres' *La Source* und *L'Angélique*, habe er in sehr helle, zarte Kupferstiche übertragen (Abb. 22 und 23/Kat. 4 und 7). Andere Vorlagen wie Gainsboroughs *Blue Boy* habe er hingegen reproduziert, indem er auf gekonnte Weise nur das für das Wiedererkennen des Originals Notwendige herausgriff oder die zu reproduzierenden Werke in sehr freie Radierungen übertrug (Abb. 51/Kat. 5).[685]

Insgesamt lassen die zahlreichen Reproduktionen Flamengs, die das Erscheinungsbild der ersten Jahrgänge der *Gazette des Beaux-Arts* maßgeblich prägten,[686] eine – möglicherweise durch das Arbeitspensum und den Zeitdruck erzwungene – Vorliebe für solch locker gezeichnete, auf das Wesentliche reduzierte und dadurch meist helle Radierungen erkennen. So gab er beispielsweise den von Gainsborough porträtierten *Blue Boy* mittels frei geführter Linien anschaulich wieder, deutete jedoch die im Gemälde mit raschen Pinselstrichen skizzierte Umgebung lediglich an.[687] Flameng sparte bei der Anlage seiner locker angelegten Linienstruktur neben der Landschaft auch die helle Stirn des Knaben sowie die im Licht schimmernden Partien von dessen seidener Kleidung aus. Er ließ also große Teile der Platte unbearbeitet, so dass in den genannten Bereichen das blanke Papier zu sehen ist. Da beim Drucken zudem auf jeglichen Plattenton und auf die Kennzeichnung des Bildrandes durch eine rahmende Linie verzichtet wurde, definiert allein das hellbeige Chine collé das hochrechteckige For-

685 Ebd., 109f.

686 Fast die Hälfte der 97 Tafeln, die Flameng in der GBA publizierte, erschien zwischen 1859 und 1865: in den ersten beiden Jahren stammen knapp 50% der publizierten Tafeln von ihm, danach schwankt sein Anteil zwischen rund 20% und 50%.

687 Ähnlich ging Flameng schon bei der im ersten Band der GBA publizierten Reproduktion von Gainsboroughs *Miss Graham* (1859-02) vor. Das meiste von dem im Weiteren Gesagten ist daher auf diese Radierung übertragbar.

mat des Gemäldes. In Flamengs Reproduktion von 1862 kommt es dadurch zu einer Umkehr der Helligkeitswerte: die ursprünglich dunkle, dramatisch in Szene gesetzte Landschaft hinter dem »Blue Boy« verwandelt sich in eine lichte Fläche und der von Gainsborough ins Licht gestellte Knabe in den dunkelsten, schwarz auf das helle Papier gesetzten Bereich der Reproduktion.

Der Verzicht auf die vollflächige Wiedergabe des Gemäldes führt dazu, dass die Tafel an Zeichnungsreproduktionen erinnert. – Die in der *Gazette des Beaux-Arts* reproduzierten Zeichnungen füllen häufig nur einen Teil der Zeitschriftenseite aus, da es sich bei den meisten Vorlagen um skizzierte Motive und nicht um bildhaft ausgeführte Zeichnungen handelt.[688] Um die Vollständigkeit der Wiedergabe zu verdeutlichen und wohl auch um die Reproduktionen durch den Eindruck größerer Geschlossenheit aufzuwerten, wurden derartige Abbildungen häufig von einem imaginären Papierrand in Form einer umlaufenden Randlinie eingefasst. – Besonders deutlich wird diese Ähnlichkeit im Vergleich mit einer anderen Reproduktion nach demselben Gemälde, die Flamengs Schüler Paul Rajon (1843-1888) ausgeführte hatte (Abb. 52/Kat. 37). Dessen 1881 in *L'Art* publizierte Radierung schließt den dunklen Landschaftshintergrund ein, sodass das Gemälde vollständig wiedergegeben wird. Rajon bleibt in allen Bereichen näher an der Vorlage und gibt die von Gainsborough angelegte Helligkeitsverteilung in stärker verdichteten, routiniert geführten Linien präziser wieder als Flameng. Es handelt sich also um eine den nach und nach entwickelten Konventionen entsprechende Reproduktionsradierung.

52 Paul Rajon nach Thomas Gainsborough, *The Blue Boy*, 1881, Radierung, 28,7 x 19,2 cm (Platte), Kat. 37

688 Vgl. zum Beispiel Flamengs Radierung nach Raffaels *Etude pour une figure de la Dispute du Saint-Sacrement* (1860-01).

Die Assoziation von Flamengs Version des *Blue Boy* mit Zeichnungsreproduktionen liegt jedoch nicht nur wegen der Reduktion des Gemäldes auf das zentrale Motiv nahe, sondern auch wegen der Linienführung: Die für den Reproduktionsstich bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts unabdingbaren und stets äußerst diszipliniert angelegten Liniensysteme, das heißt vor allem die zu Kreuzlagen verdichteten, parallel geführten Schraffuren, fehlen gänzlich. Stattdessen orientierte sich Flameng an den organischen Formen des Dargestellten, indem er mit seiner etwas unruhig wirkenden Strichführung bestimmten Bildelementen (zum Beispiel Gewandfalten oder Haaren) folgte. Lediglich der zu einer undefinierten Fläche abstrahierte Hintergrund, der Hut und Schlagschatten einschließt, ist in locker gezeichneten Parallelen angelegt. Gegen Ende des Jahrhunderts bezeichnete der Graphikexperte Henri Bouchot Flamengs Radierung nach dem berühmten Knabenbildnis Gainsboroughs als »Höhepunkt« seines Schaffens:

> »Als er den ›Blue Boy‹ oder die Miss Graham nach Gainsborough radirte, gab es für ihn nichts mehr zu erlernen. Frei in seiner Bewegung und doch zurückhaltend, wie es nur die Starken sind, entzückt er durch die kunstvolle Eintheilung seiner Linien, die farbige Punktirung der Fleischtöne und den moirirten Ton der Seidenstoffe.«[689]

Die von Bouchot so treffend beschriebene Wirkung der – insbesondere im Vergleich zum Kupferstich – freien Linienführung erinnert ebenso wie der letztlich auf Rembrandt zurückgehende bewusste Einsatz unbearbeiteter Plattenteile an Malerradierungen, etwa Daubignys *Soleil couchant* oder Rousseaus *Le chêne de roche* (Abb. 7 und 8). Solche Blätter wurden in der *Gazette des Beaux-Arts* von Beginn an parallel zu den reproduktionsgraphischen Tafeln publiziert und fungierten zweifellos als stilistische Vorbilder für die professionellen Reproduktionsgraphiker. Als Indiz für den möglicherweise aus diesem Umfeld abgeleiteten und von Flameng vertretenen künstlerischen Anspruch kann der Umstand gelten, dass er die Reproduktion des *Blue Boy* in unmittelbarer Nähe zu dem fragmentierten Bildmotiv signierte. Er setzte sich hiermit über die übliche Form der Bildunterschrift unterhalb der klar umgrenzten Darstellung hinweg und trug so zu dem ›provisorisch‹ wirkenden Charakter der Reproduktionen in den frühen Bänden der *Gazette des Beaux-Arts* bei.

Der anhand des *Blue Boy* exemplarisch vorgestellte freie Reproduktionsstil war jedoch nur von kurzer Dauer: Bereits ab den 1860er Jahren finden sich in Flamengs Schaffen keine weiteren Beispiele mehr für eine derart autonome und flüchtige Behandlung der Vorlage. Eine stärkere Verdichtung der Linien tritt an die Stelle des zuvor dominierenden lockeren Duktus'. Eine Veränderung, die man – wie bereits gezeigt – als Ergebnis der Etablierung oder zumindest als Zeichen der (Weiter-)Entwicklung der zunächst noch nicht durch Routinen und Normen geprägten Reproduktionsradierung interpretieren kann, die aber auch als Anpassung an die aktuellen Erwartungen beziehungsweise an die ökonomischen Rahmenbedingungen verstanden werden kann. Flameng machte eine Entwicklung durch, die mit der durch Rembrandt und die Malerradierer inspirierten, zeichnerischen und selekti-

689 Bouchot in Lützow 1892, 40.

53 Léopold Flameng nach Meindert Hobbema, *La rivière*, 1874, Radierung und Kaltnadel, 16,5 x 22,3 cm (Platte), Kat. 29

ven Reproduktionsweise begann. Sie führte ihn zu einer Form der Gemäldereproduktion, die dichter und stärker in jeweils durch eine eigene Struktur gekennzeichneten Flächen angelegt ist. Ein Beispiel hierfür ist Flamengs 1874 in der *Gazette des Beaux-Arts* veröffentlichte Wiedergabe von einem nicht identifizierten Gemälde Meindert Hobbemas, die den Titel *La rivière* trägt (Abb. 53/Kat. 29). Anders als das von Gainsborough gemalte Porträt bildete Flameng das Werk des Niederländers vollständig ab. Dies hatte zur Folge, dass die Namen von Maler, Stecher, Verleger und Drucker sowie der Bildtitel ihren Platz unterhalb der Darstellung fanden, in dem eigens frei gelassenen Randbereich der Platte. Zudem variierte Flameng die Stärke der Linien und die Qualität der Striche in einer an Bartschs Vorgaben für die ideale Wiedergabe von Materialien erinnernde Weise, während er sich bei dem Porträt des *Blue Boy* mit einer einzigen Linienart begnügt hatte: Für die Darstellung der Wasseroberfläche nutzte er leicht unregelmäßig geführte Parallelen, für die des Himmels feinere und etwas weiter angelegte, uneinheitlich ausgerichtete Schraffuren, für die Reproduktion des Laubs der von Hobbema gemalten Büsche und Bäume unregelmäßig geformte Linienkürzel. Der resultierende Gesamteindruck unterscheidet sich deutlich von den zuletzt besprochenen Graphiken Flamengs (Abb. 37, 48 und 51/Kat. 5, 9 und 18), die alle durch einen erheblichen Abstraktions- und Reduktionsprozess gekennzeichnet sind.

54 Maxime Lalanne nach Constant Troyon, *Vaches sous bois*, 1872, Radierung, 16,4 x 19,8 cm (Platte), Kat. 24

Flamengs Wiedergabe des Gemäldes von Hobbema ist als malerisch zu bezeichnen, da er sich bemühte, die einzelnen Farbwerte der Vorlage in entsprechend ausdifferenzierte Helligkeitswerte zu übertragen und da er danach strebte, mit graphischen Mitteln den Eindruck geschlossener Farbflächen zu erzeugen.

Maxime Lalanne (1827-1886)[690] zählte in den 1860er Jahren zu den meist geschätzten Zeichnern und Malerradierern Frankreichs. Er wurde zudem durch das von ihm selbst verfasste und illustrierte *Traité de la gravure à l'eau-forte* (1866) bekannt, in dem er seinen an der Radierung interessierten Zeitgenossen praktische Ratschläge gab und sowohl Rembrandt wie auch Lorrain als Meister der Ätzkunst rühmte.[691] Gelegentlich betätigte er sich als Reproduktionsgraphiker, wobei er in erster Linie Gemälde des niederländischen Barock und zeitgenössische Werke der Schule von Barbizon reproduzierte.[692] Lalanne gab

690 Lalanne, der ebenso wie Flameng Schüler des Malers Gigoux war, wandte sich erst zu Beginn der 1860er Jahre der Radierung zu. Zu Lalanne siehe Béraldi IX, 1889, 17-23, Courboin III, 1926, 120f., IFF XII, 1963, 270-282, Dugnat/Sanchez III, 2001, 1402-1404 und Villet 2010.

691 Siehe Lalanne 1866, 99.

692 Im Werkverzeichnis sind insgesamt 28 Reproduktionsgraphiken erfasst, siehe Villet 2010. Zwölf

55 Maxime Lalanne nach Jacob van Ruisdael, *Le pont de bois*, 1873, Radierung, 14,7 x 20,7 cm (Platte), Kat. 26

sowohl das von seinem Zeitgenossen Constant Troyon gemalte *Vaches sous bois* wie auch Jacob van Ruysdaels Gemälde *Le pont de bois* von 1652 mit Hilfe locker und zugleich dynamisch geführter Linien wieder (Abb. 54 und 55/Kat. 24 und 26). Und obwohl sich die Malweise Claude Lorrains deutlich von der Ruisdaels und Troyons unterscheidet, behielt Lalanne seine Manier auch bei, als er dessen *Paysage italien* von 1642 reproduzierte (Abb. 56/Kat. 12). Seine Radierung nach Lorrains Darstellung einer italienischen Ideallandschaft ist im Vergleich zu seiner Wiedergabe von Ruysdaels Gemälde durch feinere Linien geprägt, die zudem weniger dicht gesetzt sind, so dass diese Graphik insgesamt heller und dunstiger wirkt. Eine offensichtliche Anlehnung an die Radierungen des verehrten Vorbildes ist jedoch nicht erkennbar. Dem Stil der jeweiligen Vorlage entsprechend variierte Lalanne Helligkeit und Dynamik der Linienführung, ohne jedoch seine Vorgehensweise grundsätzlich zu verändern. Die vielfach von Reproduktionsgraphikern geforderte Anpassungsfähigkeit wird also deutlich durch Lalannes originalgraphisch geprägten Individualstil,

davon erschienen zwischen 1864 und 1883 in der GBA, ebenso wie einzelne Originalradierungen (1863-14 und 1874-23) und photomechanische Reproduktionen von ebensolchen (GBA, II, 12. 1875, 170/171; 22. 1880, 546/547 und 27. 1883, 94/95). In *L'Art* (1878-89) und *L'Artiste* (1877-29, 1878-21) publizierte Lalanne nur Originalradierungen, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b und 1999.

den Béraldi als »pointe déliée, prompte, spirituelle« bezeichnete, relativiert beziehungsweise begrenzt.[693] Doch dies scheint der Anerkennung durch seine Zeitgenossen nicht geschadet zu haben.[694] Alle drei Reproduktionsgraphiken weisen die typischen, energisch und dem Anschein nach schnell geführten Schraffuren, Kringel und Kürzel auf. Die Tonwerte, derer sich Lalanne bediente, reichen von hellgrauen, nur oberflächlich in die Platte eingeätzten Strichen über eine Vielzahl an Zwischenstufen bis zu tiefschwarzen Linien, die insbesondere bei der Wiedergabe von Troyons Gemälde großflächig zur Anwendung kamen. Durch den Einsatz besonders energisch geführter, längerer Striche hebt sich diese Wiedergabe von den Reproduktionen der beiden Barockgemälde ab: Wie der Boden ist auch das Laub der Bäume weniger kleinteilig wiedergegeben. Der Kontrast zwischen den schattigen Partien und den Stellen, an welchen Licht durch das dichte Laubdach fällt, wird durch die in diesen Bereichen ausgesetzte Bearbeitung der Platte verstärkt, so dass die weißen Kühe regelrecht aus dem Halbdunkel herausleuchten.

Lalannes Wiedergaben der beiden älteren Werke ähneln in gewisser Weise der bereits angesprochenen Reproduktion Léopold Flamengs nach Hobbemas Gemälde *La rivière* (Abb. 53/Kat. 29). Sie sind jedoch insgesamt dynamischer, weniger kleinteilig und weniger zurückhaltend in der Anlage der Linien, wodurch die Tafeln im Gesamteindruck rauer wirken. Dieser graduelle Unterschied ist möglicherweise durch die Prägung der beiden Künstler begründet: Flameng, der als Kupferstecher ausgebildet und hauptsächlich als Reproduktionsgraphiker tätig war, scheint seiner Aufgabe Mitte der 1870er Jahre mit Hilfe eines kontrollierteren und deutlich routinierteren Duktus' nachgekommen zu sein. Lalanne hingegen, der sich der Radierung vorrangig bediente, um eigene Bildideen zu vervielfältigen, scheint sich weniger angepasst und stärker an seiner individuellen Ausdrucksweise festgehalten zu haben.

Vergleichbares lässt sich über Félix Bracquemond (1833-1914)[695] sagen, einen der Initiatoren der 1862 gegründeten Société des aquafortistes, der auch Lalanne angehörte. Er war zu Lebzeiten einer der aktivsten und angesehensten Graphiker in Frankreich, was sich unter anderem daran zeigt, dass Henri Béraldi ihm als einzigem Künstler einen ganzen Band seines zwölfteiligen Werks *Les graveurs du XIXe siècle* widmete. Spätestens seit Lostalots umfangreichem monographischem Artikel von 1884 war bekannt, dass der als Lithograph und Maler ausgebildete Bracquemond sich die Kunst des Radierens Ende der 1840er Jahre mit Hilfe der Beschreibung in der *Encyclopédie* von Diderot und D'Alembert selbst beigebracht hatte.[696] Zwischen 1859 und 1870 arbeitete Bracquemond für die *Gazette*

693 Béraldi IX, 1889, 17. Vgl. hierzu auch die Originalradierung *Les ormeaux de Cénon* (1874-23).

694 Vgl. das Zitat von Louis Decamps (1873) in Kat. 26.

695 Über Bracquemond wurde schon zu Lebzeiten viel geschrieben, unter anderem von Lostalot 1884b, Béraldi III, 1885 und IX, 1889, 5-7, Clément-Janin 1897 und Delteil 1897. Siehe außerdem IFF III, 1942, 354-396, Monneret I, 1978, 74ff., Bailly-Herzberg 1985, 43f., Amsterdam 1993 und Dugnat/Sanchez I, 2001, 352ff. Einen guten Überblick vermitteln insbesondere Bouillon 1987, Vevey/Gingins 2003 und Gravelines 2004.

696 Siehe Lostalot 1884b, 517. Vgl auch Béraldi III, 1885, 6.

56 Maxime Lalanne nach Claude Lorrain, *Paysage italien*, 1865, Radierung, 17 x 21,6 cm (Platte), Kat. 12

des Beaux-Arts, steuerte jedoch nur sieben Gemäldereproduktionen bei.[697] Dass er als einer der wichtigsten französischen Malerradierer auf die Einkünfte aus derartigen Aufträgen angewiesen war, ist symptomatisch für die nur langsam voranschreitende Etablierung der Original- beziehungsweise Malerradierung, von der »selbst ihre berufensten Anhänger hätten nimmer leben können«, wie Bouchot feststellte.[698] Bracquemonds Bereitschaft, für die *Gazette des Beaux-Arts* zu arbeiten, und sein zu etwa gleichen Teilen aus originalgraphischen und reproduzierenden Blättern bestehendes Œuvre verdeutlichen aber auch, dass viele Graphiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts erfolgreich zweigleisig fuhren: Bracquemonds Reproduktionen wurden, nicht zuletzt wegen seiner großen Anpassungsfähigkeit an höchst unterschiedliche Vorlagen, ebenso sehr geschätzt wie seine

697 Hinzu kommen Reproduktionen von einer Skulptur und drei Graphiken sowie – mit einigem zeitlichen Abstand – zwei Originalgraphiken (1884-07/-10) und eine photomechanische Reproduktion einer solchen (GBA, II, 29. 1884, 518/519). In *L'Art* publizierte Bracquemond 1878 zwei Originalradierungen, in *L'Artiste* zwischen 1855 und 1895 sechs Original- und elf Reproduktionsgraphiken, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b und 1999.

698 Bouchot in Lützow 1892, 7. Vgl. auch S. 110.

57 Félix Bracquemond nach Aelbert Cuyp-Nachahmer (Jacob van Strij?), *Vaches au bord de l'eau*, 1869, Radierung, 16,1 x 21,9 cm (Platte), Kat. 17

Originalradierungen.[699] Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts kippte die Wertschätzung seiner Reproduktionsgraphiken zugunsten seiner Originalradierungen ins Negative.[700]

Ähnlich wie Lalanne übertrug Bracquemond 1869 das damals Aelbert Cuyp zugeschriebene Gemälde *Vaches au bord de l'eau* mit Hilfe schwungvoller Schraffuren und Linienkürzel in eine Radierung (Abb. 57/Kat. 17). Deren Invertierung fällt besonders auf, weil in der *Gazette des Beaux-Arts* fast alle Gemäldereproduktionen seitenrichtig wiedergegeben wurden, so dass sich die Frage stellt, ob er sich zu wenig als professioneller Reproduktionsgraphiker und zu sehr als Malerradierer fühlte und daher keinen Wert auf den entsprechenden Zwischenschritt legte. Braquemond verzichtete auch darauf, den Himmel als hellsten Bereich des Gemäldes durch eine flächendeckende Linienstruktur wieder-

699 »Alors il s'efface devant son modèle, l'écoute parler et s'efforce de transcrire correctement et fidèlement. Cette abnégation, la qualité la plus précieuse et la plus rare des graveurs-interprètes, jointe à un merveilleux talent d'assimilation et d'écriture, lui a permis de traduire magistralement les maîtres les plus divers: on l'a vu passer du grave au doux, du plaisant au sévère, avec une entière liberté d'esprit et une souplesse de main extraordinaire.« Lostalot 1884b, 518. Vgl. auch Delteil 1897, 425.

700 Dies beginnt mit ThB IV, 1910, 504.

58 Camille Corot, *Souvenir d'Italie*, 1863, Radierung, 31,8 x 23,6 cm (Platte), Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett (Inv. 1989-7)

zugeben, wie etwa Flameng dies bei seiner Reproduktion des Gemäldes von Hobbema getan hatte (Abb. 53/Kat. 29). Stattdessen deutete Bracquemond die Wolken durch feine Schraffuren oder vereinzelte Konturen an und ließ große Teile der oberen Plattenhälfte unbearbeitet. Um diesen hellen oberen Teil der Graphik mit dem deutlich dunkleren unteren zu verbinden und die in diesem Sinn zweigeteilte Darstellung für den Betrachter als Einheit erfahrbar zu machen, fasste er die gesamte, nur durch einen zarten Plattenton definierte Bildfläche mit einer feinen Linie ein. Dies ist innerhalb der ausgewerteten Gemäldereproduktionen ungewöhnlich, da Konturlinien in der *Gazette* fast ausschließlich auf Reproduktionsgraphiken beschränkt sind, die Zeichnungen wiedergeben, welche das Blatt nicht gänzlich ausfüllen. Bracquemond hatte sich dieses Vorgehens bereits bei seiner 1861 publizierten Reproduktion von Camille Corots Gemälde *Le lac* bedient, obwohl dort die Bäume im Mittelgrund die gesamte Höhe einnehmen und die Reproduktionsgraphik daher weniger deutlich in zwei sehr unterschiedlich stark durchgestaltete Hälften zu zerfallen droht (Abb. 18/Kat. 3).

Die von einer kräftigen Kontur eingefasste Corot-Reproduktion galt Burty als exemplarisch für Bracquemonds feinsinnige Arbeitsweise.[701] Auch in diesem Fall ist die Wiedergabe seitenverkehrt und zeichnet sich durch den auffallend lockeren Duktus aus. Die

701 »talent délicat et coloré«, Burty 1863b, 190.

luftige Anlage der unterschiedlich stark geätzten Linien vermittelt die Farbigkeit des Gemäldes insbesondere im Zusammenspiel mit dem hellbeigen Chinapapier treffend. Um das von Corot hingetupfte Laub wiederzugeben, bediente sich Bracquemond lässig hingeworfener Schlangenlinien und Kringel, wobei er die Struktur des Blattwerks summarisch wiedergab und sich in den lichteren Partien mit flüchtigen Andeutungen begnügte. Er ging also ähnlich frei und dynamisch vor wie Lalanne bei der Übertragung des Gemäldes von Troyon, führte die Radiernadel allerdings in runderen Bewegungen. Bracquemond ätzte die Linien zudem weniger tief, wodurch das Ergebnis dem für Corots Spätwerk typischen Gemälde entsprechend heller und zarter ausfällt. Eine stilistische Nähe zwischen der Reproduk-tionsgraphik Bracquemonds und Corots Radierungen besteht nicht, zeichnete dieser doch – wie zum Beispiel in der 1863 entstandenen Radierung *Souvenir d'Italie* (Abb. 58) – in längeren Strichen, setzte die Schraffuren lockerer, arbeitete insgesamt weniger kleinteilig und führte größere Bereiche in tiefschwarzen Linien aus. Naheliegend wäre eine solche Ähnlichkeit insofern, als Bracquemond, der ein äußerst versierter Radierer und Drucker war, Corot und andere Freunde wie Manet beim Radieren beriet.[702] Die von Bracquemond geleistete Hilfestellung scheint sich jedoch auf Technisches beschränkt und weder den einen noch den anderen Künstler in der Handhabung der Radiernadel nachhaltig beeinflusst zu haben.

Rembrandt als Vorbild

Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606-1669), dessen druckgraphisches Œuvre schon zu seinen Lebzeiten, aber auch im 18. und 19. Jahrhundert zahlreiche Nachahmer und Sammler gefunden hatte,[703] war eine zentrale Bezugsgröße für Malerradierer wie Reproduktionsgraphiker. Die ab dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts erneut aufflammende Begeisterung für seine Kunst wurde vor allem durch die Publikation des ersten illustrierten Werkverzeichnisses von Charles Blanc (1853-1859) sowie durch den Handel mit späten Abzügen der erhaltenen Platten[704], durch photomechanische Reproduktionen oder auch Faksimiles früher Abzüge gefördert.[705] Hinzu kam, dass Rembrandt in den ab den 1860er Jahren zahlreich publizierten Handbüchern zur Radierung als Vorbild genannt wurde und beispielsweise Philippe Burty wohlwollend über sein Œuvre schrieb.[706] Folglich waren viele jener

702 Corots erster, nicht vollendeter Radier-Versuch war Mitte der 1840er Jahre *Souvenir de Toscane* gewesen. Auf Anraten Bracquemonds nahm er die Arbeit an der Platte zwanzig Jahre später wieder auf und nach weiteren zehn Jahren wurde die Graphik erstmals in der GBA publiziert (1875-09), vgl. Paris 1996, No. 7. Zu Bracquemonds Unterstützung anderer Künstler, siehe Béraldi III, 1885, 11 sowie etliche jüngere Publikationen.

703 Höhepunkte erlebte der »Rembrandtismus« insbesondere im 18. (vgl. Bremen/Lübeck 1987, Amsterdam 1998, München/Landshut/Rosenheim 1999 und Joachimides 2011) sowie im 19. Jahrhundert (vgl. McQueen 2003 und Bedburg-Hau/Amsterdam 2005).

704 Siehe Pointdexter 1974.

705 Zu den ab den 1870er Jahren angebotenen Faksimiledrucken, die beispielsweise und in besonders guter Qualität der auch für die GBA tätige Amand-Durand herstellte, siehe Gillis 1997.

706 Lalanne bezeichnete Rembrandt in seinem Traktat von 1866 erstmals als bedeutendsten Malerradie-

Künstler, die an der Neubelebung der Ätztechnik teilhatten, nachhaltig durch die Kenntnis von Rembrandts Radierungen geprägt. Am ausführlichsten befasste sich Alison McQueen in ihrer Dissertation mit der Rezeption Rembrandts im 19. Jahrhundert, wobei sie den stilistischen Einfluss von dessen Radierungen auf die Reproduktionsgraphik nach 1850 weitgehend außer Acht ließ.[707] Sie zeigt, dass der stilistische Rückbezug auf den – ab 1830/50 als genialen, autodidaktisch gebildeten und selbst druckenden Graphiker – verehrten und zu einer Art Urvater der Malerradierung stilisierten Rembrandt von künstlerischer wie auch strategischer Bedeutung war. Schließlich ging es in erster Linie darum, das eigene Schaffen durch den Verweis auf das Vorbild aufzuwerten und den Anspruch auf den eigenen Status als Künstler zu rechtfertigen. Dabei spielte es keine Rolle, ob ein Gemälde Rembrandts reproduziert wurde oder ob sich ein Graphiker an seiner Liniensprache orientierte – so lange die Referenz ersichtlich war.[708]

Die Vorliebe für bestimmte Motive Rembrandts variierte je nach Epoche. Im 19. Jahrhundert galt sie vor allem den Landschaftsdarstellungen, auf die etwa Camille Corot Bezug nahm.[709] Doch im Wesentlichen basierte die Faszination auf stilistisch-technischen Charakteristika wie der äußerst beweglichen und dynamischen Linienführung, dem meist durch Stufenätzung erlangten *Chiaroscuro*[710] sowie dem Einsatz der Kaltnadel und unbearbeiteter Plattenbereiche.[711] Rembrandt wurde aufgrund seiner Vorbildfunktion und der Funktionalisierung durch die Radierer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu dem am häufigsten reproduzierten Altmeister,[712] was auch für die *Gazette des Beaux-Arts* gilt, wo er mit achtundzwanzig Gemälde- und dreizehn Graphikreproduktionen vertreten ist. Besonders deutlich erkennbar ist der Nachhall seines druckgraphischen Œuvres im Schaffen der bereits genannten Graphiker Félix Bracquemond, Maxime Lalanne und Léopold Flameng, aber auch im Werk von Charles-Albert Waltner und William Unger, die sich unterschiedlich klar zu ihrem Vorbild bekannten.

Léopold Flameng hatte sich vor allem zu Beginn seiner Karriere intensiv mit Rembrandts Druckgraphik auseinandergesetzt und sowohl an dessen Stil orientierte Originalradierungen geschaffen als auch für Charles Blancs Œuvrekatalog vierzig Radierungen des Niederländers faksimiliert.[713] Von dieser positiv bewerteten Erfahrung wurde mitunter auf

---

rer und hatte damit wesentlichen Anteil an dessen Verehrung, siehe McQueen 2003, 219f. und vgl. Lalanne 1866, 99. Den Beitrag von Burtys Rezensionen zu der Durchsetzung der Malerradierung betonen Béraldi 1896, VIII und Xf. und Focillon 1910, 341f.

707 Vgl. McQueen 2003, bes. Kap. 4 und 5.

708 Siehe ebd., 157-282, bes. 270f.

709 Siehe hierzu Bremen/Lübeck 1987, 11 und 48.

710 Dieser Aspekt sprach viele ›Rembrandtisten‹ des 18. bis 20. Jahrhunderts und insbesondere die Maler der Schule von Barbizon an, siehe Hausler 2001, 83 und McQueen 2003, 160.

711 Zu den wichtigsten formalen Aspekten der Rembrandt-Nachahmung siehe Bremen/Lübeck 1987, Amsterdam 1998, Hausler 2001, 83 und McQueen 2003.

712 McQueen 2003, 280f.

713 Die erste Fassung des Katalogs (Blanc 1853-1859) beinhaltet Einträge zu einhundert Rembrandtgraphiken und ist mit Photographien der Gebrüder Bisson illustriert, welche den Preis der Publikation stark in die Höhe trieben. Blanc entschied sich deshalb, die auch das malerische Œuvre einschließende zweite Fassung (ders. 1859-1861) mit Holzstichen und vierzig eigens von Flameng ausgeführten

59 Léopold Flameng nach Rembrandt,
Portrait d'homme, 1863,
Radierung, Kaltnadel und Roulette,
22 x 14,2 cm (Platte), Kat. 8

60 Rembrandt,
Ephraim Bonus (B. 278), 1647,
Radierung, Kaltnadel und Kupferstich, 24,1 x 17,7 cm (Darstellung),
Staatliche Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett (Inv. 345-16)

eine besondere Befähigung Flamengs für die Wiedergabe von Werken des Niederländers geschlossen.[714] Und tatsächlich zeichnet er innerhalb der *Gazette des Beaux-Arts* für fast jede zweite Reproduktionsgraphik nach Werken Rembrandts verantwortlich.[715] Da Flameng für die *Gazette* jedoch Ölbilder in Tiefdrucke zu übertragen hatte, war er gezwungen, einen Mittelweg zwischen der Annäherung an Rembrandts graphische Linienführung und den in der Reproduktionsgraphik üblichen Arbeitsweisen zu gehen. Wegen des charakteristischen, dunklen Kolorits mussten die Gemälde in entsprechend kräftige oder dichte, auf jeden Fall aber formatfüllende Linienstrukturen übertragen werden. Daher weisen Flamengs Wiedergaben von Halbfigurenbildnissen wie zum Beispiel die des sogenannten *Doreur* viele Schichten unterschiedlich ausgerichteter Schraffurenbündel auf, zwischen welchen das Papierweiß nur in Form kleiner Flecken durchscheint (Abb. 59/Kat. 8). Eine zwar systematisch angelegte, aber unregelmäßig erscheinende Struktur überzieht mit Ausnahme des Kragens die gesamte Darstellung und verschluckt die Hand des Porträtierten regelrecht. Dabei erinnert die Gestaltung des Hintergrundes durch bündelweise angelegte Schraffuren durchaus an manche der von Rembrandt selbst radierten Bildnisse, wie zum Beispiel das des *Ephraim Bonus* (Abb. 60). Allerdings sind die meisten seiner Porträtgraphiken weniger flächig und in einem stärker zeichnerischen Duktus angelegt, wodurch ein Großteil der Platte unbearbeitet blieb und nicht wie in diesem Beispiel, das an ein Porträtgemälde erinnert, vollflächig ausgestaltet ist.[716] Die gemäldehafte Qualität von Flamengs Radierung und seinen offensichtlichen Bezug auf die Bildnisse Rembrandts unterstreicht der Vergleich mit Charles Blancs Reproduktion des heute im Louvre befindlichen Selbstporträts von 1633. Diese auf wenige Linien reduzierte Radierung, die als erste Rembrandtreproduktion bereits im zweiten Band der *Gazette des Beaux-Arts* publiziert wurde, zeichnet sich durch den vollständigen Verzicht auf Flächigkeit und die damit einhergehende Abstraktion des Kolorits aus (Abb. 61). Sie ist deutlich stärker als Flamengs Graphik an Rembrandts radierten Bildnissen ausgerichtet und erinnert durch die vorgenommene Reduktion in gewisser Weise an Flamengs Radierung nach Gainsboroughs *Blue Boy* (Abb. 51/Kat. 5).

Flamengs Reproduktion des Porträts der *Saskia* (Abb. 62/Kat. 20) unterscheidet sich deutlich von der sechs Jahre zuvor entstandenen Radierung nach dem *Doreur*: Das Schraffurennetz, welches den dunklen Hintergrund wiedergibt, besteht aus schrofferen, tiefer geätzten Linien, die in weiterem Abstand nebeneinander gesetzt sind. Vorwiegend in den unregelmäßig auslaufenden Randbereichen der Radierung sowie in der aufgehellten Klei-

---

Faksimileradierungen zu illustrieren. Der dritten, großformatigeren Ausgabe (ders. 1873) wurden außerdem Heliogravüren hinzugefügt, Flamengs Radierungen jedoch wegen der Qualität der Blätter sowie der Mängel der photomechanischen Technik beibehalten, siehe Blanc 1873, I, IVff.

714 Lob für die Faksimiles kam unter anderem von Lalanne 1866, 99 und Bouchot, der meinte, Flameng habe eine »Formel« für die Wiedergabe von Rembrandts Werken, siehe Lützow 1892, 39f.

715 Von den 41 Reproduktionen in der GBA wurden fünfzehn in photomechanischen Verfahren ausgeführt, zwölf Tafeln wurden von Flameng, drei von Jacquemart und zwei von Unger radiert. Alle weiteren Graphiker steuerten lediglich eine Reproduktion bei.

716 Vgl. zum Beispiel das *Selbstbildnis mit dem aufgelehnten Arm* (B. 21) und die *Judenbraut* (B. 342).

61 Charles Blanc nach Rembrandt, *Selbstbildnis*, 1859, Radierung, 14,4 x 8,9 cm (Platte), aus: GBA, I, 2. 1859, 78/79 (1859-08)

dung der Dargestellten setzt Flameng lange, kräftig und tief geätzte Striche ein. Diese verweisen auf jene energisch gesetzten Linien, die häufig in Rembrandts Kaltnadelblättern zu finden sind.[717] Zugleich erinnert Flamengs Reproduktion der *Saskia* durch den stärkeren Kontrast zwischen den tiefschwarzen Strichen und der Farbe des Büttenpapiers sowie durch die in großen Teilen dynamische Linienführung stärker an die typischen Radierungen Rembrandts als die dichter, toniger und weicher wirkende Reproduktion des *Doreur*. Diese wirkt auch durch die disziplinierte Bearbeitung der gesamten Bildfläche, die ergänzte Rahmung sowie durch den homogenisierenden Flächenton malerischer, das heißt stärker wie ein Gemälde. Wie relativ diese Einschätzung ist, zeigt der Vergleich mit einer zweiten Reproduktion desselben Gemäldes: Charles-Albert Waltner übertrug den *Doreur* 1884 mit Hilfe von dichter und detaillierter gesetzten Linien in eine weniger spröde, plastischer und eben vergleichsweise noch malerischer erscheinende Radierung (Abb. 63).

717 Vgl. etwa *Die Frau mit dem Pfeil* (B. 202), aber auch Flamengs Radierungen nach Frans Hals' *Malle Babbe* (Abb. 37/Kat. 18) und *La Bohemienne* (GBA, II, 3. 1870, 396/397).

62 Léopold Flameng nach Rembrandt, *Saskia, femme de Rembrandt*, 1869, Radierung, 21,2 x 16,5 cm (Platte), Kat. 20

Interessant ist, dass Flameng die für Rembrandts tonige, dunkle Malerei entwickelte Vorgehensweise auf dunkel gehaltene Gemälde anderer Maler übertrug, beispielsweise auf eine Darstellung aus dem Leben des Heiligen Franziskus von dem spanischen Barockmaler Bartolomé Esteban Murillo (Abb. 64/Kat. 30).[718] Es scheint sich dabei um eine Strategie

718 Vgl. seine Radierungen nach Werken von Diego Velázquez (1865-04 und 1874-14), Richard Parkes Bonington (1869-12 und GBA, II, 3. 1870, 100/101), Pierre-Paul Prud'hon (GBA, II, 3. 1870, 348/349), Philipp Wouwerman (1873-47), Francisco Herrera (1873-57) oder auch Léon Bonnat (1875-14).

63 Charles-Albert Waltner nach Rembrandt, *Le Doreur*, 1884, Radierung, 65,2 x 48,3 cm (Platte), Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett (Inv. VI 2249)

zu handeln, die es ihm ermöglichte, zugleich effizient und anpassungsfähig zu arbeiten, indem er formal ähnliche Vorlagen mit Hilfe eines bestimmten graphischen Repertoires wiedergab. Die meisten dieser stärker verdichteten Wiedergaben dunkeltoniger Vorlagen wurden in den 1870er Jahren publiziert. Damals war die Radierung als Reproduktionsverfahren anerkannt und es hatten sich, wie bereits erwähnt, bestimmte Vorgehensweisen für die radierte Gemäldereproduktion entwickelt. Hieran hatte Flameng als einer der vieseitigsten und produktivsten Reproduktionsradierer der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und als engagierter Lehrer ebenso wie Léon Gaucherel wesentlichen Anteil.[719] Zu den stilistischen Merkmalen dieser ›verfestigten‹ Form der Radierung zählen: ein dichtes Netz aus mehr oder weniger groben Schraffurenlagen, ein verbindender Plattenton, eine lockere, aber stets kontrollierte Linienführung, die vollflächige Bearbeitung der Platte, das erkennbare Bemühen um die sorgfältige Abstufung der Halbtöne und um gemäldeartige Weichheit in der Gestaltung der Flächen, die meist mit reduzierten Kontrasten einherging. Diese Vorgehensweisen können als allgemein anerkannte Konventionen für die druckgra-

719 Siehe Focillon 1910, 437f.

phische Wiedergabe von Gemälden verstanden werden, die während des Booms der Reproduktionsradierung in den 1870er Jahren zahlreich zur Anwendung kamen – und die mitunter zu den bereits erwähnten schematisch-monotonen Wiedergaben führten.

Die Einführung und Etablierung bestimmter Methoden und auch die massenhafte Nutzung der Radierung zur Wiedergabe von Gemälden hatte, sowohl in Frankreich wie auch im deutschsprachigen Raum, erst um die Mitte der 1860er Jahre begonnen. Dies zeigt sich beispielsweise an den Schilderungen des Herausgebers der *Zeitschrift für Bildende Kunst*, Carl von Lützow, der Mühe hatte, geeignete Mitarbeiter für das 1866 neu gegründete Blatt zu finden.[720] Einzig der in Deutschland aufgewachsene und vor allem in Wien tätige William Unger (1837-1936)[721] schien ihm geeignet. Dieser war, ebenso wie Flameng, als Kupferstecher ausgebildet worden, wandte sich jedoch Mitte der 1860er Jahre der Radierung zu und setzte sich ausgiebig mit dem graphischen Œuvre Rembrandts auseinander. Während Unger sich im deutschsprachigen Raum durch seine Mitwirkung an der *Zeitschrift für Bildende Kunst* sowie durch verschiedene Galeriewerke einen Namen machte, wurde er in Frankreich erst Mitte der 1870er Jahre durch seine Reproduktionen von Gemälden Frans Hals' bekannt.[722] Zwischen 1868 und 1882 publizierte die *Gazette des Beaux-Arts* neun seiner

64 Léopold Flameng nach Bartolomé Esteban Perez Murillo, *Saint François d'Assises au pied de la croix*, 1875, Radierung und Kaltnadel, 25,3 x 17,1 cm (Platte), Kat. 30

720 Siehe Graul 1891, 83 und Brünn 1897, 4.

721 Unger erlernte den Kupferstich bei Joseph Keller in Düsseldorf und war ab 1869/70 regelmäßig für die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst tätig. Ab 1872 lebte er in Wien, wo er zahlreiche Schüler ausbildete. Zu Unger siehe Véron 1874, Lostalot 1876, Gonse 1880, Graul 1891 und ders. in Lützow 1892, 102-107, Béraldi XII, 1892, 166, Brünn 1897, Anonym 1917 und Dugnat/Sanchez V, 2001, 2422 sowie zahlreiche weitere zeitgenössische Artikel und Publikationen.

722 Vgl. die Rezensionen seiner Werke in der GBA: Véron 1874, Lostalot 1876 und Gonse 1880. Das zweiteilige Mappenwerk zu Frans Hals umfasst einen einleitenden Text des niederländischen Kunsthistorikers Carel Vosmaer und zwanzig Reproduktionsradierungen Ungers, siehe Unger 1873.

65 William Unger nach einem Rembrandt-Nachfolger, *Portrait d'homme*, 1875, Radierung, 16,4 x 13 cm (Platte), Kat. 31

66 Charles-Albert Waltner nach Frans Hals, *Jasper Schade van Westrum*, 1873, Radierung und Kupferstich, 19,5 x 14,8 cm (Platte), Kat. 27

Radierungen,[723] was bemerkenswert ist, weil er niemals in Paris lebte und wohl auch nicht im Auftrag der Zeitschrift arbeitete. – Fast alle regelmäßig für die *Gazette* tätigen Reproduktionsgraphiker stammten aus Frankreich oder waren wie der in Polen geborene Felix Jasinski oder der in Belgien aufgewachsene Léopold Flameng bereits zu Beginn ihrer Laufbahn nach Paris übergesiedelt, weswegen sie schon zu Lebzeiten als Angehörige der französischen Stecherschule wahrgenommen wurden.[724] – Es verwundert daher nicht, dass alle in der *Gazette des Beaux-Arts* veröffentlichten Tafeln Ungers schon zu einem früheren Zeitpunkt in den von ihm zahlreich publizierten Mappenwerken oder in der *Zeitschrift für Bildende Kunst* erschienen waren. Letzteres gilt zum Beispiel für seine Radierung nach dem Bildnis eines *Auktionators*, das damals noch Rembrandt zugeschrieben wurde (Abb. 65/Kat. 31). Die Graphik wurde dort 1875 und ein Jahr später in der *Gazette des Beaux-Arts* sowie in einer ähnlichen Fassung auch in *L'Art* publiziert.[725] Lange, meist parallel angelegte und dynamisch ausgeführte Striche dominieren dieses Blatt, dessen Duktus an Flamengs Wiedergabe der *Saskia* erinnert (Abb. 62/Kat. 20). Da sich Unger kräftig geätzter und energisch gesetzter Schraffuren bediente, die mit dem hellgrauen Chinapapier kontrastieren, bestehen außerdem gewisse Ähnlichkeiten zu Flamengs Reproduktionen von Frans Hals' *Malle Babbe* (Abb. 37/Kat. 18).

Ganz anders ging Unger in seiner Wiedergabe des zu Beginn dieses Kapitels angesprochenen *Familienbildnisses* von Rembrandt vor (Abb. 34/Kat. 15). Der Eindruck dieses Blattes ist deutlich flächiger und weicher, das alle Bildteile gleichermaßen überziehende Liniengefüge ist locker und relativ homogen. Der Vergleich zwischen den beiden Radierungen Ungers macht deutlich, dass es dem Graphiker zunächst um die Abbildung der Oberflächenbeschaffenheit des Ölbildes ging. Einige Jahre später orientierte er sich stärker an dem lockeren druckgraphischen Duktus des Niederländers, so dass dem Betrachter eine größere Nähe zu dessen durch die Ästhetik der Kaltnadeltechnik geprägtem Œuvre suggeriert wird, was mit McQueen als Aufwertungsbestreben gedeutet werden kann.[726]

Den offensichtlichen und großen Einfluss des Niederländers auf Ungers Schaffen vermerkten bereits Zeitgenossen wie Louis Gonse, der die Begegnung Ungers mit Rembrandts Werk als »Initialzündung« bezeichnet,[727] und Richard Graul, der Unger gegen Ende des 19. Jahrhunderts insbesondere dafür lobte, dass er nicht dazu neigte,

> »[…] den zeichnerischen Charakter durch eine Art von Tonmalerei in Schwarz und Weiß zu unterdrücken. Gerade in dem geist- und schwungvollen Zuge seiner offe-

723 Vgl. Sanchez/Seydoux 1998a. In *L'Art* erschienen zwischen 1876 und 1902 sieben Reproduktionen von Unger, in *L'Artiste* keine, vgl. Sanchez/Seydoux 1998b und 1999.

724 Vgl. entsprechende Äußerungen von Wellisz 1934, 7ff. (Jasinski) und Coligny 1871, 218 (Flameng).

725 Die in *L'Art* (1876-14) abgedruckte Version der Radierung Ungers ist größer als die der GBA beigelegte Tafel und weicht zudem in einigen Details ab, wodurch die Abbildung etwas weicher und flächiger wirkt. Vgl. Tab. 2, Anhang.

726 Siehe McQueen 2003, 270f.

727 Er lobte »cette grande liberté du travail qui s'approprie aux maîtres les plus différentes, cette chaleur de pointe qui s'est allumée au contact de Rembrandt«, Gonse 1880, 183.

nen Zeichnung liegt das Geheimnis der großen künstlerischen Wirkung, die Ungers Blätter heute so wertvoll macht, in einer Zeit, wo die Unterordnung des Striches unter eine feinsinnige Kunst der Tonstimmung als höchster Trumpf reproducirender Radir- und Stechkunst ausgespielt wird.«[728]

Graul spricht sich also für die bereits 1859 von Clément de Ris gepriesene und auf Rembrandt zurückgeführte schöpferisch-freie Nutzung der Radierkunst auch für die Gemäldereproduktion aus.[729] Als Vorbilder für Ungers »sinngetreue, nicht wortgetreue Übersetzung der Malerei« benennt Graul erwartungsgemäß Rembrandt sowie Adriaen van Ostade.[730] Unger selbst suggeriert in seinen Memoiren, dass die Entwicklung seiner lockeren, großzügigeren Radiermanier und seine Verehrung für die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts zeitgleich stattgefunden hätten, wodurch er dem Leser den Eindruck vermittelt, weniger von den Vorbildern abhängig als vielmehr selbst schöpferisch tätig gewesen zu sein.[731] Diese Leistung schrieb ihm insbesondere der bereits zitierte Graul zu, der ihn als »Geistesverwandte[n] Flameng[s]« bezeichnet, der die »Wiederauferstehung« der Reproduktionsradierung im deutschsprachigen Raum um 1867 initiiert habe, indem er die Technik auf unkonventionellere Art und Weise nutzte, ohne sich »ängstlich« an die jeweilige Vorlage zu klammern.[732] In einem fast zeitgleich gedruckten, monographischen Artikel stärkt Graul Ungers Position noch, indem er betont, dass jener allein bewerkstelligen »musste«, was in Frankreich Flameng, Jacquemart und Lalanne nach der Vorarbeit der Malerradierer geleistet hatten.[733]

Zu derselben Zeit wie Unger etablierte sich Charles-Albert Waltner (1842-1925)[734] neben Flameng als bedeutender und einflussreicher Reproduktionsgraphiker in Frankreich.[735] Auch er hatte bei Louis-Pierre Henriquel-Dupont und Jean-Léon Gérôme eine klassische Kupferstecher-Ausbildung erhalten, von der er sich nach und nach löste. Zu den ersten Reproduktionen Waltners, die ab 1873 gelegentlich in der *Gazette des Beaux-Arts* erschienen, gehört die von Frans Hals' Bildnis des *Jasper Schade van Westrum* (Abb. 66/Kat. 27). Sie weist Ähnlichkeiten mit den frei und energisch angelegten Radierungen in der Nachfolge Rembrandts auf. Indem Waltner den lebhaften Duktus Hals' im Bereich des Ärmels summarisch wiedergab und die vom Maler für die Darstellung dieser Partie verwendete Pinselstruktur auf das gesamte Wams übertrug, erreichte er eine ähnlich flirrende, glänzende Wirkung wie der Maler, obwohl er sich einer im Detail ganz anderen Gestaltungsweise bediente.

728 Graul in Lützow 1892, 103.
729 Vgl. Clément de Ris 1859, 99.
730 Graul in Lützow 1892, 104.
731 Siehe William Unger: Aus meinem Leben, Wien 1929, 95; zit. nach Mainz 2005, 292.
732 Graul in Lützow 1892, 103f.
733 Graul 1891, 79.
734 Zu Waltner siehe Bouchot in Lützow 1892, 47-50, Béraldi XII, 1892, 254-269, Bouyer 1902, Béraldi 1905, Courboin III, 1926, 52-54 und Dugnat/Sanchez V, 2001, 2496. Waltner veröffentlichte zwischen 1873 und 1906 in drei ›Schüben‹ neunzehn Tafeln in der GBA und parallel 28 Tafeln in *L'Art*, in *L'Artiste* hingegen nur eine (1881-16), vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b und 1999.
735 Vgl. Lostalot 1888, 221f., Béraldi IX, 1889, 268 und XII, 1892, 257, Bouyer 1902 und Delteil 1925, 422.

67 Charles-Albert Waltner nach Guillaume Voiriot, *Portrait de femme*, 1895, Radierung, Kupferstich und Kaltnadel, 22,3 x 16,4 cm (Platte), Kat. 53

Einen völlig anderen Eindruck vermitteln Waltners spätere Gemäldereproduktionen. Der bereits angesprochene *Doreur* weist den Weg zu jenen sehr tonigen und weichen, das gesamte Schwarzweiß-Spektrum ausnutzenden Graphiken, deren Eindruck Lostalot mit gemalten Kopien verglich.[736] Innerhalb der *Gazette des Beaux-Arts* trifft dieser Vergleich am besten auf die 1895 publizierte Reproduktion eines Frauenporträts zu, das Guillaume Voiriot (1713-1799) zugeschrieben wird (Abb. 67/Kat. 53). Gekonnt gab Waltner die gedeckte Farbigkeit und den leicht fleckigen Farbauftrag wieder, wobei er die hellen Partien verstärkte. Auch erzielte er durch den starken Plattenton einen auffallend malerisch-weichen Effekt, den bereits der Verfasser des zugehörigen Artikels hervorhob:

> »Waltner, l'aquafortiste émérite, a bien voulu le [das Bildnis; Anm. JB] graver pour nous; et sa planche est un autre chef-d'œuvre; car, à côté de ses qualités de fidélité habituelles, l'artiste s'est efforcé d'atteindre, par un travail mystérieux, à l'effet moelleux, à l'aspect effacé un peu, à la tranquillité ambiante qui sont le délicat parfum du modèle.«[737]

Béraldi schließlich schätzte Waltner aufgrund seiner Begabung und seines außerordentlichen technischen Könnens so sehr, dass er der Ansicht war, nach ihm könne sich die

736 Siehe Lostalot 1882, 54 und vgl. das vollständge Zitat auf S. 123f.
737 C. F. 1895, 236.

französische Druckgraphik nur noch im Bereich des Kupferstichs weiterentwickeln.[738] Seine Feststellung traf er – das muss an dieser Stelle betont werden – zu einer Zeit, als dies bereits der Fall war: Er spielte 1892 nämlich auf jene äußerst feinlinig und präzise gearbeiteten Stiche Claude-Ferdinand Gaillards an, die den Effekt von Waltners späten Reproduktionen noch übertreffen.[739]

4.3 Die Auswirkung der Kenntnis photographischer Gemäldereproduktionen

Der Stil einer weiteren Gruppe von Reproduktionsgraphiken, die in der *Gazette des Beaux-Arts* vor allem ab den 1880er Jahren zu finden sind, unterscheidet sich im Erscheinungsbild grundlegend von jenen meist hellen, oft zeichnerisch-skizzenhaft und vor allem nicht immer vollflächig angelegten Graphiken, die in der Nachfolge Rembrandts stehen. Und sie sind, das wird dem mit Schwarzweißphotographien vertrauten Betrachter rasch klar, darauf ausgerichtet, in Konkurrenz zur Photographie zu treten, die in der *Gazette* in Form photomechanischer Tafeln ab Ende der 1870er Jahre verstärkt in Erscheinung trat. Das neue Abbildungsverfahren hatte eine visuelle Idealvorstellung bedingt (»fac-simile absolu«, vgl. Kap. 3), die Rezipienten wie Reproduktionsgraphiker beeinflusste, konnte die Erwartungen zunächst jedoch nicht erfüllen. Sobald die Photographie als Reproduktionstechnik optimiert war, sobald also die unausgewogene Farbsensibiliät der lichtempfindlichen Emulsionen und damit die Notwendigkeit der (manuellen) Retusche überwunden waren, war die im Folgenden vorgestellte Stilrichtung der Reproduktionsgraphik aus technischer Sicht obsolet – »ceci tuera cela«. Man könnte sie daher als eine Art ›Sackgasse‹ in der Geschichte der Druckgraphik oder mit Buisson als »Schwanengesang« (»Chant du Cygne«) bezeichnen.[740] Der besondere Reiz dieser Spielart der französischen Reproduktionsgraphik liegt in der eindeutig auf die Auseinandersetzung mit der Photographie zurückzuführenden Präzision, mit der alle Details der Vorlage abgebildet werden, in der angestrebten malerischen Wirkung sowie in den erzeugten Halbtönen. Diese waren ein Charakteristikum photographischer Abzüge und mit linienbasierten druckgraphischen Verfahren wie den in der *Gazette des Beaux-Arts* dominierenden Tiefdrucktechniken nur durch eine optische Täuschung des Betrachters zu erreichen. Der Meister dieser Form der Augentäuschung war Claude-Ferdinand Gaillard, dem eine ganze Reihe jüngerer Stecher nachfolgte. Die Bedeutung der Auseinandersetzung mit der durch die Photographie etablierten Vorstellung von Abbildungen in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts belegt das Werk von Henri Guérard, der ein ähnliches Ziel wie Gaillard und seine Nachfolger mit ganz eigenen Mitteln verfolgte.

738 Siehe Béraldi XII, 1892, 257, Anm.

739 »L'avenir semble être à la gravure telle que la concevait notre très grand Ferdinand Gaillard.« Ebd.

740 Unter diesem Begriff, der zugleich auf Schönheit und Vergänglichkeit abhebt, subsumiert Buisson Charles-Simon Pradier (1786-1846), Paul Mercuri (1804-1884), Luigi Calamatta (1802-1869), Louis-Pierre Henriquel-Dupont (1797-1892) und Claude-Ferdinand Gaillard (1834-1887). Siehe Buisson 1881, 135.

4.3.1 Die Minimierung der Linie – Graphiken wie Photographien

Claude-Ferdinand Gaillard

Die von Claude-Ferdinand Gaillard (1834-1887)[741] angefertigten Stiche nach Gemälden und Skulpturen sind sicherlich die auffälligsten Reproduktionen, die in der *Gazette des Beaux-Arts* publiziert wurden. Sie passen nämlich nicht zu der durch die Gemälde reproduzierenden Kupferstiche (des 17. bis frühen 19. Jahrhunderts) beziehungsweise Radierungen (des 18. und 19. Jahrhunderts) geprägten Vorstellung von Reproduktionsgraphiken. Dies liegt an der ab 1865 erkennbaren, charakteristischen Manier Gaillards, die schon Béraldi als einzigartig bezeichnete und folgendermaßen beschrieb:

> »Gaillard fait la taille, et ne se préoccupe pas de la laisser voir; il ne se soucie de briller par le beau rangement des travaux, la taille est son moyen, non son but. Pour un rien il nierait qu'il grave et vous dirait qu'il se borne à dessiner.«[742]

Diese Zeilen erschienen 1887 im sechsten Band von Béraldis Standardwerk *Les graveurs du XIXe siècle* und damit kurz nachdem Gaillard als angesehener Reproduktionsstecher und Porträtist verstorben war.[743] Die in diesen Zeilen ausgedrückte Wertschätzung seines Schaffens hatte sich jedoch erst allmählich eingestellt: Nachdem Gaillard von 1853 bis 1856 Malerei bei Léon Cogniet (1794-1880) und Kupferstich bei Lecouturier an der École des Beaux-Arts studiert hatte, war er 1856 mit dem »Prix de Rome« ausgezeichnet worden.[744] Während seines Italienaufenthalts (1856-1861) sandte er nur eine einzige Druckgraphik nach Paris, die keineswegs den geltenden Konventionen entsprach. Diese waren durch die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts tätigen Kupferstecher Luigi Calamatta, Paul Mercuri und Louis Henriquel-Dupont geprägt, die eine zwar verfeinerte, in der Anlage jedoch ›klassische‹ Linienführung gepflegt hatten. Gaillards Reproduktionsstich nach einem damals als Selbstporträt Giovanni Bellinis bezeichneten *Porträt eines jungen blonden Mannes*[745] stieß daher (zunächst) auf Kritik (Abb. 68). Die Vorbehalte veranschaulicht die erste Rezension

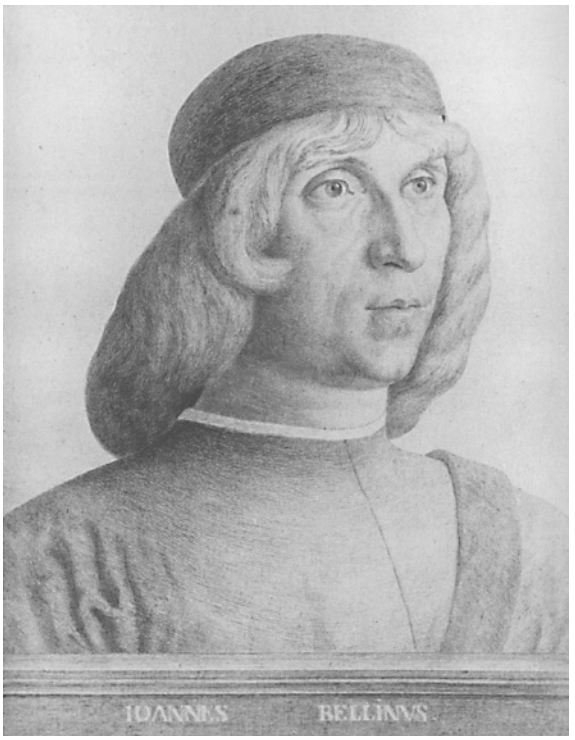
741 Gaillard war vor allem als Reproduktionsgraphiker und Porträtist, aber auch als Maler tätig. Sein berühmtestes Gemälde mit dem Titel *Saint Sébastien* reproduzierte er selbst für *L'Art* (1876-117), wo er ebenso wie in *L'Artiste* keine weiteren Graphiken publizierte, vgl. Sanchez/Seydoux 1998b und 1999 sowie Bann 2012. In der GBA publizierte Gaillard zwischen 1869 und 1887 dreizehn Reproduktions- und Originalgraphiken vgl. Sanchez/Seydoux 1998a. Zudem zeichnete er für die GBA (ebenso wie Flameng und Gaucherel) Vorlagen für Holzstiche, vgl. GBA, I, 17. 1864, 115/19. 1865, 546/21. 1866, 109ff.

742 Béraldi VI, 1887, 189.

743 Die Anerkennung untermauern auch Äußerungen von Chennevières 1880, 211 und 1887, 499, Leroi 1873, 142 und 1876, 306 sowie Béraldi VI, 1887, 178. Vgl. hierzu auch IFF VIII, 1954, 313.

744 Zur Biographie Gaillards siehe Gonse 1887, Mantz 1887, Bénédite 1898b, Mireur III, 1911, 104f. und IFF VIII, 1954, 313f.

745 Das kleinformatige Gemälde (Öl auf Holz, 34 x 26,5 cm) entstand um 1500 und befindet sich seit dem 17. Jahrhundert in der Pinacoteca Capitolina in Rom (Nr. 47), vgl. Tempestini 1998, 217f. Es gibt zwei Varianten des Stichs, eine zeigt den Mann nach links (Salon des Refusés, 1863) und eine nach rechts (1863 für Chalcographie du Louvre angefertigt) blickend, vgl. IFF VIII, 1954, Nr. 25 und 26.



68 Claude Ferdinand Gaillard nach Giovanni Bellini, *Porträt eines jungen blonden Mannes*, 1863, Kupferstich, 16,5 x 12 cm, Privatsammlung

des Blattes, die Merson 1860 für die *Gazette des Beaux-Arts* schrieb: Er befand, es handle sich um eine so fragile Linienverdichtung, dass sie bereits durch einen Lufthauch zerstört werden könne (»une vapeur qu'un souffle peut dissiper«).[746] In der Tat setzte Gaillard seine zarten, hellgrauen Linien sehr sparsam ein, so dass das Weiß des Papiers im Druck eine prominente Rolle spielt und die Vorlage stark aufgehellt erscheint. Dazu trägt auch bei, dass Gaillard darauf verzichtete, den Himmel auszugestalten und die schwarzen Kleidungsstücke des Porträtierten in dunkle Flächen zu übertragen. Er hatte also eine ganz eigene, seiner Ausbildung an der traditionsreichen École des Beaux-Arts zuwiderlaufende Arbeitsweise entwickelt. Diese zartlinige, präzise beobachtende Manier nutzte er sowohl um Gemälde – vor allem jene der italienischen Meister des Quattro- und Cinquecento – in Druckgraphiken zu übertragen als auch für die Porträts geistlicher Würdenträger, die der gläubige Katholik ab Anfang der 1870er Jahre stach.[747] Die Bewertung der Bellini-Reproduktion, die 1863 im Salon des Refusés ausgestellt wurde, wandelte sich innerhalb der *Gazette des Beaux-Arts* mit Burtys Rezension dieser Ausstellung, in der er sich von Gaillards Stich angetan zeigte und dessen Vorgehen als »un mode délicat et serré, qui, en s'isolant volontairement des vigueurs du ton, reportait tout l'effet et toute l'impression dans le rendu du modèle et le scrupule du dessin« charakterisierte.[748] Die Präsentation in dem vom eigentlichen Salon separierten Bereich betrachtete er folglich als ungerechtfertigte Bestrafung eines »klassischen« und »ernsthaften«, aber auch eigenwilligen jungen Künstlers durch die Jury.[749]

746 Merson 1860, 121f.
747 In der GBA erschienen zwischen 1878 und 1885 vier Bildnisstiche (1878-22, 1879-06, 1880-19, 1885-11), zwei weitere wurden als Heliogravüren publiziert (GBA, II, 26. 1882, 154/155 und 35. 1887, 422/423).
748 Burty 1863a, 151.
749 Ebd.

Gaillards mit der Bellini-Reproduktion beginnender Verstoß gegen die seit Jahrhunderten tradierten Normen des französischen Kupferstichs und sein unkonventionelles Vorgehen fanden noch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts etliche Autoren bemerkenswert.[750] Exemplarisch sei auf einen weiteren Text von Burty verwiesen, der Gaillard als »feinsinnigen« jungen Künstler schätzte, als begeisterter Unterstützer der Malerradierung jedoch technische Vorbehalte gegenüber dessen Manier hatte.[751] Doch bereits 1868 verteidigte er Gaillards neuartige und nun nicht mehr als »klassisch« bezeichnete Vorgehensweise gegen die seit 1860 geäußerte Kritik:

> »Il est possible que le mode du burin ou de pointe qu'emploie M. F. Gaillard ne soit pas classique; j'accorde qu'il effleure le cuivre plutôt qu'il ne l'entame; mais en tous cas on ne peut lui refuser d'être exact, intelligent et pittoresque.«[752]

Parallel zu Gaillards Schaffen wandelte sich also auch die Wahrnehmung seiner Arbeitsweise, was daran gelegen haben mag, dass er wiederholt als Hoffnungsträger beziehungsweise Vorreiter einer (auch wegen der Wiederbelebung der Radierung) als notwendig empfundenen Erneuerung des Kupferstichs angesehen wurde. Als exemplarisch kann die 1891 publizierte Äußerung von Bouchot gelten:

> »Einen Fortschritt im wahren Sinne konnte nur ein großes Talent [Gaillard; Anm. JB] herbeiführen, verbunden mit einer Individualität, welche stark genug war, um einen neuen Stil zu schaffen, der den modernen Anforderungen völlig Genüge leistet, ohne uns die Würde des alten vermissen zu lassen.«[753]

Zudem scheinen Gaillards Zeitgenossen von der Minimierung der Linie, die so charakteristisch für seine Arbeiten ist, überaus fasziniert gewesen zu sein: Die zahlreichen Kritiker fanden für diesen typischen Aspekt die unterschiedlichsten Um- und Beschreibungen. Zu den am häufigsten zitierten gehört sicherlich die eingangs angeführte Feststellung Béraldis, Gaillard habe sich der Linie lediglich als Mittel zum Zweck bedient, sie jedoch nicht als eigenständiges Ausdrucksmittel genutzt.[754] Ähnlich hatte sich auch Ménard geäußert und – wohl in Hinblick auf die durch Rembrandt geprägte zeitgenössische Originalradierung – bemängelt, dass Gaillards Arbeitsweise zu einer gewissen Monotonie in der Stichelführung und zu einem Mangel an unbearbeiteten Stellen, also Lichtern, führen könne.[755]

---

750 Vgl. Burty 1868, 111 und 1869a, 161, Ménard 1872, 122, Lostalot 1878, 722 und 1888, 219, Bracquemond 2002 [1878/1889], 169/189, Mantz 1887, 1, Chennevières 1889a, 483, Springer 1891, 310 und Lalo 1898, 450.

751 Burty 1866b, 189.

752 Burty 1868, 111.

753 Bouchot in Lützow 1891, 47. Vgl. hierzu auch Leroi 1876, 306, Lefort 1883, 470, Chennevières 1887, 499, Mantz 1887, 1, Dargenty 1887, 151 und 180, Delteil 1898, 1f., Thiébault-Sisson in Gr. Encycplopédie, XVIII, o. J., 353, Singer/Strang 1897, 61, Lalo 1898, 450 und Marx 1902, 44.

754 Béraldi VI, 1887, 189.

755 »[…]; comme graveur, il ne croit pas à la taille; il prend autant de peine pour dissimuler son outil

Gaillards individueller Umgang mit dem graphischen Ausdrucksmittel Linie wird besonders an seiner Reproduktion des damals Jan van Eyck zugeschriebenen Halbfigurenbildnisses mit dem Titel *Der Mann mit den Nelken* deutlich (Abb. 69/Kat. 16).[756] Diese wurde 1869 dem Januarheft der *Gazette des Beaux-Arts* beigelegt, nachdem Gaillard seine Arbeit an der Platte – der wohl als Legende zu bezeichnenden Geschichte des Stichs zufolge, die erstmals im Todesjahr des Künstlers publizierte wurde[757] – innerhalb weniger Tage vollendet hatte. Anschließend war er, so die Überlieferungen weiter, mit einem Abzug in die Redaktionsräume der *Gazette* geeilt, für die er zuvor schon tätig gewesen war, um sein Werk den Herausgebern zu präsentieren. Anders als der extrem kurze Ausführungszeitraum erscheint es durchaus plausibel, dass die Reproduktion bei dem damaligen Eigentümer der Zeitschrift, Emile Galichon, auf großen Zuspruch,[758] bei dem aufgrund seiner Lehre im Atelier von Calamatta und Mercuri konservativ eingestellten Blanc jedoch auf Ablehnung stieß. Schließlich war es Gaillard unter Aufgabe der bis dahin üblichen, durch zahlreiche Konventionen geprägten abstrahierenden linearen Struktur gelungen, die Taillen so weit zurückzunehmen, dass der Betrachter der Graphik selbst aus geringer Entfernung nur noch in verschiedenen Grauwerten gehaltene Flächen wahrnimmt. Hierin unterscheidet sich dieses Blatt deutlich von allen in den vorangegangenen Jahren von Gaillard für die *Gazette des Beaux-Arts* ausgeführten Gemäldereproduktionen. Man könnte sagen, die Wiedergabe des *Mannes mit den Nelken* ist hinsichtlich der technischen Umsetzung und des auf den Betrachter ausgeübten Effekts der Höhepunkt auf seinem mit der Bellini-Reproduktion von 1860 eingeschlagenen Weg.[759] Völlig zu Recht kritisierte Béraldi die (bis heute verlockende und vielfach auch festzustellende) Reduzierung von Gaillards Gesamtwerk auf diesen einen Stich:[760] Gaillard ging bei der Ausführung keiner anderen Graphik mehr so weit, auch wenn er seiner Arbeitsweise und dem dadurch erzielten Effekt in seinem gesamten Schaffen treu blieb.

---

que d'autres pour en faire parade. […] Il nous semble néanmoins qu'en dissimulant partout la taille il arrive à une certaine monotonie de travail, et que […], cela tient à ce que le ton est bouché et que le papier ne transparaît nulle part.« Ménard 1872, 122.

756 Das in der Gemäldegalerie Berlin aufbewahrte Werk gilt heute als Kopie nach einem verlorenen Original Jan van Eycks. Den gemalten Rahmen reproduzierte Gaillard nicht, wodurch er in einer Tradition mit vielen anderen Abbildungen stehe, so Kemperdick in Hamburg 2010, 76.

757 Vgl. Gonse 1887, 226 und Béraldi VI, 1887, 186 und 194. Die gleichen Informationen finden sich auch bei Bouchot in Lützow 1891, 48, Courboin III, 1926, XIV, Lieure 1933, 360 und im IFF VIII, 1954, 313. Skeptisch äußert sich allein Mantz, der auf eine von Gaillard gemalte, vorbereitende Ölkopie in Originalgröße hinweist, siehe Mantz 1887, 1 und vgl. Gonse 1887, 227, Bonnefon 1887, 282, Bénédite 1898b, 24 und Nr. 65.

758 Blanc schreibt in seinem Nachruf, »Émile Galichon désirait un rendu parfait, il demandait une estampe où tout serait dit, où tout serait sensible et en quelque sorte palpable. Il voulait que l'amateur éloigné […] pût y découvrir non-seulement le style de l'objet, l'esprit de la chose, mais sa couleur, sa substance, son état présent de conservation ou sa physionomie altérée par le temps, et qu'il pût toucher au doigt les traits du crayon original, les touches du pinceau, […].« Blanc 1875, 204f.

759 *L'homme à l'œillet* gilt fast allen Kritikern als herausragendste oder bemerkenswerteste Reproduktion Gaillards, siehe Bürger 1869, 7, Leroi 1873, 142, Lostalot 1878, 722, Gonse 1879, 236f.; 1887, 226f. und 1893, 154, Béraldi VI, 1887, 186, Mantz 1887, 1 und Bouchot in Lützow 1891, 48ff.

760 Béraldi VI, 1887, 178.

69 Claude Ferdinand Gaillard nach einem Nachfolger Jan van Eycks, *L'homme à l'œillet,* 1868, Kupferstich, 22,8 x 18,5 cm (Platte), Kat. 16

Die frappierende Präzision in der Wiedergabe der Details und die Glätte der Flächen erreichte Gaillard beim *Homme à l'œillet* dadurch, dass er die extrem feinen Linien so eng nebeneinandersetzte, dass sie – wie zum Beispiel beim Stoff des Mantels – schon bei geringer Entfernung des Betrachters vom Blatt miteinander verschmelzen und den Eindruck einer glatten, monochromen, an Aquarelle erinnernden Fläche erzeugen. Der Halbton Grau wird also nicht mehr durch die gekonnte Verteilung tiefschwarzer Taillen auf dem weißen Papiergrund vorgetäuscht (wie zum Beispiel in Lépiciés Reproduktion von Bouchers *Déjeuner*, Abb. 2), sondern als solcher durch die fast ohne Zwischenräume gesetzten, nur oberflächlich in die Platte eingeritzten und daher per se grauen Linien erzeugt. Die Grundlage für die Wiedergabe des Mantels und der Pelzpartien sind sehr eng gesetzte, von links nach rechts ansteigende zarte Diagonalen, die einen weichen grauen ›Flächenton‹ erzeugen.[761] Für die Wiedergabe der Pelzpartien an Hut und Kragen ergänzte Gaillard diesen Grundton – der Tradition des französischen Reproduktionsstichs entsprechend – durch einzelne, die Struktur von Haaren imitierende Linien. Im Bereich der Krempe verdichtet er diese durch zusätzliche Diagonalen zu einem dunkleren Ton, welcher mit den schwarzen Haaren des Mannes verschmilzt und als Einfassung des hellen Gesichts fungiert. Der Übergang zum hellen Inkarnat wird durch die in die Stirn hineinragenden Haare und den fließenden Wechsel von Grau zu Schwarz abgemildert, so dass – anders als vor allem bei der linken Hand – nicht der Eindruck entsteht, dieser Körperteil sei collageartig auf die graue Fläche des Mantels aufgesetzt worden. In den hellsten Bereichen des Blattes sind nur sehr feine Linien in die Platte eingearbeitet und die Falten in der Haut des Mannes minutiös nachgezeichnet. Die verschatteten Partien sind durch ein haarfeines, mehrlagiges Netz aus sich zum Teil kreuzenden Schraffuren verdunkelt, das in seiner Anlage an jenes auf der Wange des *Condottiere* erinnert (Abb. 70/Kat. 10).

Der Vergleich mit dieser vier Jahre zuvor in der *Gazette des Beaux-Arts* publizierten Reproduktion von Antonello da Messinas Gemälde liegt nahe, da sich die beiden fast zeitgleich entstandenen Bildnisse hinsichtlich Sujet, Bildausschnitt und Malweise ähneln. Beide Maler haben ihr Modell vor einem nicht näher definierten schwarzen Hintergrund dargestellt, den Gaillard jedoch auf sehr unterschiedliche Weise wiedergab: Während in der früheren Graphik ein in der ersten Ordnung orthogonal angelegtes Netz erkennbar bleibt, verschmelzen die Linien in der Reproduktion des *Mannes mit den Nelken* zu einer monochromen Fläche, die aus zwei Lagen – für Gaillards Verhältnisse – dicker Diagonalen gebildet wurde. Was für diese verhältnismäßig großen Bildbereiche gilt, lässt sich dahingehend verallgemeinern, dass der Stecher das Gemälde Antonellos mittels einer zwar stark verdichteten, im Grunde jedoch traditionellen Linienstruktur reproduzierte, während er sich bei der Wiedergabe des niederländischen Gemäldes für ein individueller ausgestaltetes Linienbild entschied, das ausschlaggebend für die bereits angesprochene, deutliche Steigerung des malerisch-tonigen beziehungsweise an Schwarzweißphotographien erinnernden Effekts war.

761 Angesichts der Regelmäßigkeit der Linienstruktur und in Hinblick auf die angeblich extrem schnelle Fertigstellung der Platte ist nicht auszuschließen, dass Gaillard sich einer (im Holzstich gebräuchlichen) Liniermaschine bediente. Diese gab es seit 1803/04, siehe Hanebutt-Benz 1984, 834.

70 Claude Ferdinand Gaillard nach Antonello da Messina, *Portrait de Condottiere*, 1865, Kupferstich, 18,9 x 15,5 cm (Platte), Kat. 10

Die Gegenüberstellung dieser beiden Graphiken verdeutlicht ebenso wie der Vergleich mit anderen, für sich genommen ebenfalls sehr fein und detailreich wirkenden Reproduktionen in der *Gazette des Beaux-Arts*,[762] wie weit Gaillard die Minimierung der Linien in seiner Reproduktion des *Mannes mit den Nelken* vorangetrieben hat und wie ungewöhnlich nicht nur dieses Vorgehen, sondern auch der flächig wirkende Grauton zu seiner Zeit auf die Betrachter gewirkt haben muss. Die erreichte tonale Wirkung faszinierte noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts Autoren, unter welchen der Graphikspezialist Joseph Eduard Wessely (1826-1895) durch die wörtliche beziehungsweise wortspielerische Verwendung des von Bartsch geprägten Begriffs »Peintre-Graveur« heraussticht:

> »Einen Meister der Neuzeit dürfen wir aber nicht so kurzweg nur streifen, da er neben origineller Auffassung alle Vorzüge eines vortrefflichen Stechers besitzt und seine Kunst wieder auf den ersten klassischen Stecher A. Dürer zurückführt, da er größ-

762 Die Gegenüberstellung zum Beispiel von Flamengs *Vierge au rosier* nach Spinello Aretino (1874-03) und Gaillards Reproduktion der *Vierge de la maison d'Orléans* von Raffael (1869-13) oder von Abots Reproduktion von Clouets *Bildnis François Ier* (1887-11) mit Gaillards *L'Homme à l'œillet* (Abb. 69/ Kat. 16) macht deutlich, dass diese Reproduktionsgraphiken neben den Stichen Gaillards wie ›Vergröberungen‹ erscheinen.

> tenteils seine eigenen Kompositionen sticht oder eigentlich mit dem Grabstichel malt – ein Malerradierer. Es ist Ferdinand Gaillard aus Paris (1834 bis 1887). Er hat sich eine originelle Weise, die Striche zu legen, zurechtgemacht; die haarscharfen Linien liegen so dicht beieinander, daß sie noch unter der Lupe dünn erscheinen, so daß sie wirklich als Töne wirken. Er malt in der That mit dem Grabstichel.«[763]

Gaillard wird hier also nicht nur deswegen als »Malerradierer« bezeichnet, weil er eigene Bilderfindungen umsetzte, sondern vor allem, weil er durch seine spezielle Manier einen stark an Gemälde erinnernden, flächig-weichen Effekt erzeugte. Der von Wessely herangezogene Vergleich mit Albrecht Dürer (1471-1528), bei dem vermutlich an die um 1500 entstandenen »Meisterstiche« zu denken ist, liegt sowohl wegen der Feinheit und Dichte der Taillen als auch wegen der gelungenen mimetischen Wiedergabe unterschiedlichster Materialien nahe – auch wenn Gaillards Stiche insgesamt weniger glanzvoll, plastisch und farbig erscheinen als beispielsweise *Ritter, Tod und Teufel*.

Hinsichtlich der überzeugenden Herstellung von monochromen grauen Flächenwerten – das heißt von Halbtönen, die um 1860 ein charakteristisches Merkmal von Photographien waren und die nur durch die von Gaillard nicht genutzten Verfahren der Schabkunst und der Aquatinta (auf welcher auch die photomechanische Heliogravüre basierte) erzeugt werden konnten – in einer Technik, die diese eigentlich nur vortäuschen kann, muss die Reproduktion des *Mannes mit den Nelken* als außergewöhnlich gelten.[764] Das Blatt ist auch für den heutigen Rezipienten noch erstaunlich, da es unseren durch die Photographie nachhaltig geprägten Sehgewohnheiten unerwartet nahekommt. Um wieviel frappierender muss die Wirkung des Blattes für die Zeitgenossen Gaillards gewesen sein, kannten sie doch nur photographische Abbildungen, die bezüglich Schärfe und adäquater Wiedergabe der Farben alles andere als zufriedenstellend waren? Führt man sich das Ungewöhnliche an der visuellen Qualität des *Homme à l'œillet* vor Augen, verwundert es nicht, dass die Minimierung und Verdichtung der Linien, die hier so erfolgreich auf deren Verbergen zielte, ab der Publikation des Blattes immer wieder von Kunstkritikern thematisiert wurde: So verglich Philippe Burty das 1869 im Salon ausgestellte Blatt mit dem Spiegelbild, das der porträtierte flämische Edelmann von sich selbst gesehen haben könnte, und signalisierte damit, dass Gaillards Stich seiner Ansicht nach über die bloße Reproduktion des Gemäldes hinausging:

> »Je ne sais rien de plus photographiquement mis en place et de plus artistiquement interprété: […], tout y est vivant, précieux, modelé, ciselé comme dans l'original de van Eyck, mieux encore, comme dans la glace où se regardait ce sérieux bourgeois flamand!«[765]

763 Wessely 1891, 282.

764 Ein derartiger ›Farbton‹ findet sich in keiner weiteren Reproduktionsgraphik, die in einer linienbasierten Tiefdrucktechnik ausgeführt und in der GBA publiziert wurde.

765 Burty 1869a, 161.

71 Claude Ferdinand Gaillard nach Donatello, *Gattamelata*, 1866, Kupferstich, 25 x 17,5 cm (Platte), Kat. 13

Erstaunlicherweise wurde der naheliegende Vergleich der Stiche Gaillards mit photographischen Abbildungen also erst 1869 im Zusammenhang mit dem *Homme à l'œillet* von Burty eingeführt, obwohl in der *Gazette des Beaux-Arts* bereits 1866 eine Reproduktionsgraphik veröffentlicht worden war, die einer Schwarzweißphotographie frappierend ähnlich sieht: Etwa zeitgleich mit den ersten photographischen Tafeln war Gaillards Stich nach einem kleinen Bronzemodello für Donatellos *Gattamelata* veröffentlicht worden (Abb. 71/ Kat. 13). Bemerkenswert ist gerade in Kenntnis der damals geführten Debatte um das Verhältnis von Reproduktionsgraphik und Photographie, dass der Vergleich mit der neuen Technik nur selten mit einer grundsätzlichen Kritik an Gaillards Schaffen einherging. Die Autoren verbanden den Verweis auf die Nähe zu mechanisch erzeugten Abbildungen in der Regel mit der Raffinesse seiner Technik,[766] und nur gelegentlich mit einer zu wenig interpretativen Leistung.[767] Die Erklärung hierfür liegt in der häufig betonten künstlerisch-technischen Qualität seiner Stiche, in seiner als intelligent beurteilten Vorgehensweise, in seiner Anpassungsfähigkeit sowie in seiner Begabung, unterschiedlichste Materialien

766 Vgl. ebd., Anonym 1885, 65, Singer/Strang 1897, 61, Singer in ThB, XIII, 1920, 76, Laran 1926, 882f. sowie Ivins 1953, 101 und Bann 2006.

767 Béraldi sah als negative Folgen der stark reduzierten Linien Charakteristika, die ihm von Photographien vertraut waren (die tonale Abstufung sei zu schwach, die Wiedergabe zu verwischt und zu weich), siehe Béraldi VI, 1887, 190f. Vgl. auch Ménard 1870, 60f. Bouchot in Lützow 1891, 55f.

überzeugend wiederzugeben.[768] Die sich (wegen der Nähe zur Photographie) aufdrängende Frage nach der Notwendigkeit des von Gaillard zur Verschleierung der Linien betriebenen Aufwandes wurde gleichwohl gestellt. Beispielsweise von Charles Blanc, der seiner 1869 angeblich geäußerten, kritischen Haltung treu blieb und verständnislos nach dem Sinn dieser »Vertuschung« fragte:

> »[…] M. Gaillard serre ses tailles de manière à dissimuler l'emploi du burin et à prêter l'aspect d'une estompe à sa planche. Sans doute la qualité essentielle d'un graveur est de bien sentir, de bien conserver le caractère de son modèle, mais pourquoi se priver de ses ressources propres à l'instrument que l'on manie? à quoi bon tenir un burin, si l'on nous donne le change en nous laissant croire que l'on a tenu un crayon?«[769]

Seiner Ansicht nach resultierten aus Gaillards Minimierung und Verdichtung der Linien also Graphiken, die wie gewischte Bleistiftzeichnungen aussehen. Da das Verfahren nicht mehr als solches zu erkennen war und folglich auch nicht in angemessener Form angewendet wurde, wertete er dies als eine Art Missbrauch der Kupferstichtechnik. In dieselbe Richtung weist auch die von Henri Bouchot, der Gaillard durchaus schätzte, gestellte Frage: »Das Kunststück ist bewundernswerth, doch was nützt es? Wozu diese peinlichen Übertreibungen, die einer fleckigen Aquatinta-Zeichnung gleichen?«[770] In beiden Fällen mischte sich also Bewunderung für die geradezu mikroskopische Vorgehensweise mit einem gewissen Maß an Skepsis in Bezug auf Gaillards Einstellung gegenüber dem Kupferstich. Doch weder Blanc noch Bouchot beantworten die rhetorischen Fragen oder gehen gar auf die indirekt angesprochene Frage nach dem Kunst-Status der Arbeiten Gaillards ein und so bleibt in den zeitgenössischen Quellen nur eine Erklärung des hellsichtigen Philippe Burty:

> »M. Gaillard, lui, en est revenu [aus Italien; Anm. JB] aussi artiste, mais aussi peu graveur que possible, c'est-à-dire ne voulant laisser au métier que ce que l'on ne peut lui marchander.«[771]

---

768 Zur Anerkennung Gaillards als Künstler, der einen originellen beziehungsweise individuellen Stil pflegt, vgl. Burty 1866b, 189; 1867, 111; 1868, 111 und 1869a, 161, Leroi 1875b, 425, Gonse 1876, 143 und 1877, 162, Lostalot 1878, 722, Michel 1885, 126, Mantz 1887, 1, Chennevières 1880, 212f.; 1887, 502 und 1889a, 483, Bracquemond 2002 [1889], 188, Bouchot in Lützow 1891, 48 und Wessely 1891, 282.

769 Blanc 1874, 3.

770 Bouchot in Lützow 1891, 55. Er bezieht sich auf die Reproduktionen von drei Skulpturen (Abb. 71 und 87/Kat. 13 und 25, 1876-03), die er mit »sehr genauen Photographie[n]« vergleicht, was gerade im Fall der beiden früheren, bronzenen Plastiken wegen der dunklen, in sehr dichte Linien übertragenen Farbe des Materials, wegen der überzeugend gesetzten Glanzlichter und wegen der illusionistischen Plastizität absolut plausibel ist, siehe ebd.

771 Burty 1866b, 189. Er schrieb dies in Bezug auf den *Gattamelata* (Abb. 71/Kat. 13) und die *Vierge de Jean Bellin* (1866-06).

Aus heutiger Sicht drängt sich – zumal unter Berücksichtigung der damaligen Debatte über die Rivalität zwischen Druckgraphik und Photographie – eine sehr viel pragmatischere Antwort auf: In den 1860er Jahren, als Gaillards Stiche besonders viel Aufsehen erregten, hatte sich bereits das Abbildungsideal des »fac-simile absolu« durchgesetzt. Das heißt, die verbreitete Kenntnis photographischer Abbildungen prägte die Erwartungshaltung des Publikums an Gemäldereproduktionen, während diverse technische Mängel zunächst noch verhinderten, dass photographische Abbildungen die Reproduktionsgraphik beispielsweise als Illustrationsverfahren von Kunstzeitschriften ablösen konnten. Graphiken wie die Gaillards fungierten daher als eine Art Übergangslösung, die sowohl den Anforderungen des Publikums wie auch den (druck-)technischen Notwendigkeiten gerecht wurde.

Der von Gaillard etablierte, höchst individuelle Stil, der zu annähernd photographisch wirkenden Ergebnissen führte, erfordert anders als Blätter von Wille oder Lépicié vom Betrachter keinerlei Abstraktionsleistung und ist von hohem Wiedererkennungswert. Dieser beruht paradoxerweise darauf, dass er sowohl die für den Kupferstich typischen Taillen als auch seine eigene Handschrift, das heißt seine individuelle Art zu zeichnen, so weit wie möglich zurücknahm. Er verschwand also, trotz seines auffallenden Stils, völlig hinter dem Original, was Bénédite in Bezug auf den *Homme à l'œillet* (Abb. 69/Kat. 16) als »Nous sommes en face de Van Eyck et nous ne pensons pas à Gaillard« beschrieb.[772] Das Charakteristische ist also gerade das, was dem Betrachter des 21. Jahrhunderts aufgrund der Nähe zur Photographie als unspektakulär erscheint: die weitgehend verschleierte lineare Struktur. Deren Erfindung galt im späten 19. Jahrhundert als eine (heute befremdlich anmutende) Möglichkeit der künstlerischen Erfindung und als eine Art der Interpretation. Dies zeigt Flamengs Forderung nach Anerkennung der Reproduktionsgraphiker als Künstler, aufgrund des für ihre Arbeit zentralen »inventer un métier nouveau«.[773] Die möglichst weitgehende Minimierung der zeichnerischen Mittel ist also keine Aufgabe des künstlerischen Anspruchs. Vielmehr besteht Gaillards Art zu interpretieren in der Freiheit, nicht im eigentlichen Sinne schöpferisch mit der Vorlage umzugehen oder eine Bilderfindung zu machen, sondern allein in technischer Hinsicht, in Bezug auf die lineare Struktur kreativ zu sein. Das durch das »fac-simile absolu« entstandene Paradox der Reproduktionsgraphik, dass Wiedergaben möglichst »treu«, aber dennoch Kunst sein sollten, löste man damals durch die argumentative ›Brücke‹ der linearen Struktur. – 1953 bezeichnete Ivins das mit Tiefdrucken wie dem *Homme à l'œillet* verfolgte Ideal als »a sort of hand-made daguerrotype«, da solche Blätter der Zuordnung der Gattung Druckgraphik zur Zeichnung nicht gerecht würden und daher auch keine Kunst seien.[774] Er erkannte folglich die in den hier ausgewerteten Texten als künstlerische Leistung beurteilte Erfindung einer passenden linearen Struktur nicht als solche an. Und er stellte zudem die These auf, dass die einem jeden druckgraphischen Reproduktionsverfahren immanente lineare Struktur (»Syntax«) erst mit der Einführung des Halbtonrasterdrucks verschwand beziehungsweise

772 Bénédite 1898b, 19.
773 Havard 1903/04, 457f. Siehe hierzu S. 139. Vgl. zu Gaillard Chennevières 1880, 212f.
774 Ivins 1953, 101.

so weit zurückgedrängt wurde, dass sie nicht mehr als solche wahrgenommen wird.[775] Dies erweist sich in Anbetracht der Graphiken Gaillards als nicht haltbar. Schließlich erreichte er durch die Minimierung der Linie bereits vor 1881 einen photographieartigen Halbtoneffekt, da die druckgraphischen Ausdrucksmittel Linie und Punkt (aus einer üblichen Distanz betrachtet) unser Sehvermögen unterlaufen und sich daher zu Flächen verdichten. Sie wurden und werden folglich nicht mehr als solche wahrgenommen, sondern als eine Art Spiegelbild der gemalten Vorlage. Die von Ivins als zentrales Verdienst der Reproduktionsphotographie beschriebene Befreiung von der die Wahrnehmung bestimmter Aspekte behindernden »Syntax« fand also in Teilen bereits ab 1865 statt, auch wenn der ›visuelle Filter‹ erst im 20. Jahrhundert endgültig beiseite gezogen wurde, als die photographische Gemäldereproduktion hinsichtlich Farbsensibilität, Farbwiedergabe, Druckbarkeit et cetera perfektioniert wurde.

Neben der Frage nach dem Sinn der hochverfeinerten Arbeitsweise Gaillards stellten sich die Autoren des 19. Jahrhunderts auch die nach dem »Wie«. Hans W. Singer wies beispielsweise auf die Bedeutung der Verstählung von Kupferplatten für Gaillards Technik hin: Erst durch den beliebig oft erneuerbaren Stahlüberzug, der fast unbegrenzt hohe Auflagen ermöglichte, sei sie möglich und rentabel geworden, da sich die Platte – zumal bei Gaillards nur minimal in die Plattenoberfläche einschneidender Anlage der Linien – ohne diese Behandlung innerhalb weniger Druckvorgänge abgenutzt hätte.[776] Auf diesen immanenten Nachteil von Gaillards Arbeitsweise hatte bereits Burty hingewiesen, den Stahlüberzug jedoch anders als Singer kritisiert, da wegen dieses Schutzes nur etwa zwanzig gute Drucke möglich seien. Sein Bedauern erklärt sich daraus, dass er von den Probeabzügen der so feinfühlig bearbeiteten Platte (»cuivre caressé«) des *Homme à l'œillet* schwärmte, er also die Verstählung der Platte als wenig nützlich und als großen Verlust empfand.[777] Burtys Aussage bestätigt letztlich Singers wohl auf alle Platten der *Gazette des Beaux-Arts* zu beziehende Behauptung. Diese erscheint zudem plausibel, weil die Verstählung von Kupferplatten 1857 in Paris zur Anwendungsreife gebracht wurde und weil Gaillards Tafeln allein wegen der Publikation in der *Gazette* mehr als zweitausend Mal abgezogen werden mussten.[778] Dass *L'homme à l'œillet* 1874 auch in der *Zeitschrift für Bildende Kunst* und 1888, als einzige nicht eigens angefertigte Tafel, in der *Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin* publiziert wurde, lässt zum einen auf die Wertschätzung des Stichs, zum anderen auf die wesentlich über die Auflage der Zeitschrift hinausgehende Anzahl der Abzüge (von der verstählten oder galvanoplastisch vervielfältigten) Platte schließen.[779] Hinzu kommt,

775 Siehe hierzu das mit »Pictorial statement without syntax« überschriebene Kapitel zum 19. Jahrhundert sowie eine zugespitzte Formulierung in der Zusammenfassung: Ivins 1953, 128 und 176f. Schon Jussim lehnte Ivins' Behauptung unter Verweis auf die durchaus erkennbare Struktur von Rasterdrucken zu Recht ab, siehe Jussim 1974, 300.

776 Siehe Singer 1895, 244 und Singer/Strang 1897, 61.

777 Burty 1869a, 161.

778 Zur Verstählung siehe Béguin 2007, 21.

779 Zum Galeriewerk siehe Mainz 2005, 269 und Kat. 16. Zur galvanoplastischen Vervielfältigung von Druckplatten siehe Burnod-Saudreau 1974, 4.

dass das Verfahren neben der Steigerung der Auflagenhöhe stilistische Merkmale mit sich brachte, die zu Gaillards Tafeln passen: Melot beschreibt Stahlstiche als ungewöhnlich »grau« erscheinende Tiefdrucke, deren Linien »trockener und monotoner« aussehen als üblich.[780]

Weniger gut belegt und auch weniger überzeugend als diese technische Überlegung zur Druckbarkeit der Platten ist der Versuch, die besondere Feinheit der von Gaillard gestochenen Linien mit seinem angeblich besonders guten Sehvermögen und seinem außerordentlichen Feingefühl in der Führung des Grabstichels zu erklären. Der wiederholte Verweis auf diese anatomischen Besonderheiten sollte ihn wohl vor dem Verdacht schützen, sich technischer Tricks wie etwa der umstrittenen Verwendung photographischer Vorlagen zu bedienen. Er wurde aber vor allem als unanfechtbares Argument für die Unnachahmlichkeit seiner Manier angeführt: »Ses procédés sont absolument à lui et rendent toute contrefaçon impossible, parce qu'ils tiennent à la délicatesse exceptionnelle de ses organes; […].«[781] Die von den zeitgenössischen Kritikern konstruierte Einmaligkeit hatte nur für rund zwei Jahrzehnte Bestand, da sich gegen Ende des Jahrhunderts vergleichbare Tafeln von anderer Hand finden. Statt von einer unangefochtenen Sonderstellung sollte man folglich von einer Vorbildfunktion Gaillards sprechen und ihn mit Lostalot als »la personnalité la plus originale et la plus puissante que le burin moderne ait enfantée« würdigen, deren Arbeitsweise so eindrücklich und zeitgemäß erschien, dass Ende der 1880er Jahre selbst Werke alter Meister nicht mehr im klassischen Stil reproduziert wurden.[782]

Adepten[783]

Gaillard, der von seinen Zeitgenossen als sehr zurückgezogen lebende Person beschrieben wird, scheint nur einzelne Schüler gehabt zu haben. Neben Eugène Burney wird lediglich Tiburce de Mare (1840-1900)[784] genannt, der wohl weniger Schüler als Rat suchender Freund war.[785] Die Tafeln, die der als Porträtist und Reproduktionsgraphiker tätige Mare in der *Gazette des Beaux-Arts* publizierte, unterscheiden sich meist deutlich von denen Gaillards, da sie (zumal im Fall der von hellen Farben dominierten Raffael-Fresken) we-

780 »En fait, la gravure sur acier offre un trait sec et monocorde par rapport à l'eau-forte sur cuivre, et ses finesses restent grises, mais qu'importe si elle permit de tirer à plusieurs milliers d'exemplaires.« Melot 1985, 299.

781 Mantz 1887, 2. Vgl. auch Béraldi VI, 1887, 189, Gonse 1887, 221 und 1893, 154, Bonnefon 1887, 285, Dargenty 1887, 180f., Chennevières 1889a, 484, Bouchot in Lützow 1891, 55 und 58 sowie Bénédite 1898b, 17.

782 Lostalot 1878, 722. Siehe auch Lostalot 1888, 219 und Bouchot in Lützow 1891, 47.

783 Um einen Eindruck davon zu geben, wie sich die von Gaillard eingeführte Minimierung der Linie verbreitet hat, werden die Graphiker, deren Werk einen offensichtlichen stilistischen Bezug zu Gaillards Œuvre aufweist, nach der Reihenfolge ihres Auftretens in der GBA, das in etwa mit ihrem Alter übereinstimmt, und anhand einiger weniger, exemplarischer Graphiken vorgestellt.

784 Zu Mare siehe Béraldi IX, 1889, 215f., IFF XV, 1985, 216-219 und Dugnat/Sanchez IV, 2001, 1703. In der GBA wurden zwischen 1877 und 1887 zwölf Reproduktionsgraphiken von Mare veröffentlicht, in *L'Art* 1893 eine, in *L'Artiste* keine, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b und 1999.

785 Mare sei »élève de son ami« Gaillard gewesen, meint Béraldi IX, 1889, 215. Delteil spricht zwar von »mehreren Schülern«, nennt aber auch nur Mare und Burney, siehe Delteil 1898, 31, Anm.

72 Tiburce de Mare nach Raffael, *Le triomphe de Galatée*, 1883, Radierung, 24,9 x 17,6 cm (Platte), Kat. 38

sentlich weniger auf den für jenen so typischen Halbtoneffekt zielen. Als Beispiel hierfür kann Mares Wiedergabe von Raffaels *Triumph der Galathea* gelten (Abb. 72/Kat. 38), die sich im Vergleich zu Hendrick Goltzius' (1558-1616) großformatigem Kupferstich von 1592 zunächst durch die flächendeckende Bearbeitung der Platte auszeichnet (Abb. 73).[786] Die in der *Gazette* publizierte Tafel wirkt aufgrund weniger prominent ausgebildeter Linien, stärkerer tonaler Bindung innerhalb einzelner Bildelemente und weniger harter Kontraste gefälliger und zugänglicher als der Stich von Goltzius. Dieser hatte durch die regelmäßige Anlage der Taillen den für seine Kupferstiche charakteristischen Schimmer erzeugt und die Konturen des Dargestellten betont, wodurch die Nymphe und ihr Gefolge an muskulöse Marmorskulpturen erinnern. Ganz anders dagegen Mares malerischer, aber auch stumpfer wirkende Reproduktion: Durch die Vermeidung reinweißer Bereiche zwischen den Taillen und durch die weniger starke Absetzung der einzelnen Bildelemente voneinander entsteht ein Eindruck größerer Weichheit und stärker ausgeprägter tonaler Flächigkeit.

786 Zu Goltzius' Stich nach dem von seiner Fertigstellung (1512) an vielfach reproduzierten Wandbild in der Villa Farnesina siehe Stuttgart 2001, 146 und 345, Nr. E 7.6.

73 Henrick Goltzius nach Raffael, *Triumph der Galathea*, 1592, Kupferstich, 52,2 x 41 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (Inv. 821-21)

Erst ab Mitte der 1880er Jahre, also gegen Ende von Mares Tätigkeit für die *Gazette des Beaux-Arts*, scheint Gaillards Arbeitsweise für ihn prägender und naheliegender gewesen zu sein als die zuvor praktizierte, klassischer ausgerichtete Linienführung: In der 1884 publizierten Reproduktion eines Gemäldes von Paul Baudry ist dies erstmals deutlich zu erkennen (Abb. 74/Kat. 44):[787] Mare bediente sich ebenso wie sein älterer Kollege sehr feiner, dicht gesetzter Linien, hellte das Bildnis des Kunstkritikers Edmond About vor allem in der unteren, dunklen Hälfte deutlich auf, wodurch die Details besser erkennbar werden, und erzielte so eine malerisch glatte, präzise Gesamtwirkung.[788] Bei der Gestaltung des Hintergrundes gelang es Mare, den im Gemälde erkennbaren Duktus des senkrecht geführten Pinsels – in etwas abgeschwächter Form – nachzubilden. Hierin ähnelt das Blatt Gaillards Stich nach Rembrandts *Le Christ se révélant aux pèlerins d'Emmaüs* (Abb. 27/Kat. 42). Die Darstellung der zentralen Christusfigur dieser für die Société française de

787 Den Einfluss Gaillards auf dieses Blatt konstatierte bereits Béraldi IX, 1889, 216.

788 Lostalot lobt Mares Reproduktion in einem kurzen Beitrag über Baudrys Gemälde als »exécutée avec une finesse et une conscience que nos lecteurs apprécieront«, Lostalot 1884a, 312. Stilistisch vergleichbar sind Mares Reproduktionen nach Mantegna (1886-09) und Le Nain (1887-04).

74 Tiburce de Mare nach Paul Baudry, *Edmond About*, 1884, Radierung, Kaltnadel und Kupferstich, 21,1 x 15,9 cm (Platte), Kat. 44

gravure gestochenen Platte war 1883 als Ausschnitt in der *Gazette des Beaux-Arts* publiziert worden und veranlasste Paul Lefort zu einer regelrechten Eloge auf Auftraggeber, Stecher und Graphik.[789] In der Tat beeindruckt die Tafel insbesondere durch die anschauliche Wiedergabe der Oberflächenbeschaffenheit.[790] Gaillard hatte seine an den von ihm bevorzugten, glatt gemalten Werken der italienischen Renaissance entwickelte Reproduktionsweise auf eine für ihn untypische Vorlage übertragen: Er bediente sich auch für die Wiedergabe dieses Gemäldes der charakteristischen feinen und dicht gesetzten Schraffuren, betonte allerdings die Konturen zur besseren Absetzung der einzelnen, farblich gebundenen Bild-elemente in einer für ihn bis dahin unüblichen Weise. Lefort lobt diesen Umstand und bezeichnet sie als Hinzufügung einer »neuen und annähernd widersprüchlichen« Facette zu Gaillards Ar-

789 Er bezeichnet die (vollständige) Graphik beispielsweise als »immortel chef-d'œuvre« und als glücklichsten Auftrag der Société, siehe Lefort 1883, 470f. und Kat. 42.

790 Die Analyse des in der GBA veröffentlichten Ausschnitts führt zu einem verfälschten Eindruck von Gaillards Arbeitsweise, da das insgesamt fast 50 cm hohe Blatt (Département des Estampes et Photographie der Bibliothèque nationale de France: EF-404-t.3bis) auf eine größere Betrachtungsdistanz angelegt ist. Vergleicht man Gaillards Stich als Ganzes mit Mares Reproduktion von Baudrys Gemälde, wird die Ähnlichkeit in der angestrebten Wirkung sowie im Vorgehen deutlicher. – Auf den Zusammenhang von Plattengröße und Feinheit der Linien verwies bereits Bartsch 1821, I, 99: »Der Grad der Breite oder Feinheit der Behandlung [der Taillen; Anm. JB] wird durch die Größe des Bildes bestimmt. Der erste Endzweck des Kupferstechers ist, seine Schattirungen so hervorzubringen, daß selbe, obgleich mit Strichen bewirkt, in einer gehörigen Entfernung vom Auge, wie flüssig gemahlt, zu seyn scheinen.«

beitsweise.[791] Der hervorgerufene plastische Eindruck des Farbauftrags war in der Reproduktionsgraphik neu und erinnert an (im Streiflicht aufgenommene) Photographien von Gemälden.[792] Aus diesem Grund stieß der gegen Ende des Jahrhunderts immer häufiger auch in Reproduktionen von anderen Stechern anzutreffende Effekt auf harsche Kritik:[793]

> »So sehr nun auch die rauhen Spuren des farbigen Auftrags [bei Rembrandt; Anm. JB] als unwesentlich für den Gesammteindruck des Bildes, kurz für die Bildwirkung überhaupt, sind erkannt worden, so haben diese Zufälligkeiten doch den Blick einiger Reproducenten so gestört, daß sie nicht aufrichtig zu sein glaubten, wenn sie in ihren Radirungen oder Stichen diese Borstenspuren nicht mit abbilden. Sie machten dergestalt aus ihrer Wiedergabe ein interessantes Document, ein Protokoll, und da sie ihre Handschrift in willkürlichen Spielen mit Stichel und Nadel um so leichter zu verbergen vermochten, als sie nicht individueller Bildung ist, concurrierten sie mit der Photogravüre. Sie sagen uns Dinge, nach denen wir nicht fragen, weil wir wissen, dass sie in der schwarzweißen Wiedergabe nur störende Fälscher des wahren Eindrucks sind.«[794]

Graul sprach den Graphikern, die derartige »Protokolle« schufen, also jegliche künstlerische Leistung ab, da die penible Abbildung der materiellen Beschaffenheit eines Gemäldes seiner Ansicht nach den Verzicht auf wiedererkennbare, individuelle Handschriften bedeutete. Interessant ist, dass im selben Jahr der Brite Herkomer eine noch deutlicher formulierte Mahnung veröffentlichte:

> »At the present day we have passed into an imitative period, in which as many mistakes are likely to occur as have already occurred in former times; only the form of the mistake changes. The present form is proneness to exaggerate care in the imitation of the surface of a picture. […] In a black and white translation the manner of a painter ought to be given, but not an imitation of the means by which he attains his result. […] But the surface of a picture should never mislead an interpreter: he must look deeper into the character of the work. […] It is the human interpreter who can grasp the character of a painter's work, and the human interpreter alone.«[795]

---

791 »ajouter un nouveau et presque contradictoire [talent]«. Außerdem bewundert er die gelungene Wiedergabe jeglicher malerischer ›Details‹, siehe Lefort 1883, 470 und Kat. 42.

792 Anders als von Ivins behauptet, war die Abbildung von Gemäldeoberflächen (»surface«) also in druckgraphischen Reproduktionen möglich, auch wenn sie stark durch die Kenntnis von Reproduktionsphotographien beeinflusst ist. Siehe Ivins 1953, 130, 143f. und 176.

793 In der GBA sind neben den angesprochenen Tafeln von Mare und Gaillard folgende Beispiele für die erkennbare Wiedergabe der Malweise zu nennen: Jacquemart nach Rembrandts *Selbstbildnis als Zeuxis* (GBA, II, 3.1870, 466/467), Unger nach Lenbachs *Richard Wagner* (1880-06), Le Rats *Auprès de la cheminée* nach Menzel (1880-07) und Ardail nach Rembrandts *Familienbildnis* (Abb. 35/Kat. 45).

794 Graul bezieht sich auf Arbeiten von Karl Koepping und seinen Schülern, siehe Lützow 1892, 121. Vgl. ebd., 103-107, sowie Graul 1891, 86f., Lier 1895, 234 und den anonymen Text in Brünn 1897, 4.

795 Herkomer 1892, 93ff.

75 Eugène Burney nach Diego Velázquez, *Portrait d'Innocent X*, 1884, Kupferstich und Radierung, 23,8 x 17,5 cm (Platte), Kat. 43

Kontinuierlicher und deutlicher als bei Mare ist der Einfluss Gaillards in den Arbeiten von Eugène Burney (1845-1907)[796] zu erkennen. Die Beeinflussung durch seinen Lehrer Gaillard ist derart nachhaltig und unstrittig, dass sich Béraldi darauf beschränkte, Burney durch den Hinweis zu charakterisieren, die Verwandtschaft zwischen den beiden sei so offensichtlich, dass man sie nicht eigens erwähnen müsse.[797] Die methodische, stilistische und inhaltliche Nähe veranschaulicht prägnant Burneys Porträt von Papst Pius X. (1904), das auf frappierende Weise Gaillards Bildnisstichen gleicht.[798] Diesem wiederum ähnelt

796 Zu Burney siehe Béraldi IV, 1886, 37f., IFF III, 1942, 528-531, AKL XV, 1997, 260f. (mit weiterer Literatur), Dugnat/Sanchez I, 2001, 410f. Burney publizierte in der GBA zwischen 1884 und 1906 vier Tafeln, in *L'Art* nur seine Reproduktion von Gaillards *Porträt des Mgr. de Ségur* (1881-74) und in *L'Artiste* gar nicht, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b und 1999. Am häufigsten kooperiert er mit der *Revue de l'art*, siehe IFF III, 1942, 528ff.

797 »[…] élève de Gaillard; il serait presque inutile de le dire, tellement sa manière est caractérisée.« Béraldi, IV, 1886, 37.

798 Dieses Blatt (IFF No. 40) sowie die zugehörigen Zustandsdrucke befinden sich im Département des Estampes et Photographie der Bibliothèque nationale de France (DC-496-FOL).

in mancher Hinsicht die erste von lediglich vier in der *Gazette des Beaux-Arts* veröffentlichten Reproduktionsgraphiken Burneys, nämlich die 1884 publizierte Wiedergabe von Velázquez' *Innozenz X.* (Abb. 75/Kat. 43). Burney gelang es, das durch den Kontrast von Rot und Weiß sowie durch den energischen Pinselduktus geprägte Gemälde in eine weiche, tonige Reproduktion zu übertragen. Das weiße Chorhemd und der Kragen heben sich nicht so klar von dem als dunkler Grauton wiedergegebenen, ursprünglich leuchtenden Karminrot ab wie im Gemälde. Die Glanzlichter auf den Falten der seidenen Mozzetta, die von Velázquez dezent modellierten Falten des Chorhemdes sowie die Schrift auf dem Brief in der Hand des Pamphili-Papstes treten in Burneys Wiedergabe hingegen stärker hervor, da die Übertragung in das Schwarzweiß der Graphik zu einer Kontrastverstärkung führte. Burney verzichtete darauf, die schwarze Schattenzone rechts der Stuhllehne, die Weißhöhungen in Gesicht und Ornat sowie die flüchtigen schwarzen Pinselspuren auf dem Vorhang oder die Kontur an der linken Hand des Papstes, durch die Velázquez diese von dem ebenfalls roten Tuch im Hintergrund absetzte, wiederzugeben. Durch diese bewusst vorgenommenen Veränderungen erzielte er eine Beruhigung, die die verstärkten Kontraste ausgleicht. Zugleich klären und präzisieren sich in der Graphik Partien wie die Gesichtszüge des Kirchenoberhauptes oder dessen Finger, die Velázquez mit dynamischen Pinselstrichen nur angedeutet hat. Insgesamt hat sich Burney bei seiner Interpretation jedoch darum bemüht, nicht alles Angedeutete auszuformulieren, sondern die Qualität des Ungefähren zu bewahren, was ihm insbesondere bei den vergoldeten Schnitzereien und Schmuckelementen des Stuhles gelang. Um diesen Effekt zu erzielen, bediente er sich sehr unterschiedlicher Linienstrukturen, die er jeweils nur innerhalb sehr kleiner Flächen beibehielt, wie am rechten Ärmel des Papstes gut zu erkennen ist. So erreichte Burney mit Hilfe anschwellender beziehungsweise durch mehrstufiges Ätzen verstärkter Linien den Eindruck dunklerer Farbigkeit oder Verschattung, bedient sich aber auch zwischen die Parallelen eingeschobener Linien, der Überlagerung mehrerer unterschiedlich ausgerichteter Schichten von Parallelen sowie kleiner, radierter Pointierungen, die in Form von schwarzen Pünktchen als Löcher in der Spitze erscheinen.[799]

Erst gut zehn Jahre später erschienen die nächsten beiden Reproduktionsgraphiken Burneys in der *Gazette des Beaux-Arts*.[800] Sie geben, ebenso wie die 1906 folgende, letzte Tafel von seiner Hand, Gemälde des 15. beziehungsweise frühen 16. Jahrhunderts wieder und sind insofern charakteristisch für Burneys Schaffen, als er sich wie Gaillard auch jenseits der Aufträge der *Gazette* in erster Linie der Reproduktion von Gemälden alter Meister widmete.[801]

799 Der Vergleich mit Jean-Emile Bulands deutlich größerer Radierung nach demselben Gemälde, die 1885 in *L'Art* (1885-01) publiziert wurde, verdeutlicht, wie fein die Arbeitsweise Burneys ist und wie flächig und malerisch seine Reproduktion wirkt.

800 Sie zeigen Giorgiones *Madonna del Castelfranco* (1895-12) und den linken Flügel von Jean Fouquets *Melun-Diptychon* (1896-02), die zugehörige Darstellung der Jungfrau mit dem Kind findet der Leser auf der übernächsten Seite als gerasterte Textabbildung (GBA, III, 15.1896, 99) und erst 1914 einen lithographisch reproduzierten Ausschnitt davon als Tafel (1914-01).

801 Vgl. zum Beispiel die Wiedergaben von Froments *Buisson ardent* (IFF No. 30) oder Lippis *Esther entrant chez Assuérus* (IFF No. 34), die im Département des Estampes et Photographie der Bibliothèque nationale de France (DC-496-FOL) einzusehen sind.

Für die Reproduktionen von 1895/96 wie auch für die Wiedergabe des Porträts des *Grand Bâtard de Bourgogne* (Abb. 76/Kat. 68) aus dem Umfeld Hans Memlings bediente sich Burney sehr eng gesetzter, feiner Linien, die er je nach Farbe und Material des jeweiligen Bildelements parallel, orthogonal oder diagonal anordnete und mehr oder weniger zahlreich übereinanderlegte. Insgesamt zeichnen sich Burneys Gemäldereproduktionen durch die sehr dichte, die Platte meist vollständig bedeckende Anlage feiner Schraffuren sowie durch die bereits beschriebene malerisch-flächige, weiche Wirkung des Liniengefüges aus.

Neben Tiburce de Mare und vor allem Eugène Burney, die beide mit dem nur wenig älteren Gaillard in Kontakt gestanden haben, gibt es eine Reihe weiterer Graphiker, deren Reproduktionsgraphiken stilistische Merkmale aufweisen, die ausschließlich durch die Kenntnis von Gaillards Œuvre und von Photographien zu erklären sind. Ihnen allen gemeinsam ist, dass sie rund eine Generation jünger sind als die zuletzt Genannten, weswegen ihre Graphiken erst ab den späten 1880er Jahren und gehäuft im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in der *Gazette des Beaux-Arts* publiziert worden sind. Dies bestätigt die von Béraldi 1892 angestellte Vermutung, die Entwicklung des reproduzierenden Kupferstichs im späten 19. Jahrhundert wäre schneller vonstattengegangen und nachhaltiger gewesen, wenn Gaillard unterrichtet hätte, da die Nachahmung seiner Arbeitsweise wegen der fehlenden Anleitung relativ viel Zeit in Anspruch genommen habe und daher erst mit einiger Verzögerung eingesetzt hätte.[802]

Die ersten dieser Tafeln stammen von Felix Jasinski (1862-1901)[803], einem als Medaillenschneider ausgebildeten Polen, der 1882 nach Paris kam. Dort förderte ihn Léon Gaucherel (1816-1886), der für die *Gazette des Beaux-Arts* gearbeitet hatte und nun als »directeur artistique« die Zeitschrift *L'Art* leitete.[804] Jasinski wandte sich auf sein Anraten der Radierung zu und wurde in den 1890er Jahren vor allem durch Reproduktionen der Gemälde Burne-Jones' berühmt. Parallel versuchte er sich erfolglos als Maler und schuf Originalgraphiken in verschiedenen Techniken.[805] Für *L'Art* übertrug Jasinski in den folgenden Jahren wiederholt zeitgenössische Gemälde in Radierungen. Ab 1888 war er schließlich auch für die *Gazette des Beaux-Arts* tätig, wo er sich, dank des stärker historisch ausgerichteten Profils dieser Zeitschrift, der Beschäftigung mit den von ihm bevorzugten alten Meistern widmen konnte.[806] Ganz im Sinne der allseits geforderten Anpassung an die Vorlage unterscheiden sich seine Graphiken stilistisch, je nachdem, ob er ein zeitgenössisches Werk oder ein Gemälde der Frühen Neuzeit wiederzugeben hatte: Die Wiedergaben feinma-

802 Béraldi XII, 1892, 257, Anm. 3.

803 Zu Jasinski siehe Béraldi VIII, 1889, 236f., Wellisz 1934, IFF XI, 1960, 272-275 und Dugnat/Sanchez IV, 2001, 1288f. Jasinski publizierte in der GBA zwischen 1888 und 1895 vierzehn Reproduktionsgraphiken, in *L'Art* zwischen 1883 und 1890 zehn, in *L'Artiste* gar nicht, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b und 1999.

804 Léon Gaucherel reproduzierte ab 1859 Gemälde sowie kunsthandwerkliche und graphische Vorlagen für die GBA. 1875 wechselte er als künstlerischer Leiter zu der von Paul Leroi neu gegründeten Zeitschrift *L'Art*, wo er seinen zahlreichen Schülern zu Aufträgen verhalf, siehe hierzu Leroi 1873, 143 und IFF VIII, 1954, 429.

805 Zur Biographie Jasinskis siehe die einzige monographische Publikation von Wellisz 1934, hier 11ff.

806 Diese Vorliebe bezeugt ebenfalls Wellisz 1934, 23.

76 Eugène Burney nach Hans Memling (Atelier), *Portrait du Grand Bâtard de Bourgogne*, 1906, Radierung und Kupferstich, 22,1 x 14,9 cm (Platte), Kat. 68

lerischer Tafelbilder von Bosch, Massys und Dürer erinnern deutlich an Gaillards Stiche, wohingegen die Reproduktionen nach David, Bonnat, Lobre oder Dagnan-Bouveret durch lockerer gesetzte Linien geprägt sind. Dies liegt sicherlich ebenso an der hierfür genutzten Kombination von Radierung und Kupferstich,[807] wie an Jasinskis Bestreben, den oft charakteristischen Duktus der Maler seines eigenen Jahrhunderts erkennen zu lassen. Auf gekonnte Art gelang ihm dies bei der vorwiegend radierten Übertragung von Jacques-Louis Davids Bildnis der *Madame Récamier* (Abb. 77/Kat. 50). In dieser 1889 publizierten Tafel ahmte er den Pinselstrich des Malers durch irritierend deutlich hervortretende, lange und nicht besonders eng gesetzte Linien nach – und damit auf ganz andere Art als Gaillard oder Mare die Malweise Rembrandts und Baudrys einige Jahre zuvor wiedergegeben hatten (Abb. 27 und 74).

807 Cieślewski konstatiert im Werk Jasinskis einen Wechsel von vorwiegend radierten zu mehrheitlich gestochenen Reproduktionen, den er auf das Jahr 1890 datiert, siehe Wellisz 1934, 48. Dies wird durch die in der GBA publizierten Tafeln nur bedingt bestätigt, da Jasinski elf von vierzehn Reproduktionen in der ab circa 1850 üblichen Mischung beider Techniken ausführte.

77 Felix Jasinski nach Jacques-Louis David, *Portrait de Madame Récamier*, 1889, Radierung und Kupferstich, 17,3 x 21,7 cm (Platte), Kat. 50

Deren Arbeitsweise ähnlicher war das Vorgehen des jungen Künstlers, als er das *Bildnis eines Gelehrten* von Quentin Massys reproduzierte, das sich heute im Städel Museum in Frankfurt befindet. Jasinskis Wiedergabe, die unter dem Titel *Portrait de l'homme* erschien, zeichnet sich vor allem durch die Weichheit der Übergänge und die Dichte der Flächen aus, die er ebenso wie Gaillard durch eine weitgehende Reduzierung von Stärke, Abstand und Länge der ausschließlich gestochenen Linien erreichte (Abb. 78/Kat. 49).[808] Das Gesicht des Humanisten hebt sich kontrastreich von dessen schwarzem Hut ab. Durch äußerst feine, allmählich ausgedünnte beziehungsweise verdichtete, kurze Taillen gelang Jasinski eine frappierend glatt und malerische wirkende, aber auch präzise Wiedergabe von Massys' minutiöser Malweise. Von ungleich größerer Schärfe als die großflächigen Partien sind die Haarbüschel zu beiden Seiten des Gesichts: die einzelnen Linien wirken durch den zwischen ihnen liegenden Abstand als wären die Haare greifbar. Dagegen hat Jasinski die durch zwei Bogenfenster sichtbare, an die Malerei der Donauschule erinnernde Landschaft in einem ganz anderen Duktus gezeichnet. Indem er sich regelrecht unruhig wirkender Linienkürzel bediente, vermittelt sich dem Betrachter seiner Graphik der malerische Unterschied zwischen den einzelnen Bildbereichen und Materialien – ein Vorgehen, das die Kenntnis der »stoffbezeichnenden Manier« voraussetzt. Im Großen und

808 Dasselbe gilt für seine Reproduktionen nach Dürer (1890-13) und Bosch (1895-05).

78 Felix Jasinski nach Quentin Massys, *Portrait d'homme*, 1888, Kupferstich, 22,4 x 16,5 cm (Platte), Kat. 49

Ganzen übertrug Jasinski die feinmalerische Vorlage durch ein äußerst vielschichtiges und eng angelegtes Netz feiner Linien, das dort, wo sich beispielsweise Mulden in dem schwarzen Stoff des Mantels bilden, nur um Nuancen dunkler ist als an den beleuchteten Stellen. Diese zurückhaltende Art der Modellierung ist dem beabsichtigten Eindruck von gemäldeartiger Flächigkeit zuträglich, zeigt aber auch, dass die Plastizität in diesem Zusammenhang wohl nachrangig und die Möglichkeiten zur Abstufung der Grautöne in der Wiedergabe der relativ dunkel gehaltenen Partie von Massys' Gemälde begrenzt waren. Diesem Ziel scheint auch die überzeugende Wiedergabe des pelzbesetzten Kragens untergeordnet zu sein, den Jasinski weniger deutlich und weniger überzeugend wiedergibt als Gaillard in *L'Homme à l'œillet* (Abb. 69/Kat. 16).

In Anbetracht der Massys-Reproduktion erstaunt es nicht, dass Jasinski ebenso wie der deutlich ältere Burney von Zeitgenossen in einem Atemzug mit Gaillard genannt wurde.[809] Der von Cieślewski unternommene Versuch, die Arbeitsweise Jasinskis von der Gaillards

809 Zu Jasinski siehe Los Rios 1897, 500, zu Burney siehe Béraldi IX, 1889, 267 und Lalo 1897, 168; 1898, 454; 1899, 466.

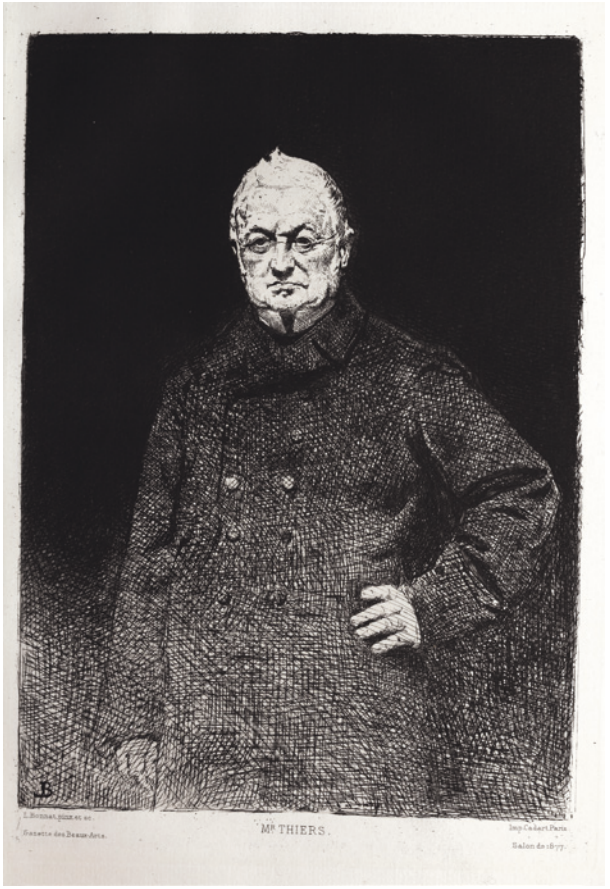
79 Jules-Simon Payrau nach Léon Bonnat, *Portrait de Mme. A. C.*, 1891, Radierung und Kaltnadel, 25,1 x mind. 16,2 cm (Platte), Kat. 51

abzugrenzen, wirkt entsprechend gewollt. Er ist allein aus dem wohl patriotisch motivierten Bemühen des polnischen Autors zu verstehen, das darauf zielte, Jasinski größere Bedeutung zu verleihen, indem er ihn zum Hoffnungsträger der französischen Druckgraphik nach Gaillards Tod (1887) stilisierte.[810]

Jules Simon Payrau[811], der zwischen 1890 und 1900 vierzehn Reproduktionsgraphiken in der *Gazette des Beaux-Arts* veröffentlichte, übertrug vorwiegend Gemälde des späten 15. und des 19. Jahrhunderts in Druckgraphiken. Seine Blätter sind durch den fast vollständigen Verzicht auf Konturen gekennzeichnet, der in Kombination mit den meist stark zurückgenommenen, eng gesetzten Linien und der konsequenten Veränderung der Linien-

810 Cieślewskis Unterscheidung überzeugt nicht, weil er ausschließlich Merkmale benennt, die auch auf die meisten von Gaillards Stichen zutreffen. Folglich ist auch die auf einer häufig psychologisierenden Argumentation fußende Einordnung Jasinskis als »pionnier« nicht einleuchtend, siehe Wellisz 1934, 44-51.

811 Zu Payrau, dessen Lebensdaten nicht bekannt sind, siehe ThB XXVI, 1932, 327 (mit weiterer Literatur), Dugnat/Sanchez IV, 2001, 1942f. und Bénézit X, 2006, 1040. Payrau publizierte in *L'Art* nur eine Graphik und in *L'Artiste* gar nicht, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b und 1999.



80 Léon Bonnat nach seinem eigenen Gemälde, *Mr. Thiers*, 1877, Radierung, 23,8 x 16,8 cm (Platte), Kat. 34

strukturen am Übergang zwischen Bildelementen zu einem mit Gaillards Stil vergleichbaren, flächig-weichen Gesamteindruck führt. Auch Payrau zeichnet sich durch seine große Anpassungsfähigkeit an den Stil der gemalten Vorlage aus, weswegen seine Reproduktionen zeitgenössischer Porträts anders aussehen als die von Tafelbildern der Frühen Neuzeit: In seiner Wiedergabe von Léon Bonnats Bildnis der *Madame Cahen d'Anvers* ist die Linienführung als energisch und kontrastreich zu bezeichnen (Abb. 79/Kat. 51). Pauyrau scheint sich an Bonnats Radierungen orientiert zu haben, in denen tiefschwarze, kraftvoll geführte, gerade Striche dominieren (Abb. 80/Kat. 34).[812] Auch in diesem Fall gilt also, ähnlich wie bereits am Beispiel Rembrandts gezeigt, dass Radierungen von Malern Reproduktionsgraphikern als stilistischer Anhaltspunkt für die Wiedergabe von deren Werken dienten, wodurch – so ist zu vermuten – die Abbildungen der Gemälde authentischer erschienen und eine größere Akzeptanz erfuhren.

812 In der GBA wurden ab 1875 sowohl Reproduktionen nach Gemälden von Léon Bonnat als auch Originalradierungen dieses Künstlers publiziert, vgl. hierzu Sanchez/Seydoux 1998a.

81 Jules-Simon Payrau nach Hugo van der Goes, *Volet de droite du triptyque ›L'adoration des bergers‹*, 1896, Radierung, 25,8 x 15 cm (Platte), Kat. 54

In seinen Wiedergaben glattmalerischer Gemälde von Tura, van der Goes, Sanchez Coelho, Nattier und Burne-Jones hingegen ist Payraus Umgang mit den Linien deutlich zurückgenommener, schematischer und stärker zu Flächen verdichtet. So besticht seine in blauschwarzer Farbe gedruckte Radierung nach dem rechten Seitenflügel von Hugo van der Goes' *Portinari-Altar* vor allem durch die Präzision, mit der die zahlreichen Details der Darstellung wiedergegeben sind (Abb. 81/Kat. 54). Durch die an Gaillard erinnernde Verdichtung und Minimierung der Linien gelingt es Payrau, den Eindruck homogener, gemalter Flächen zu erzeugen. Doch das Vorbild verliert durch die Übertragung in die unbunte Wiedergabe an Kraft: Der rote Umhang der Heiligen Margarete wurde in einen dunkelgrauen Ton übersetzt, der die Leuchtkraft des Vorbildes in keiner Weise widerspiegelt und sich mit dem Untergewand sowie mit den Kleidern der beiden Stifterinnen zu einer verhältnismäßig großen, wenig differenzierten dunkelgrauen Fläche verbindet, wodurch der Mantel als eigentlich zentrales Bildelement an Bedeutung verliert. – Ein Effekt, der in der Graphiktheorie seit jeher als ungünstig angesehen wurde und dessen Vermeidbarkeit Léopold Flamengs Reproduktion desselben Gemäldes belegt (Abb. 82): Indem er sie insgesamt heller anlegte, konnte er die Gewänder der vier Frauen und den Drachenkopf deutlicher absetzen.[813] Das 1907 im Salon ausge-

813 Abzüge der drei verschiedenen Zustände werden im Département des Estampes et Photographie der Bibliothèque nationale de France (EF-383-A, t.2) aufbewahrt.

stellte Alterswerk Flamengs zeigt – ebenso wie seine bereits um 1863 entstandene Wiedergabe eines Männerbildnisses von Masaccio, die Béraldi als »essai dans la manière de Gaillard« bezeichnete –, dass in Einzelfällen auch Gaillards Altersgenosse zu Ergebnissen kam, die mit seinen und denen seiner Adepten vergleichbar sind.[814] Flameng hatte also fast zur selben Zeit wie Gaillard eine ähnlich verfeinerte Reproduktionsmanier erprobt, diese jedoch in den folgenden Jahrzehnten zunächst nicht weiterverfolgt.

Jean Patricot (1865-1926)[815], der in erster Linie als Maler, Zeichner und Originalgraphiker tätig war, reproduzierte um die Jahrhundertwende neun Gemälde für die *Gazette des Beaux-Arts*. Seine oft sehr hellen Blätter zeichnen sich durch die Variabilität der Tonwerte und vor allem durch sehr lang gezogene Parallelen aus, die besonders an der ersten Tafel auffallen: In seiner Wiedergabe von Botticellis *Vierge au rosier* bediente sich Patricot langer Striche, die insbesondere beim Jesusknaben längs zu den Gliedmaßen angelegt

82 Léopold Flameng nach Hugo van der Goes, *Saintes et donatrices*, ca. 1907, Radierung, ca. 23 x 42 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris

814 Béraldi IV, 1887, 123. Abzüge der Reproduktion von Masaccios *Portrait d'homme* (Béraldi No. 268, IFF No. 108) befinden sich im Département des Estampes et de Photographie der Bibliothèque nationale de France (EF-383-A, t.1).

815 Zu Patricot siehe Mazé in Gr. Encyclopédie, XXVI, o. J., 99, Marx 1902, Courboin III, 1926, 63f., ThB XXVI, 1932, 299 (mit weiterer Literatur) und Dugnat/Sanchez IV, 2001, 1942f. Neben den Reproduktionen publizierte Patricot zwischen 1897 und 1907 sechs Originalgraphiken in der GBA, für *L'Art* und *L'Artiste* arbeitete er nicht, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b und 1999.

83 Jean Patricot nach Sandro Botticelli (?), *La Vierge au rosier*, 1897, Kupferstich, 22,5 x 16,5 cm (Platte), Kat. 56

sind (Abb. 83/Kat. 56). Dies führt zu einem ungewohnten Effekt, da die Modellierung von Volumina in aller Regel durch Taillen erfolgte, die als Kreissegmente quer zur Wölbung verlaufen. Dieses Prinzip findet sich bereits bei Martin Schongauer (ca. 1450-1492) und Marcantonio Raimondi (ca. 1475/80-vor 1534), mustergültig verwirklicht ist es auch in Hendrick Goltzius' Kupferstich *Triumph der Galathea* (Abb. 73). Fast ausschließlich mit Hilfe dieser charakteristisch gestreckten, mit dem Kaltnadelstift oberflächlich in die Platte geritzten und vom Bart befreiten Linien gab Patricot wenige Jahre später Fra Angelicos *Marienkrönung* aus San Marco wieder (Abb. 84/Kat. 64):[816] Die beiden Hauptfiguren des Freskos, Christus und Maria, sind aus dem bildlichen Zusammenhang herausgelöst und in einer Art Strudel aus langen, dicht gesetzten und sehr hellen Linien wiedergegeben, der an die Stelle der irisierenden Aureole tritt. Patricot verzichtete bei dieser Arbeit gänzlich auf Kreuzlagen und auf eine tiefer gehende Bearbeitung der Platte. In Anbetracht der beiden genannten Beispiele erscheint Courboins Einschätzung plausibel, Patricot wehre sich gegen die Ende des 16. Jahrhunderts durch Goltzius und seine Nachfolger etablierte »belle taille« sowie gegen die für die Photographie typische Tonalität und setze sich für eine Befreiung der Linie ein.[817] Letzterem widerspricht eine weitere Reproduk-tionsgraphik aus der *Gazette*: Der 1902 im Rahmen eines monographischen Beitrags von Roger Marx publizierte Stich

816 Patricot arbeitete auch in seinen Originalgraphiken wie zum Beispiel bei dem *Portrait de M. Drouet* (1904-09) in dieser Manier.

817 »Lui aussi réagit contre la ‚belle taille' oppressive, la tonalité photographique et l'affirme délibérément dans les planches qu'il a gravées […].« Courboin III, 1926, 63f. Der Bezug auf Goltzius erklärt sich durch die direkt vorausgehende Charakterisierung von Emile-Jean Sulpis, wo es heißt: »la belle taille, la gravure calligraphique, mise à la mode à la fin du XVIe siècle par Goltzius et ses continuatuers«, ebd., 62.

84 Jean Patricot nach Fra Angelico, *Le couronnement de la Vierge*, 1902, Kaltnadel, 21,5 x 16,9 cm (Platte), Kat. 64

La procession des Rois Mages weist eine deutliche stilistische Nähe zu Gaillard auf (Abb. 85/ Kat. 63). Bei der Wiedergabe handelt es sich um die zweite von drei von der Société française de gravure in Auftrag gegebenen Platten nach dem Fresko von Benozzo Gozzoli im Florentiner Palazzo Medici-Riccardi.[818] Die Tafel zeichnet sich durch die bereits bekannte Zurücknahme der einzelnen Linien zugunsten eines von Flächen dominierten Gesamteindrucks aus. Allerdings bedingte die Übertragung des Wandbildes in die schwarzweiße Druckgraphik eine Reduktion der kontrastreichen Farbgebung Gozzolis, die Patricot durch in der Stärke deutlich abgestufte Linien wiedergab, was zu der plastischen, in Teilen allerdings auch etwas steifen Gesamtwirkung beigetragen hat. Gleich zu Beginn seines Textes hob Roger Marx die besondere optische Empfindsamkeit Patricots hervor,[819] eine *conditio sine qua non* für die abschließend vorgenommene Einschätzung, dieser sei dazu berufen, Gaillards Nachfolge anzutreten und den modernen französischen Reproduktionsstich zu retten.[820] Weitere Indizien für die Nähe der beiden Graphiker, die ihn in seiner

818 Vgl. Marx 1902, 50 und Dugnat/Sanchez IV, 2001, 1942f.
819 Siehe Marx 1902, 38.
820 »L'histoire reconnaîtra en lui, j'imagine, l'élu appelé à consoler l'école française de la disparition prématurée de Ferdinand Gaillard, […].« Ebd., 48.

85 Jean Patricot nach Benozzo Gozzoli, *La procession des Rois Mages*, 1900 (?), Radierung und Kupferstich, mind. 17,2 x 22 cm (Platte), Kat. 63

86 Auguste Jean Vyboud nach Ferdinand Roybet, *L'astronome*, 1900, Radierung und Kupferstich, mind. 17,1 x 22,9 cm (Platte), Kat. 62

Einschätzung bestätigten, erkannte er in deren gemeinsamer Vorliebe für die Kunst des Quattrocento sowie in deren Art und Weise, die Tiefdruckplatten zu bearbeiten:

> »›Pour rien, Gaillard nierait qu'il grave, et vous dirait qu'il se borne à dessiner.‹ L'assertion (de M. Henri Béraldi) revient spontanément à la mémoire, car M. Patricot ne formule pas en des termes différentes sa profession de foi.«[821]

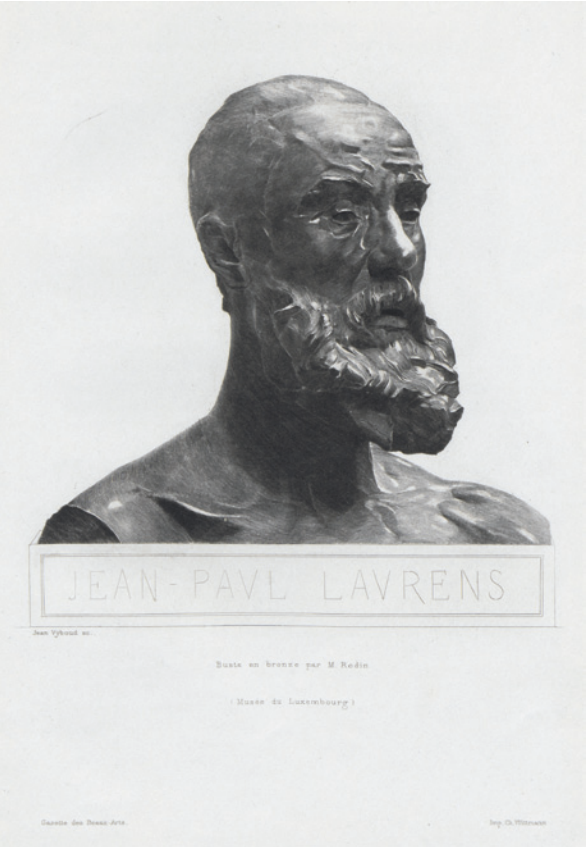
87 Claude Ferdinand Gaillard nach einem anonymen Künstler des 15. Jahrhunderts, *Dante*, 1872, Kupferstich, 17,7 x 15 cm (Platte), Kat. 25

Die Gesamtheit der von Auguste Jean Vyboud (1872-1944)[822], einem Radier-Schüler Léopold Flamengs, ausgeführten Reproduktionsgraphiken ähnelt Gaillards Arbeiten stärker als die Patricots, da er die Minimierung und Verdichtung der einzelnen Linien weiter vorantrieb. In seiner 1900 publizierten Wiedergabe von Roybets Gemälde *L'astronome* verzichtete er beispielsweise weitgehend auf Konturen und tiefschwarze Linien, bediente sich einer detailliert ausdifferenzierten Flächenätzung, die auch in den hellsten Bereichen erkennbar ist und die kleinteiligen Linienstrukturen zu einer tonigen Gesamtwirkung zusammenbindet (Abb. 86/Kat. 62). In deutlichem Bezug zu Gaillards Reproduktionen des *Gattamelata*-Modellos (Abb. 71/Kat. 13) und einer Dante-Büste (Abb. 87/Kat. 25) steht sein Stich nach einer Porträtbüste von Auguste Rodin (Abb. 88/Kat. 60): Dank der feinen Linien und der kontrastreich gesetzten Lichter sowie wegen des Verzichts auf die Angabe einer räumlichen Umgebung erscheint das ebenfalls bronzene Bildnis des Künstlers Jean-Paul Laurens in der Tafel sehr plastisch und fast täuschend dreidimensional. Eine Art Wiedererkennungseffekt muss sich bei den langjährigen Abonnenten eingestellt haben, da in der *Gazette des Beaux-Arts* nur einige wenige Bronzeplastiken auf ähnlich mimetische Weise abgebildet wurden.[823]

821 Marx 1902, 46. Vgl. Béraldi VI, 1887, 189.

822 Zu Vyboud, der auch Malerei bei Gustave Moreau studierte, siehe ThB XXXIV, 1940, 589 (mit weiterer Literatur) und Dugnat/Sanchez VI, 2001, 2496. Vyboud publizierte in der GBA zwischen 1898 und 1902 lediglich vier Druckgraphiken und arbeitete weder für *L'Art* noch für *L'Artiste*, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b und 1999.

823 Vgl. zwei Reproduktionsgraphiken (1862-06 und 1864-19) des auf kunsthandwerkliche Gegenstände und Skulpturen spezialisierten Jules Jacquemart (1837-1880).



88 Auguste Jean Vyboud nach Auguste Rodin, *Jean-Paul Laurens*, 1898, Kupferstich, 25,1 x 16 cm (Platte), Kat. 60

Die Behandlung des Autodidakten André-Charles Coppier (1867-1948)[824] im Zusammenhang mit den bislang genannten Graphikern scheint aufgrund seiner in der *Gazette des Beaux-Arts* publizierten Reproduktionsgraphiken zunächst wenig naheliegend. Schließlich zeichnen sich die Tafeln weniger durch die Zurücknahme der Linien und das Streben nach homogenen Flächen aus als durch ein zwar kleinteiliges, aber etwas weiter angelegtes und dadurch rauer wirkendes Linienbild. Die einzige Tafel, die mit den durch Gaillards Manier beeinflussten Reproduktionen verglichen werden kann, zeigt links, feinlinig und dicht gearbeitet, einen Ausschnitt aus Jan van Eycks *Rolin-Madonna*. Das Porträt des Kanzlers wurde mit Memlings *Bildnis des Martin van Nieuwenhove* zu einem Diptychon arrangiert, das einen Aufsatz über Coppier illustriert (Abb. 89/Kat. 58). Da dieser nur ein halbes Dutzend Reproduktionen in den für diese Arbeit ausgewerteten Zeitschriften publizierte, scheint es an dieser Stelle ratsam, weitere Graphiken einzubeziehen: Die Durchsicht der Bestände der Bibliothèque nationale de France zeigt, dass es in seinem Œuvre wiederholt Arbeiten gibt, die die stilistische Verwandtschaft mit Gaillard deutlich

824 Zu Coppier siehe Marguillier 1900, ThB VII, 1912, 378f. (mit weiterer Literatur), IFF V, 1949, 156-159, DBF IX, 1960, 560f. und Dugnat/Sanchez II, 2001, 594-597. Coppier publizierte 1900 vier Reproduktionen in der GBA und 1891 sowie 1894 je eine in *L'Art*, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b und 1999.

89 André-Charles Coppier nach Jan van Eyck & Hans Memling,
Le Chancelier Rolin & Martin van Nieuwenhove, 1897,
Radierung und Kupferstich, 17,9 x 25 cm (Platte), Kat. 58

erkennen lassen.[825] Coppier näherte sich der Feinheit von dessen Arbeiten insbesondere in seinen großformatigen Reproduktionen von Dürers *Anbetung der Heiligen Drei Könige* und verzichtete auch in seiner Wiedergabe von Eugène Fromentins (1820-1876) *Égyptiennes au bord de Nil* gänzlich darauf, Linien zeichnerisch einzusetzen (Abb. 90): Er bündelte sie zu kleinteiligen, unterschiedlich strukturierten Flächen, die er ohne klare Abgrenzung nebeneinandersetzte, um die atmosphärische Malerei angemessen wiederzugeben.

Die soeben vorgestellten sieben Graphiker verbindet, dass sie nach einer detailgenauen, kleinteiligen Wiedergabe von Gemälden und einem weichen, tonalen Effekt strebten, dass sie sich dazu der Minimierung der Linie bedienten, wodurch ihre Arbeiten zumindest in Teilen denen Gaillards sehr ähnlich sehen. Sie unterscheiden sich jedoch in ihrer individuellen Arbeitsweise und haben alle einen eigenen Stil, was anhand eines abschließenden Vergleichs noch einmal verdeutlicht werden soll. Dazu bietet es sich an, Reproduktionsgraphiken nach möglichst ähnlichen Vorlagen heranzuziehen, nämlich nach Bildwerken niederländischer beziehungsweise deutscher Maler der Frühen Neuzeit. Für das Werk dieser als »maîtres de la forme« oder »primitifs« bezeichneten Künstler hatte Gaillard ein Fai-

825 Département des Estampes et Photographie der Bibliothèque nationale de France (EF-428-FOL).

ble, das bereits seinen Zeitgenossen auffiel,[826] und das die meisten der genannten Adepten teilten, namentlich Burney, Jasinski und Patricot. In Zusammenhang mit dessen Arbeit erläuterte Roger Marx die besondere Eignung dieser Kunst für die druckgraphische Reproduktion:

> »Puis, quelle peinture saurait mieux se prêter à la notation gravée que celle-là où la forme, indiquée avec une rigueur sculpturale, se limite par des contours nettement définis, où la mâle autorité du dessin l'emporte d'ordinaire sur le charme de la couleur!«[827]

Die angesprochene Nähe zwischen einer durch das »disegno« geprägten Malerei und den linienbasierten Reproduktionstechniken Kupferstich und Radierung, in denen der Großteil der Tafeln in der *Gazette des Beaux-Arts* ausgeführt wurde, ist naheliegend und sie erklärt plausibel, warum etwa die Kunst der Impressionisten (trotz wohlwollender Haltung der Redaktion) kaum in Form von Druckgraphiken und daher vor allem nach der Jahrhundertwende abgebildet wurde und warum der Kupferstich den Salonrezensenten als ungeeignet für die Reproduktion der nach-klassizistischen Malerei galt.[828] Umgekehrt muss die Tatsache, dass das Streben nach detailgenauen, kleinteiligen Abbildungen nicht kompromisslos auf alle Vorlagen angewandt wurde, als Resultat der im zeitgenössischen Diskurs geforderten Anpassung und als einer der zentralen Unterschiede zwischen der künstlerischen Reproduktionsgraphik und der Photographie gedeutet werden. Die Vorliebe der genannten Graphiker für die »primitifs« erklärt sich wohl auch daraus, dass die Minimierungs-Strategie nur einen geringen Anpassungsspielraum ermöglichte, weswegen die gezielte Auswahl der Vorlagen eine Voraussetzung für deren erfolgreiche Reproduktion war. Bildeten Gaillard und seine Nachfolger dennoch dem »colore« zugerechnete Gemälde ab, führte dies, wie an der Reproduktion von Rembrandts *Emmausmahl* gezeigt (Abb. 27/Kat. 42), häufig zu minutiösen Wiedergaben, die auch den Farbauftrag anschaulich machen. Letztlich kann Roger Marx' Aussage auch erklären, warum Werke der frühneuzeitlichen Feinmaler vor der Publikation des *Homme à l'œillet* (1869; Abb. 69/Kat. 16) und damit vor der neuartigen Anwendung des Reproduktionsstichs durch Gaillard nur vereinzelt in der *Gazette des Beaux-Arts* abgebildet wurden: Gemälde niederländischer und deutscher Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts wurden – möglicherweise auch aus Gründen des Interesses an dieser Kunst – erst ab den 1880er Jahren häufiger reproduziert.

Vergleicht man nun Gaillards Reproduktion des damals Jan van Eyck zugeschriebenen *Mannes mit den Nelken*, die sich durch große Klarheit und Detailgenauigkeit sowie durch die Reduktion und Verdichtung der Linien zu Flächen auszeichnet, mit druckgraphischen

826 Siehe Ménard 1872, 122, Lefort 1883, 470, Fourcaud 1884, 112, Mantz 1887, 1, Bonnefon 1887, 281, Chennevières 1889a, 484f., Springer 1891, 309, Gonse 1893, 154 und Delteil 1898, 3.

827 Marx 1902, 46. Zur Verbindung von männlichem Geschlecht und Zeichnung beziehungsweise Weiblichkeit und Farbe siehe auch Blancs *Grammaire des arts du dessin*, deren Titel bereits auf die grundlegende Bedeutung der Zeichnung und die von ihm als zweitrangig eingestufte Farbe hinweist, siehe Blanc in GBA, I, 6. 1860, 139ff./2000, 54ff.

828 Siehe S. 50 und 100f.

90 André Charles Coppier nach Eugène Fromentin,
Égyptiennes au bord de Nil, 1876, Radierung,
ca. 44 x 40 cm (Darstellung), Bibliothèque nationale de France, Paris

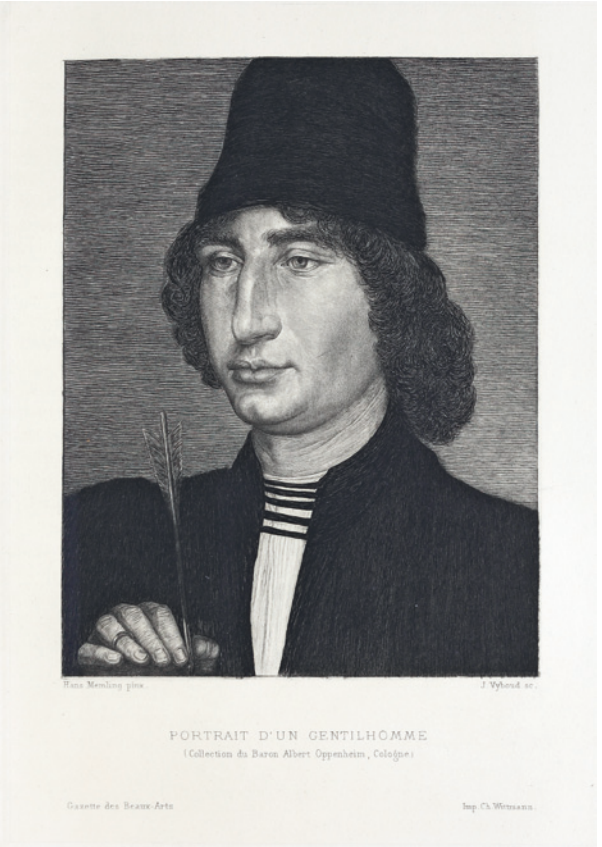
Wiedergaben seiner Nachfolger nach Bildnissen von Massys, Memling, Dürer und aus dem Umfeld van Eycks, so wird deutlich, dass keine der späteren Arbeiten dieselbe Dichte und Homogenität erreicht. Jasinski gelang es in seiner 1888 publizierten Reproduktion von Massys' *Gelehrtem*, die Klarheit und Präzision des Vorbildes wiederzugeben, wobei er das Gesicht des Porträtierten weniger kontrastreich und konturiert und somit weicher als Gaillard fasste (Abb. 78/Kat. 49). Die Linien treten in seinem Stich eine Nuance deutlicher hervor als in dem gut dreißig Jahre älteren Blatt, in welchem der Hintergrund als fast strukturlos erscheinende schwarze Fläche gegeben ist. Anders gingen zu Beginn des 20. Jahrhunderts Burney (Abb. 76/Kat. 68) und Vyboud (Abb. 91/Kat. 65) bei der Übertra-

gung von Halbfigurenbildnissen aus der Werkstatt Memlings sowie Patricot bei seiner von Hamel hochgelobten Reproduktion von Dürers *Selbstbildnis mit der Distel* vor (Abb. 92/Kat. 66).[829] Um die dunklen Flächen, vor denen die Porträtierten dargestellt sind, wiederzugeben, bedienten sie sich unterschiedlich angelegter Liniensysteme: Vyboud hellte den entsprechenden Bereich deutlich auf und setzte unregelmäßig geführte Horizontalen in einem etwa der Linienstärke entsprechenden Abstand nebeneinander. Burney hingegen legte ein orthogonales Liniengitter an, das er durch leicht unregelmäßig verteilte Diagonalen und einen mittelgrauen Ton verdichtete. Patricot arbeitete im Grunde ähnlich, nutzte allerdings etwas fettere Linien und legte zur weiteren Verdichtung einen Flächenton und ein zweites, diagonal ausgerichtetes über das orthogonale Liniennetz. Da Patricot Gesicht und Hände zartliniger, kontrastärmer und mit größerem Weißanteil gestaltete als seine beiden Kollegen, wirkt seine Wiedergabe des Dürer-Selbstbildnisses weicher als die an ein metallenes Relief erinnernde, maskenhafte Physiognomie in Vybouds Reproduktion oder das etwas hölzerne Gesicht des *Grand Bâtard de Bourgogne* in Burneys Graphik. Insbesondere die von den Malern für das Inkarnat gewählten Farbtöne dürften die Graphiker zu den beschriebenen Vorgehensweisen veranlasst haben: Das Gesicht Dürers ist in dessen Gemälde heller angelegt als die Gesichter in den beiden Männerporträts von Memling beziehungsweise aus dessen Umkreis. Obwohl also die Merkmale der Vorlagen die jeweilige Reproduktion beeinflussten, zeigt sich in den Wiedergaben der genannten Porträts auch die individuelle Manier der Stecher: Patricot griff auf die für ihn typischen langen, wenig modellierten Linien zurück, während die Blätter von Burney und Jasinski bei weitgehender Wahrung der traditionellen Liniensysteme Präzision und Weichheit vermitteln.

An dieser Stelle ist auch auf zwei bereits angesprochene Reproduktionen von Coppier (Abb. 89/Kat. 58) und Payrau (Abb. 81/Kat. 54) sowie auf die druckgraphische Wiedergabe eines weiteren Bildnisses aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hinzuweisen, die von Emile Jean Sulpis (1856-1943)[830] gestochen wurde (Abb. 93/Kat. 69). Er bemühte sich in der Gestaltung des erst 1907 in der *Gazette des Beaux-Arts* publizierten *L'homme au verre de vin* um eine ähnlich präzise und klare Wiedergabe wie sie Gaillard in seinem wohl als schulbildend zu bezeichnenden Stich *L'Homme à l'œillet* gelungen war. Doch seine Wiedergabe ist weniger plastisch, in der Gestaltung des Hintergrundes schematischer und hinsichtlich der vom Maler dargestellten Materialien (insbesondere das Weinglas und der Pelzbesatz sind hier zu nennen) weniger überzeugend: Die Physiognomie wirkt hölzern und vor allem die Hände des Mannes erscheinen wegen der starken Konturierung schematisch. Interessant ist, dass sich Paul Leprieur trotz des offensichtlichen qualitativen Gefälles beim Erscheinen dieses Stichs veranlasst sah, die Nähe und Ebenbürtigkeit zu Gaillards

829 Siehe Hamel 1903, 77 und Kat. 66.

830 Zu Sulpis siehe Béraldi XII, 1892, 65, Clément-Janin 1923, Courboin III, 1926, 62f., ThB XXXII, 1938, 287 (mit weiterer Literatur) und Dugnat/Sanchez 2001, V, 2330. Sulpis reproduzierte für die GBA bereits 1890 Bruegels *Blindensturz* (1890-06), ging hierbei allerdings deutlich zeichnerischer vor. Insgesamt reproduzierte er für die GBA zwischen 1890 und 1909 vier Gemälde, für *L'Art* und *L'Artiste* war er nicht tätig, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b und 1999.



91 Auguste Jean Vyboud nach Hans Memling, *Portrait d'un gentilhomme*, 1902, Kupferstich und Radierung, 18,4 x 13,2 cm (Platte), Kat. 65

Graphik zu betonen.[831] Ähnlich beurteilten in den 1920er Jahren auch Clément-Janin und Courboin das Verdienst Sulpis', den sie als Vertreter eines neuen Kupferstichs bezeichneten.[832] Courboin lobt ihn (ebenso wie Patricot) dafür, dass er sich der auf die Schönheit der Taillen ausgerichteten Manier im Stile Goltzius' verweigert und gegen die falsch verstandene, unqualifizierte Nachahmung von Gaillards Manier gewendet habe.[833]

Wie die in etwa chronologische Reihenfolge verdeutlicht, in der die Graphiker behandelt wurden, fanden Gaillards ab den 1860er Jahren publizierte, Aufsehen erregende Reproduktionsstiche erst nach rund zwanzig Jahren ein größeres Echo in Gestalt einer ganzen Reihe von Nachfolgern, die – mit Ausnahme von Tiburce de Mare und Eugène Burney – deutlich

831 »Ce n'est pas en faire un mince éloge que de le rapprocher du merveilleux *Homme à l'œillet* de Gaillard, paru jadis ici même.« Leprieur 1907, 8f. Vgl. auch das längere Zitat in Kat. 69.

832 »Sulpis s'avère buriniste habile, dans la formule de Ferdinand Gaillard et de Burney, […].« Clément-Janin 1923, 181. Siehe auch Courboin, III, 1926, 35.

833 »C'est la réaction contre la belle taille, […]; réaction aussi contre les abus des imitateurs malheureux de Gaillard, qui à force de serrer le travail et de multiplier les demi-teintes, de fac-similer les moindres accidents de la peinture ou du subjectile en arrivaient à donner péniblement l'impression d'une héliogravure en retard.« Courboin, III, 1926, 62f.

92 Jean Patricot nach Albrecht Dürer, *Portrait de l'artiste (1493)*, 1903, Kupferstich, 21,7 x 16,7 cm (Platte), Kat. 66

jünger waren als er selbst. Bis die betreffenden Stecher als zusammenhängende Gruppe wahrgenommen und nicht mehr nur einzeln in Bezug zu Gaillard gesetzt wurden,[834] sollte es noch einmal mehr als zehn Jahre dauern: Innerhalb der *Gazette des Beaux-Arts* stellte der Künstler Ricardo de Los Rios in seiner Salonrezension von 1897 erstmals eine stilistische Nähe zwischen vier der acht hier vorgestellten Adepten fest.[835] Eine etwas andere Zuordnung nahm Pierre Lalo vor:[836] Er befasste sich zeitgleich mit Los Rios in den ersten drei Jahrgängen der neu gegründeten *Revue de l'art ancien et moderne* ausführlicher mit dem aktuellen Zustand des Kupferstichs in Frankreich.[837] Dieser war seiner Meinung nach von der allmählichen stilistischen Neuerung (»émancipation graduelle«) geprägt, die eine

834 Vgl. die bereits genannten Verweise sowie Béraldi IX, 1889, 267: Er nannte lediglich Burney und Gaujean als Nachfolger Gaillards.

835 Los Rios schreibt über Jasinski, dem er gewisse Vorbehalte entgegenbringt, er habe »des affinités de talent avec MM. Patricot, Burney et Payrau, et tout les quatre procèdent plus ou moins de Gaillard«, Los Rios 1897, 500.

836 Lalo rechnet der konstatierten »Bewegung« neben Patricot (Lalo 1897, 167; 1898, 452f.; 1899, 466) und Burney (ders. 1897, 168; 1898, 454; 1899, 466) auch Vyboud (ders. 1899, 466) und Sulpis (ders. 1897, 167; 1898, 453f.) zu. Ebenso wie die Brüder Jules (ders. 1897, 167; 1899, 466) und Achille (ders. 1897, 168; 1898, 454f.; 1899, 466) Jacquet, was anhand der Tafeln in der GBA (in der allerdings nur Achille einige wenige Graphiken publiziert hat) nicht nachzuvollziehen ist.

837 Lalo 1897, 165ff.; 1898, 449ff. und 1899, 465ff.

93 Emile-Jean Sulpis nach einem anonymen französischen Künstler des 15. Jh.s, *L'homme au verre de vin*, 1907, Kupferstich, 23,4 x 16,4 cm (Platte), Kat. 69

wachsende Gruppe junger Kupferstecher herbeiführte, indem sie sich von den kritisierten Arbeitsweisen der traditionell eingestellten Graphiker (»qui s'en tiennent à la pratique impassible et formaliste des graveurs d'antan«) löste und neue Ziele ins Auge fasste:[838]

> »Ce qu'ils cherchent, c'est le caractère: c'est le rendu non plus seulement du dessin et de la couleur, mais encore de la facture, de la manière du maître qu'ils interprètent; ils entendent qu'au seul aspect de leur estampe, comme à celui de la toile elle-même, on reconnaisse le peintre; que leur œuvre soit enfin l'expression complète, intime et profonde de la sienne. Pour parvenir jusque là, ce n'était pas assez de la méthode noble et forte, mais impassible et régulière des grands graveurs classiques; il était nécessaire de recourir à des travaux plus subtiles et d'appliquer des moyens nouveaux à des fins nouvelles.«[839]

838 Lalo 1897, 167. In der letzten seiner drei Salonrezensionen formulierte Lalo den gleichen Sachverhalt etwas ausführlicher und stellt fest, dass nur noch wenige »[…] demeurent fidèles à l'art impersonnel aux tailles imperturbables alignées et croisées d'autrefois. Mais ils sont de plus en plus rares, et l'on peut, dès aujourd'hui, juger que l'évolution attendue s'est produite, et que la gravure au burin, sagement et logiquement développée, à pris une force et une vie nouvelles.« Lalo 1899, 468.

839 Lalo 1898, 450. Vgl. auch Lalo 1897, 167.

Das Ergebnis dieser von Lalo positiv wahrgenommenen Entwicklung war also eine verfeinerte Reproduktionsweise, die neben der (seit dem 17. Jahrhundert) geforderten, intellektuellen Einfühlung in die Vorlage, der Bewahrung der zentralen Charakteristika und der adäquaten Übertragung der Farben in Grauwerte auch die Abbildung der Machart umfasste. Die physischen Merkmale des Gemäldes sollten wiedergegeben werden, damit die Graphik genauso wie das abgebildete Werk selbst die Zuschreibung an einen bestimmten Meister ermöglichte. Die von Lalo beschriebene Schwerpunktverschiebung korrespondiert auffällig mit dem Aufkommen der kunstwissenschaftlichen Händescheidung durch Giovanni Morelli (1816-1891), der mit ›kriminalistischen‹ Methoden die Autorschaft von Kunstwerken anhand formaler Indizien klären wollte. Eine solch positivistische Herangehensweise erforderte folglich, über die bloße Wiedergabe des Dargestellten hinaus, die Sichtbarmachung des malerischen Duktus' (was Ende der 1880er Jahre zu den bereits zitierten Unmutsäußerungen führte).[840] Interessant ist, dass zur gleichen Zeit in den USA die »New School of Wood Engraving« entstand, deren Etablierung und Anerkennung sich in der 1881 gegründeten Society of American Wood Engravers manifestierte. Die zwischen 1877 und etwa 1900 von Timothy Cole (1852-1931) und seinen Mitstreitern ausgeführten Holzstiche nutzten deutlich erkennbar die Photoxylographie, um jedes Detail der Vorlage wiederzugeben, auch die Pinselspuren.[841]

Den zurückhaltenden Anfang der Entwicklung einer zeitgemäßen Kupferstichmanier erkannte Lalo in den Arbeiten Henriquel-Duponts, wobei er der Ansicht war, dass erst Gaillard mit seinem *Homme à l'œillet* (Abb. 69/Kat. 16) und mit seiner Wiedergabe von Rembrandts *Emmausmahl* (Abb. 27/Kat. 42) einen wirklichen Neuanfang gewagt habe, indem er Reproduktionen von einer bis dahin unbekannten Treue und materiellen Durchdringung schuf.[842] Aller anfänglichen Kritik zum Trotz sei Gaillard also zu einem einflussreichen Vorbild zahlreicher begabter junger Kupferstecher geworden. Dies begrüßte Lalo, da er die traditionellen Methoden des Kupferstichs nicht für sakrosankt, sondern deren Hinterfragung und Überschreitung für eine notwendige Voraussetzung einer Weiterentwicklung der Technik hielt.[843] Die einzige Bedingung war für ihn die Wahrung der Eigengesetzlichkeit des Kupferstichs – eine Forderung, die für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts als selbstverständlich angesehen werden kann.[844] War diese erfüllt, begrüßte Lalo die Neuerung, da sie die Graphikabteilung des Salons bereits seit einigen Jahren aufwertete:

840 Siehe Kap. 3.

841 Siehe Roob in Köln 2012, 2-27, bes. 15 und 26.

842 Auf Henriquel-Dupont verweist auch Courboin, der dessen Schüler Waltner, Sulpis und Patricot als Erneuerer bezeichnet. Siehe Courboin III, 1926, 35.

843 Siehe Lalo 1898, 450f.

844 Cieślewski lobte Jasinski dafür, dass er den auch von Gaillard avisierten »burin pur et libre« erreicht und dabei den »caractère spécifique« des Kupferstichs bewahrt habe. Er befand allerdings, Gaillard habe dieses Ziel verfehlt, da er durch das nur sehr zarte Eingraben der Linien die Charakteristika des Kupferstichs missachtet habe, siehe Wellisz 1934, 45.

»Mais quand, par un développement logique et suivi de la mise en œuvre, l'artiste parvient à tirer de la matière des qualités neuves, il a le droit d'en user. Telle est la fortune du burin, qui, employé à des travaux plus libres et plus rompus, peut gagner de la souplesse et de l'expression sans rien sacrifier de ses dons primitifs… Le mouvement s'est accentué depuis quelques années, et c'est lui qui fait l'intérêt du Salon actuel.«[845]

Zu derselben Einschätzung wie Lalo war einige Jahre früher bereits Bouchot gekommen, der Gaillards Leistung vor allem darin sah, den Reproduktionsstich an die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geltenden Anforderungen angepasst zu haben.[846] Auch wenn er diese nicht benennt, lässt sich doch vermuten, dass in erster Linie das wissenschaftlich geprägte Erkenntnisinteresse und die Einführung der Reproduktionsphotographie gemeint sind.[847] In Anbetracht dieser allgemeingültigen Rahmenbedingungen für die Gemäldereproduktion verwundert es nicht, dass sich in der *Gazette des Beaux-Arts* weitere Beispiele für die verfeinerte und verdichtete Manier in der Nachfolge Gaillards finden lassen.[848] Erstaunlich ist jedoch, dass die meisten der genannten Tafeln publiziert wurden, als die Probleme mit der Farbsensibilität der lichtempfindlichen Emulsionen nach und nach gelöst wurden und der Druck photographischer Vorlagen durch die Einführung des Rasterdrucks (1881) vereinfacht wurde. Zu einer Zeit also, in der das Hauptargument für das Festhalten an der Reproduktionsgraphik – der Qualitätsvorsprung in der Gemäldewiedergabe – an Geltung verlor und der industrielle Bilderdruck längst etabliert war. Dass in der *Gazette des Beaux-Arts* dennoch bis 1927 radierte und gestochene Gemäldereproduktionen gedruckt wurden, ist folglich nur durch ästhetische Argumente und durch eine feste Überzeugung der Redaktion von den besonderen künstlerischen Qualitäten der Reproduktionsgraphik zu begründen. Allerdings sind Veränderungen festzustellen: Nach einer Vorliebe für skizzenhaft angelegte Reproduktionsradierungen in den 1860er und 1870er Jahren war es zu einem generationsbedingten Wechsel gekommen, der zur Bevorzugung von deutlich an der Photographie orientierten Abbildungen führte.[849]

845 Lalo 1898, 452. Vgl. auch Lalo 1899, 468.

846 Siehe Bouchot in Lützow 1891, 47.

847 Siehe hierzu Kap. 3, in dem zahlreiche Äußerungen zitiert werden, die belegen, dass die manuelle Kunstreproduktion als nicht mehr zeitgemäß galt. Exemplarisch sei hier nur an Lostalots Formulierungen (»siècle de photographie et d'exactitude documentaire«, »naturalisme triomphant«) erinnert, siehe Lostalot 1888, 219.

848 Neben einer ganzen Reihe von Reproduktionsgraphiken von Eugène Gaujean (vor allem Abb. 20/ Kat. 46, 1886-01/-11, 1887-01/-03/-10, 1888-01/-04) sind beispielsweise Gustave Greux' Wiedergabe von Jan van Huysums *Fleur et Fruits* (1873-17), Frédérique-Auguste Laguillermies Radierung nach Jean-Léon Géromes *Le prisonnier* (1876-31), Eugène Abots Reproduktion von Jean Clouets *Portrait de François Ier* (1887-11) und Bernard Schumachers *La Vierge avec l'Enfant, St. Benoit et St. Quentin* nach einem Tafelbild von Francesco Bianchi-Ferrari (1901-06) zu nennen.

849 Hierauf deutet Béraldis Einschätzung hin, Gaujean sei der Erfolg sicher gewesen, weil er sich eine präzise und verdichtete Linienführung zu eigen gemacht habe »au moment où le public manifeste une lassitude indéniable de l'eau-forte lachée telle qu'on l'a trop pratiquée.« Béraldi VI, 1887, 243.

4.3.2 Die Verschleierung der Linie – Flächigkeit als Ziel Henri Guérards

Das Œuvre von Henri Guérard (1846-1897)[850] umfasst neben Gemälden und Zeichnungen rund siebenhundert Druckgraphiken, die er in sehr unterschiedlichen und zum Teil innovativen Verfahren ausführte. Bereits zu Lebzeiten wurde er wegen seiner ausgeprägten technischen Versiertheit bewundert, die neben der sachkundigen Beherrschung traditioneller Druckverfahren wie Radierung, Aquatinta und Kaltnadel die Erfindung neuer Techniken umfasste.[851] Auch das eigenhändige Drucken zählte zu seinen viel bewunderten Fähigkeiten, weswegen ihn befreundete Künstler wie Manet mit dieser Aufgabe betrauten.[852] Vorwiegend schuf Guérard Originalgraphiken, die er allerdings als privaten Zeitvertreib betrachtete und folglich nur selten ausstellte, weswegen er zu Lebzeiten vor allem für seine Reproduktionsgraphiken geschätzt wurde:[853] Ab 1872 widmete er sich der Übertragung von Gemälden in Druckgraphiken sowie der reproduktionsgraphischen Abbildung von Kristall- oder Glasgefäßen, welche auf äußerst positive Resonanz stießen. Ihretwegen galt er als ebenbürtig beziehungsweise später als Nachfolger des in diesem Metier seit den frühen 1860er Jahren führenden Jules Jacquemart (1837-1880).[854] Von 1880 bis zu seinem Tod publizierte Guérard Reproduktionen von Gemälden, kunsthandwerklichen Gegenständen und Skulpturen sowie eine Originalgraphik in der *Gazette des Beaux-Arts*.[855] Mehr als die Hälfte der Gemäldewiedergaben bildet Werke von Zeitgenossen ab, nur eine Handvoll Tafeln zeigt ältere Arbeiten, die von Chardin, Velázquez, Frans Hals und in einem einzigen Fall auch aus dem späten 15. Jahrhundert stammen: Von Sandro Botticellis *Primavera* ist entgegen der in der *Gazette* üblichen Reproduktionsgewohnheiten nur ein relativ kleiner Ausschnitt wiedergegeben, der lediglich die Oberkörper der drei tanzenden Grazien zeigt (Abb. 21/Kat. 47). Die Wiedergabe des berühmten Gemäldes ist wesentlich durch die einheitliche, feinkörnige und weiche Gestaltung der Flächen geprägt: Guérard legte den Hintergrund in einem leicht unregelmäßigen hellbraunen Flächenton an, der im Bereich der Orangenbaumstämme erhalten, für die Reproduktion des dazwischenliegenden Himmels jedoch aufgehellt wurde. Den homogenen Effekt erreichte Guérard durch den Einsatz der Aquatinta, die in den 1760er Jahren erfunden und in der Folge vor allem für die Reproduktion lavierter Zeichnungen eingesetzt worden war, da sie die Erzeugung echter Halbtöne –

850 Zu Guérard siehe das Werkverzeichnis von Bertin 1975 sowie Béraldi VII, 1889, 262-273, Marx 1897, IFF IX, 1955, 450-461, Bertin 1977, Prouté 1978, Bailly-Herzberg 1985, 145, DBF XVI, 1985, 1466, Dugnat/Sanchez III, 2001, 1111-1114 und AKL LXIV, 2009, 429f. (mit weiterer Literatur).

851 Zu Guérards Umgang auch mit Schabkunst, Roulette, Weichgrundätzung und anderen zum Teil von ihm erfundenen Verfahren (Pyrogravure und Farbradierung) siehe Bertin 1975, 46-52.

852 Siehe Monneret I, 1978, 314.

853 Bertin 1975 verzeichnet knapp 500 Originalgraphiken, 67 Gemäldereproduktionen, 34 Abbildungen von kunsthandwerklichen Objekten und rund 100 Illustrationen.

854 Siehe Mantz 1883, 489f. und Béraldi VII, 1889, 263 sowie Marx 1897, 315, Singer 1920, 489f. und Bertin 1975, 67.

855 In der GBA erschienen 35 Reproduktionsgraphiken (zwanzig nach Gemälden, zehn nach kunsthandwerklichen Objekten, sechs nach Skulpturen). Guérard arbeitete weder für *L'Artiste* noch für *L'Art*, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b und 1999.

das heißt als Flächenton und nicht durch die augentäuschende Verdichtung einzelner Linien oder Punkte – in der Druckgraphik ermöglichte.[856] Guérard fügte die Flächenätzung erst nach dem sechsten Zustand hinzu, nachdem er zuvor die Konturen der Baumstämme, einige Äste und Blätter sowie die Umrisse der Figuren radiert hatte. Zudem hatte er Körper, Kleidung und Haare der drei Grazien mit Hilfe eng gesetzter, meist diagonal verlaufender Parallelen modelliert, die deutlich als einzelne Linien erkennbar sind und aufgrund der verwendeten Kaltnadeltechnik etwas spröde wirken.[857] Dadurch, dass der Druck in Bister und nicht wie üblich in schwarzer Farbe ausgeführt wurde, ist der Kontrast zwischen Linien und Papierweiß abgemildert, was die Wahrnehmung der einzelnen Schraffuren als Flächen unterstützt. Vor allem mit Hilfe der hellbraunen Druckfarbe und der Flächenätzung gelang es Guérard, die ebenmäßige Malweise Botticellis nachzubilden. Zugleich erinnert das Blatt wegen der beschriebenen graphischen Strukturen und wegen des gewählten Ausschnitts (ornamentales Blattwerk, grazile Gesten und fließende Konturen) an Bildwerke des Jugendstils.

Wie sehr sich Guérards Arbeitsweise von anderen, zeitgleich entstandenen Reproduktionen abhebt, zeigt der naheliegende Vergleich mit einem anderen Ausschnitt aus Botticellis *Primavera*, der im Dezember 1886 denselben monographischen Artikel über den Florentiner Maler illustrierte:[858] Nur wenige Seiten liegen zwischen Guérards Wiedergabe und Eugène Gaujeans (1850-1900)[859] Tafel, die lediglich die auf ein Halbfigurenbildnis reduzierte Figur der Flora umfasst (Abb. 20/Kat. 46). Die Vorgehensweisen, mit denen die beiden Graphiker Teile desselben Gemäldes reproduzieren, unterscheiden sich deutlich: Während Guérards Reproduktion wie bereits beschrieben mit reduziertem Einsatz von Linien entstand, arbeitete Gaujean in einer an Gaillard erinnernden Manier. Er bediente sich eng nebeneinandergesetzter, feiner Linien, die er den einzelnen Bildelementen entsprechend zu unterschiedlichen Grautönen verdichtete, wobei die lineare Struktur gerade innerhalb größerer Bereiche (wie zum Beispiel Himmel und Kleid der Flora) mechanisch erscheint. Durch diese vergleichsweise rau erscheinende Struktur und die die Kontraste betonende schwarze Druckfarbe erscheint Gaujeans in einer Mischtechnik angelegte Reproduktion weniger lebendig als Guérards zarte Wiedergabe, deren Aussehen maßgeblich von dem bereits angesprochenen Einsatz der Aquatinta bestimmt wird.

---

856 Zur Entwicklung und Anwendung der Technik im 18. Jahrhundert, unter anderem in Frankreich, siehe Coburg 2007. Guérard setzte die Flächenätzung auch in seinen Reproduktionen von Martínez del Mazos *Infantin Margarethe von Österreich* (Abb. 94/Kat. 36), Burne-Jones' *Sybilla Delphica* (1887-12) und Guillaumets *La Seguia* (1894-01) in größerem Umfang ein.

857 Guérard bearbeitete die Platte zunächst mit einem Griffel und entfernte anschließend die für die Kaltnadel charakteristischen Grate. Vgl. hierzu die Zustandsdrucke im Département des Estampes et Photographie der Bibliothèque nationale de France (EF-477-14-FOL) und das Werkverzeichnis von Bertin, das sowohl die dort vorhandenen wie auch die in dem ebendort verwahrten schriftlichen Nachlass des Künstlers erwähnten Zustände berücksichtigt, siehe Bertin III, 1975, 406f.

858 Der erste Teil des Beitrags wurde durch Gaujeans Reproduktion der *Geburt der Venus* (1886-11), der zweite durch die beiden angesprochenen Graphiken (Abb. 20 und 21/Kat. 46 und 47) illustriert, vgl. Crowe 1886.

859 Gaujean trat erst ab Ende der 1870er Jahre in Erscheinung und verfeinerte seine Manier zusehends.

Guérards Reproduktion nach Botticellis berühmtem Gemälde sticht nicht nur in dieser Gegenüberstellung heraus, sondern auch im Vergleich mit allen anderen Tafeln, die in der *Gazette des Beaux-Arts* veröffentlicht wurden. Dies liegt sowohl an den stilistischen als auch an den technischen Merkmalen der Graphik, die innerhalb der Zeitschrift das früheste Beispiel für die Anwendung der Flächenätzung zur Reproduktion eines Gemäldes ist. Zwar war die Technik aufgrund der feinkörnigen, flächigen Strukturen für die Wiedergabe von Gemälden prädestiniert, wurde jedoch in der *Gazette* nur selten genutzt,[860] weil die farbliche Abstufung der oft kleinen Bildbereiche aufwendig war und die übliche Auflagenhöhe deutlich niedriger liegt als bei Radierungen.[861] Guérard nutzte sie dennoch für jede vierte seiner Gemäldereproduktionen.

Bereits in der vor 1879 entstandenen, jedoch erst 1894 in der *Gazette des Beaux-Arts* publizierten Reproduktion von einem damals noch Velázquez zugeschriebenen Bildnis der *Margarethe von Österreich* dominiert eine feinkörnig geätzte Fläche die gesamte Abbildung (Abb. 94/Kat. 36).[862] Guérard radierte wohl auch in diesem Fall zuerst die Umrisse, Falten und Muster des Kleides der Infantin sowie des Vorhangs im Hintergrund, überzog dann die gesamte Platte mit einem kräftigen Flächenton und hellte anschließend bestimmte Bereiche wie etwa die lichten Faltenpartien, das Taschentuch oder die Spitze an Ärmeln und Kragen mit dem Polierstahl wieder auf.[863] Durch dieses Vorgehen gelang es ihm, mit einem Minimum an radierten Linien auszukommen und weiche Übergänge zwischen den ursprünglich in unterschiedlichen Farben gemalten Stoffpartien zu gestalten. Allerdings verzichtete er darauf, die Einzelheiten des Schmucks der Prinzessin oder das durch das Taschentuch hindurchschimmernde Muster ihres Kleides wiederzugeben – ganz anders als Gaillard oder seine Nachfolger, die derartige Details dank ihrer äußerst kleinteiligen Manier wohl mit besonderer Sorgfalt ausformuliert hätten. Im Vergleich mit derartigen Graphiken zeichnet sich Guérards Vorgehen durch eine relative Großzügigkeit im Umgang mit Einzelheiten der Vorlage und durch eine gewisse Eigenmächtigkeit in der Ausgestaltung seiner

---

Zwischen 1878 und 1899 publizierte er in der GBA 36 Reproduktionsgraphiken und zwischen 1876 und 1887 14 in *L'Art*, für *L'Artiste* war er nicht tätig, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b und 1999. Zu Gaujean siehe Béraldi VI, 1887, 243-246, Lostalot 1891, IFF VIII, 1954, 451-454, Dugnat/Sanchez II, 2001, 999-1001, AKL L, 2006, 227 (mit weiterer Literatur).

860 Außer Guérard nutzten in der GBA nur Pierre-Augustin Massé (Abb. 98/Kat. 59) und Louis Muller (1893-11) diese Technik für einzelne Gemäldereproduktionen sowie Albert-Emmanuel Bertrand für mehrfarbige Reproduktionen (»au repérage«; 1893-02/-16, 1894-06). Hinzu kommen fünf Originalgraphiken, zum Beispiel von Alfred Sisley (1899-04).

861 Die Anzahl brillanter Abzüge einer Aquatinta liegt bei ein- bis zweihundert, bei Radierungen bei bis zu fünfhundert, siehe Rebel 2003, 137 und 227. Im Rahmen der GBA sind die Zahlen mit Sicherheit deutlich höher anzusetzen, da die Platten wohl wie im 19. Jahrhundert üblich verstählt und/oder galvanoplastisch vervielfältigt wurden, um genügend Tafeln für die gesamte Auflage der Zeitschrift drucken zu können, vgl. S. 202.

862 Das im Prado aufbewahrte Gemälde wird heute Juan Bautista Martínez del Mazo (1615-1667) zugeschrieben, einem Schwiegersohn und Assistenten Velázquez'. Zudem gilt die Dargstellte heute als Margarethe von Österreich.

863 Vgl. die Zustandsdrucke im Département des Estampes et Photographie der Bibliothèque nationale de France (EF-477-14-FOL) und Bertin III, 1975, No. 522.

94 Henri Guérard nach Juan Bautista Martínez del Maso,
L'Infante Marie-Thérèse, fille de Philippe IV, 1879,
Radierung und Aquatinta, 23,6 x 16,3 cm (Platte), Kat. 36

Reproduktionen aus: In seiner Wiedergabe der *Margarethe von Österreich* veränderte er die Gestaltung des Hintergrundes, der im Gemälde durch die senkrecht verlaufende Kante des Vorhangs klar gegliedert ist. Die Tilgung dieses Bildelements führte durch die vom rechten Randbereich ausgehende Aufhellung des Bildfonds zur Isolierung des gerafften Vorhangs auf der linken Seite, vor allem aber zu einer Reduktion der Raumtiefe. Durch die Auslöschung jener kontrastintensiven Abstufung gelang es Guérard, zusätzlich zu seinem eher summarisch ausgerichteten Vorgehen, die Flächigkeit der Darstellung zu steigern.

Von seinen Zeitgenossen wurde Guérard wiederholt als eigenständiger und origineller Künstler gelobt: »Dessinateur d'un talent sérieux, poursuivant la vérité objective et ne s'arrêtant que lorsqu'il a atteint son but, M. Guérard interprète toutes choses avec originalité.«[864] Da Lostalot zugleich die Treue seiner Reproduktionen betont,[865] scheint er sich mit der »Originalität« jedoch weniger auf eine gewisse Freiheit im Umgang mit dem gegenständlichen Repertoire der Vorlage zu beziehen als auf seine individuelle, und zugleich äußerst anpassungsfähige Vorgehensweise.[866] Diese zeichnet sich durch überzeugt gesetzte, als spröde zu bezeichnende Linien aus, die aufgrund des geringen Abstandes wie auch durch die häufig mit Hilfe eines Rolleisens vorgenommene Verdichtung auf ganz andere Weise als in Gaillards Reproduktionen als Flächen wirken, obwohl sie deutlicher als bei diesem erkennbar sind. Der Vergleich mit manchen Graphiken Flamengs (Abb. 37, 51, und 62) zeigt aber auch, dass es Guérard nicht um den Eigenwert der Linien ging.

Eines der bevorzugten Mittel Guérards, der meist mit der Anlage von Konturen und Binnenstrukturen begann, war die Kaltnadeltechnik, in welcher er die umrissenen Flächen ausgestaltete. Sie ermöglichte ihm feine, in ihrer Stärke leicht unregelmäßige Linien, die er häufig als parallele, dicht gesetzte Schraffuren anlegte. Die dadurch entstehenden, etwas unruhig strukturierten Flächen differenzierte Guérard im fortschreitenden Arbeitsprozess immer weiter aus, indem er die Helligkeitswerte einzelner Bereiche der Vorlage entsprechend korrigierte: Für die Aufhellung bereits bearbeiteter Flächen nutzte er, wie in den angesprochenen Reproduktionen nach Botticelli (Himmel) und Martínez del Mazo (Kleid), den Polierstahl. Im umgekehrten Fall griff Guérard nicht auf das übliche kreuzweise Übereinanderlegen von Linien unterschiedlicher Ausrichtung zurück.[867] Stattdessen wählte er für die weitere Modellierung einzelner Partien sowie für die Anlage dunklerer Teilflächen Rolleisen, die er sehr häufig und in unterschiedlichen Ausführungen nutzte. Die Roulette (oder in der breiteren Ausführung auch Moulette) genannten Geräte waren im 18. Jahrhundert erfunden worden, um Kreidezeichnungen (»Crayonmanier«) zu faksimilieren: der mit Spitzen besetzte, drehbare Kopf perforiert den Ätzgrund, wodurch im Druck ›Streifen‹ aus mehr oder weniger regelmäßig verteilten Punkten erzeugt werden, je nach dem Geschick

864 Lostalot 1882, 59. Vgl. auch Gonse 1884, 140, Michel 1885, 126, Béraldi VII, 1889, 263, Bouchot 1893, 39 und Marx 1897, 314.

865 Vgl. hierzu auch Mantz 1883, 489f. und Fourcaud 1884, 115f.

866 Vgl. Michel 1885, 126 und Bouchot in Lützow 1892, 60.

867 An die klassische Kreuzschraffur erinnernde lineare Strukturen setzte Guérard nur ausnahmsweise und in kleinen Bereichen ein, wie zum Beispiel am linken Ufer seiner Reproduktion von Corots *Engelsbrücke* (1889-17).

95 Henri Guérard nach James Abbot McNeill Whistler, *Portrait de ma mère*, 1883, Radierung und Roulette in Bister, mind. 16,4 x 19,8 cm (Platte), Kat. 39

des Graphikers.[868] Guérard setzte die Rolleisen konsequenterweise auch dazu ein, schraffierte Flächen zu ›glätten‹, um sie visuell zu vereinheitlichen, und um zunächst unbearbeitete Bereiche der Platte mit einer leicht körnigen, meist hellen Struktur zu versehen, ohne auf die aufwendigere Flächenätzung oder die zeichnerische Anlage einzelner Linien zurückgreifen zu müssen.

Als Beispiel für diese dezente Art, die Platte zu ›erobern‹ und Flächen auszugestalten, kann Guérards Wiedergabe des wohl berühmtesten Gemäldes seines Freundes James Abbot McNeill Whistler – *Arrangement in Grey and Black* – dienen (Abb. 95/Kat. 39). Um die nur leicht strukturierten, hellen Flächen von Wand und Boden anzulegen, nutzte Guérard 1883 sehr feinkörnige Rolleisen, deren Spuren kaum als zusammenhängende Striche in Erscheinung treten. Die sehr viel offensichtlichere und auch ausgiebigere Nutzung der Roulette veranschaulicht seine 1892 veröffentlichte Reproduktion von Camille Corots Gemälde *L'écluse* von 1855-1865 (Abb. 96/Kat. 52). Der flächige und unscharfe Eindruck dieser Graphik geht in erster Linie auf die in fast allen Bildbereichen erkennbaren Spuren verschie-

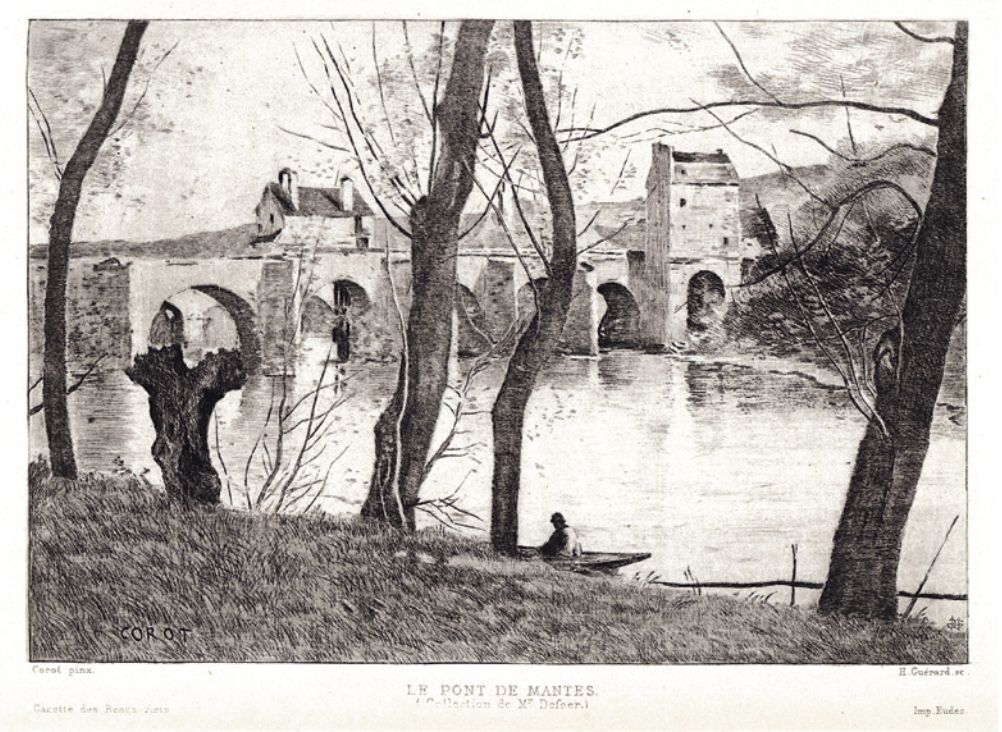
868 Zur Technik siehe beispielsweise Koschatzky 1997, 138 und Rebel 2003, 153f., 234.

96 Henri Guérard nach Jean-Baptiste Camille Corot, *L'écluse*, 1891, Kaltnadel und Roulette, 16,4 x 23,8 cm (Platte), Kat. 52

dener Rolleisen zurück, da Guérard die für die Roulette typischen, schematischen Punktanordnungen hier weniger elegant verdeckt hat als in den meisten anderen Beispielen.[869] Die großflächig und wie mit einem Kreide- oder Kohlestift in langen, horizontal geführten Zickzacklinien mit der Roulette schraffierten Bereiche überarbeitete Guérard im weiteren Arbeitsprozess mit der Radiernadel, um die dunkelsten Partien in (wegen des Grates) verschmelzenden Linien anzulegen.[870] Wie weich, flächig und zugleich diffus diese Reproduktion aufgrund von Guérards spezieller Vorgehensweise wirkt, veranschaulicht der Vergleich mit Félix Bracquemonds Wiedergabe von Corots Gemälde *Le Lac* (Abb. 18/Kat. 3). Neben dieser rund dreißig Jahre älteren Radierung erscheint Guérards Wiedergabe kontrastarm, verschwommen und fast wie aquarelliert. Anders als Bracquemonds locker angelegte Reproduktion ist Guérards Blatt zunächst nicht als Resultat linienbasierter druckgraphischer Verfahren zu erkennen. Es scheint vielmehr an photographische Abbildungen beziehungsweise photomechanische Reproduktionen angenähert zu sein, die Guérard zweifellos kannte.

869 Unauffälliger ist der Einsatz der Rolleisen in seinen Reproduktionen von Corots *Le pont de Mantes* (Abb. 97/Kat. 41), Gustave Courbets *Biche forcée sur la neige* (1889-12) sowie Gustave Achille Guillaumets *Intérieur à Bou-Saada* (1887-07) und *La seguia* (1894-01).

870 Vgl. die Zustandsdrucke im Département des Estampes et Photographie der Bibliothèque nationale de France (EF-477-15-FOL) sowie Bertin III, 1975, No. 544.



97 Henri Guérard nach Jean-Baptiste Camille Corot, *Le pont de Mantes*, 1883, Radierung, Roulette und Kaltnadel, 16,6 x 23,7 cm (Platte), Kat. 41

Ausschlaggebend für den verwischten Gesamteindruck muss in erster Linie Guérards Absicht gewesen sein, die Malweise und dunstige Atmosphäre von Corots Werk mit den eigenen Mitteln möglichst treffend wiederzugeben. Dies war ihm immer besser gelungen, wie der Vergleich mit seiner ersten, 1883 publizierten Reproduktion nach einem Gemälde von Jean-Baptiste Camille Corot zeigt (Abb. 97/Kat. 41). Die weniger verwaschen erscheinende Graphik gibt *Le Pont de Mantes* von 1868-1870 wieder. Guérard führte hier die Linien insgesamt kräftiger aus, verzichtete allerdings bei der Gestaltung der Flächen fast vollständig auf Konturen. Der minimale Einsatz des Rolleisens beschränkt sich, abgesehen von Teilen des Himmels, auf Bereiche, die Guérard auch mit der Radiernadel bearbeitete.[871]

Durch seine besondere Arbeitsweise erzeugte Guérard in all den Gemäldereproduktionen, die in der *Gazette des Beaux-Arts* publiziert wurden, einen deutlich flächigen Eindruck. Dies bedeutet zum einen, dass er Vorlagen wie etwa das erwähnte Porträt der Infantin meist in einer abgeschwächten plastischen und räumlichen Auffassung wiedergab.

871 Sowohl zeitlich als auch stilistisch zwischen den beiden bereits angesprochenen Reproduktionsgraphiken ist die 1889 publizierte Wiedergabe von Corots *Le Pont Saint-Ange, à Rome* (1889-17) einzuordnen: Guérard setzte die Roulette hier zurückhaltend ein und arbeitete vor allem mit oberflächlich eingeritzten, dicht angelegten Parallelen.

98 Pierre-Augustin Massé nach Bernardino Luini, *Portrait de femme*, 1898, Radierung, Roulette und Aquatinta, 21,7 x 16,4 cm (Platte), Kat. 59

Zum anderen ist damit gemeint, dass er den Gebrauch von Linien mit zeichnerischem Eigenwert beziehungsweise einen skizzenhaften Duktus im Stile eines Flameng oder Unger vermied, um feinmalerische Vorlagen wie die Botticellis optimal wiedergeben zu können. Obwohl die Linien in Guérards Graphiken stets gut erkennbar sind und er sie offenbar nie bis zur Unkenntlichkeit zurücknehmen wollte, bemühte er sich darum, sie zusammenzubinden und einen Eindruck homogener Flächen zu vermitteln. Bertin bezeichnete Guérard daher treffend als »curieux de méthodes permettant d'obtenir des teintes fondues et homogènes«.[872] Um dieses Ziel zu erreichen, bediente sich Guérard, anders als die unter der Überschrift »Minimierung der Linie« subsumierten Künstler, intensiv jener druckgraphischen Techniken (Aquatinta und Roulette), die eine linienlose Bearbeitung der Platte ermöglichten. Dem etwas älteren Gaillard sowie dessen Adepten steht Guérard dennoch nahe, kann seine auf die ausgeprägte Tendenz zur Betonung von Flächigkeit gerichtete Manier doch als eine – mit ganz anderen Mitteln realisierte – Spielart desselben Bemühens um die Erzeugung von Halbtönen angesehen werden. Das heißt, obwohl Guérard einen sehr individuellen Stil pflegte und sich deutlich als Künstler verstand (er signierte Reproduktions- ebenso wie Originalgraphiken innerhalb der Bildfläche), scheint auch er maßgeblich durch dieses photographiespezifische Merkmal beeinflusst gewesen zu sein.[873] Dem Abbildungsideal des »fac-simile absolu« folgte er nach heutiger Sicht dennoch nicht, schließlich weisen seine Reproduktionen wie beschrieben wiederholt formale Eingriffe in die Vorlage auf.[874]

872 Bertin I, 1975, 51.

873 Guérard signierte etwa ein Drittel seiner Reproduktionsgraphiken, indem er seinen Namen mit dem für Reproduktionsgraphiker üblichen Zusatz »sc.« oder sein Monogramm (GHG) in die Darstellung setzte, was für diese spezielle Gattung der Druckgraphik völlig unüblich war.

874 1883 hingegen war Paul Mantz der Ansicht, dass Louis Gonse in seinem Bemühen um »images d'une exactitude absolue, a trouvé dans M. Henri Guérard le collaborateur de ses rêves.« Mantz 1883, 490.

Ein auffälliger Unterschied zu Gaillard und seinen Nachfolgern ist die Tatsache, dass Guérard vor allem neuere und zeitgenössische Kunst reproduzierte. Diese zeichnet sich durch eine gewisse gegenständliche Ungenauigkeit beziehungsweise Dominanz des malerischen Duktus aus und wäre für Graphiker wie Gaillard nur schwerlich zu reproduzieren gewesen. Guérards Wahl der Vorlagen ist sicherlich dadurch zu erklären, dass seine wenig detailversessene Arbeitsweise besser mit dieser Art von Malerei vereinbar war als mit den von Gaillard, Jasinski und anderen so treffend reproduzierten Werken der Frühen Neuzeit. Vielmehr kam es ihm entgegen, dass Manet, Corot und Guillaumet, aber auch Frans Hals weniger kleinteilig und naturalistisch malten. Indem Guérard Flächenätzungen oder auch Linienbündel nebeneinandersetzte und nicht jedes Bildelement präzise nachzeichnete, indem er häufig auf klare Abgrenzungen und exakte Ausformulierungen verzichtete, kam er dem Stil dieser Maler relativ nahe. Hatte er hingegen feinmalerische Gemälde von Botticelli oder Burne Jones zu reproduzieren, griff er verstärkt auf das Verfahren zurück, das innerhalb seines Repertoires die glatteste Flächenstruktur ermöglichte, die Aquatinta. Auch er passte sich also wie von seinen Zeitgenossen vehement eingefordert innerhalb seines eigenen Stils der jeweiligen Vorlage an.

99 Heliogravüre von Dujardin nach Raffael, *César Borgia,* aus: GBA, III, 21. 1899, 134/135

Ein weiterer, ganz anders gearteter Unterschied zu Gaillard ist die Alleinstellung Guérards, der keine Schüler ausbildete und dessen technisch anspruchsvoller Stil keine Nachfolger fand. Einzig der Maler und Graphiker Georges-Antoine Lopisgich (1854-1913)[875] publizierte 1903 eine vergleichbare Reproduktion von Corots Gemälde *Sin-le-Noble, près de Douai*, die Moreau-Nélaton als treue und den »Charme« des Gemäldes vermittelnde

875 Lopisgich veröffentlichte in der GBA noch zwei weitere Reproduktionen nach Hobbema (1903-01) und Salomon Ruysdael (1903-17). In *L'Artiste* erschien eine Originalgraphik (1895-10) von ihm, in *L'Art* publizierte er nicht, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b und 1999. Zu Lopisgich siehe ThB XXIII, 1929, 379 (mit weiterer Literatur), IFF XIV, 1967, 428f., Dugnat/Sanchez IV, 2001, 1630f. und Bénézit VIII, 2006, 1233.

Wiedergabe bezeichnet (Abb. 9/Kat. 67).[876] Er erzielte einen ähnlich atmosphärischen Effekt wie Guérard bei *L'écluse* (Abb. 96/Kat. 52), erreichte diesen jedoch mit Hilfe von Radierung und Kaltnadel, also ohne den Einsatz von Flächenätzung oder Roulette. Eine methodische Nähe zu Guérards Graphiken weist lediglich Pierre-Augustin Massés[877] Reproduktion nach einem von Bernardino Luini gemalten *Porträt einer Dame* auf (Abb. 98/Kat. 59): Massé radierte Linien nur, um die Muster und Falten des Kleides sowie den Rand des Kragens anzugeben. Zudem legte er einen Flächenton an, den er in großen Teilen mit dem Rolleisen überarbeitete beziehungsweise mit dem Polierstahl aufhellte, um die Weißhöhungen auf Haube und Kragen wiederzugeben. Der so erzielte Effekt erinnert deutlich an Guérards Graphiken, nicht zuletzt weil auch Massé braune Druckfarbe verwendete und die Darstellung in ihrer Plastizität reduzierte. Auffällig ist die Ähnlichkeit dieser Druckgraphik mit einer im folgenden Band veröffentlichten Heliogravüre (Abb. 99). Die photomechanische Abbildung des damals Raffael zugeschriebenen Männerbildnisses ist im Gegensatz zu der von Massé ausgeführten Reproduktion jedoch auffallend unscharf und an vielen Stellen ist die manuelle Überarbeitung der Druckplatte erkennbar, die sich deutlich von der feinkörnigen, schwarzbraunen Gesamtstruktur abhebt. Die Photographie konnte also, wie die Retuschen zeigen, auch 1899 noch nicht uneingeschränkt die Illustration einer auf die Ästhetik von Tiefdrucken ausgerichteten Kunstzeitschrift wie der *Gazette des Beaux-Arts* leisten, in welcher die Reproduktionsgraphik folglich bis zum Ersten Weltkrieg in größerem Umfang und vereinzelt sogar bis 1927 genutzt wurde.

876 Vgl. den kurzen Beitrag von Moreau-Nélaton und Kat. 67.

877 Zu Massé siehe Béraldi IX, 1889, 245, ThB XXIII, 1929, 220 und Dugnat/Sanchez IV, 2001, 1737f. Massé, der Schüler Champollions und Boilvins war und dessen Lebensdaten nicht bekannt sind, publizierte nur diese eine Reproduktionsgraphik in der GBA, das gleiche gilt für *L'Art* (1884-11), für *L'Artiste* arbeitete er nicht, vgl. Sanchez/Seydoux 1998a/b und 1999.

5. Zusammenfassung

Die hier erstmals vorgenommene Auswertung der *Gazette des Beaux-Arts* mit dem Ziel, einen repräsentativen Einblick in die Entwicklung und Bewertung der französischen Reproduktionsgraphik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu erhalten, erfolgte in drei Schritten. Zum einen wurde die in der *Gazette* (und an anderen Stellen) geführte Diskussion über die Gattung hinsichtlich der zentralen Themen und Ansichten untersucht, zum anderen wurden die als Tafeln in die Zeitschrift eingebundenen Reproduktionsgraphiken analysiert und nach stilistischen Merkmalen geordnet vorgestellt. Zunächst wurde jedoch die *Gazette* selbst analysiert, weil sie den Rahmen für das in den beiden folgenden Kapiteln ausgewertete Text- und Bildmaterial vorgibt.

Der Aufschwung der illustrierten Kunstzeitschriften in Frankreich basierte auf Veränderungen in Gesellschaft, Wirtschaft und Kunst, die auch die französische Reproduktionsgraphik jener Zeit nachhaltig beeinflussten. Erst durch das immer größere Interesse des Bürgertums an der bildenden Kunst und die gleichzeitige Industrialisierung des Druckgewerbes wurde eine Zeitschrift wie die 1859 gegründete *Gazette des Beaux-Arts* möglich. Sie kann als erste und einflussreichste illustrierte Kunstzeitschrift in Frankreich und wohl auch in Europa gelten, beeinflusste sie doch unter anderem die deutsche *Zeitschrift für Bildende Kunst* maßgeblich. Die bis 2002 verlegte *Gazette* zeichnet sich dadurch aus, dass sie gestalterische Merkmale älterer Periodika (vor allem von *L'Artiste*) aufnahm, jedoch ausschließlich über die *bildende* Kunst von der Antike bis zur Gegenwart berichtete. Charles Blanc, der Gründungsdirektor der *Gazette des Beaux-Arts*, schildert in seiner Einleitung zum ersten Band sowohl die Rahmenbedingungen als auch das zentrale Ziel des verlegerischen Vorhabens: Fundierte, gut lesbare Texte von Fachleuten sollten den Lesern Wissen über möglichst viele Facetten der Kunstgeschichte vermitteln. Hierzu sollten auch die zahlreichen Illustrationen einen wichtigen Beitrag leisten, da Worte nicht alle Informationen über die häufig noch unpublizierten Objekte transportieren könnten und bebilderte Texte besser verständlich seien, so Blanc. Aus diesem Grund finden sich in der reich illustrierten *Gazette des Beaux-Arts* in den Textblock integrierte Holzstiche beziehungsweise Rasterdrucke (Autotypien) und – obwohl die Photographie bereits seit 1839 bekannt war – erst ab den 1870er Jahren immer häufiger photomechanische neben den reproduktionsgraphischen Tafeln, die zwischen die Seiten eingelegt wurden.

Für die vorliegende Arbeit wurden die 1282 zwischen 1859 und 1900 in der *Gazette* publizierten Reproduktionsgraphiken (sowie 165 Originalgraphiken) erstmals umfassend ausgewertet. Die Untersuchung der formalen Gestaltung der überwiegend als Tiefdrucke ausgeführten Tafeln zeigt, dass diese nur in Einzelfällen Ausschnitte wiedergeben und dass die Abbildungen höchst selten invertiert sind, was wohl dem von Blanc betonten Bil-

dungsanspruch geschuldet ist. Die Analyse der Gemäldereproduktionen zeigt zudem, dass die Drucke zum größten Teil Werke französischer Zeitgenossen wiedergeben und so die Bedeutung der immer zahlreicher veranstalteten Kunstausstellungen, namentlich die des jährlichen Salons, widerspiegeln. Der Blick auf die Tafeln macht außerdem deutlich, dass bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als sich die Kunstwissenschaft etablierte, jene Epochen und Länder im Zentrum des Interesses standen, die auch heute noch den Kanon der europäischen Kunstgeschichte maßgeblich prägen.

Obwohl die Publikation von Reproduktionsgraphiken mit einem erheblichen finanziellen und organisatorischen Aufwand verbunden war, hielt die *Gazette des Beaux-Arts* lange an den Tafeln als Markenzeichen fest. Dies lässt sich durch ästhetische wie strategische Gründe erklären: Zum einen wusste die avisierte bildungsbürgerliche Leserschaft die Druckgraphiken mit Sicherheit als gestalterischen Mehrwert und als Sammelobjekt oder Wandschmuck zu schätzen. Zum anderen trug der separate Verkauf der Tafeln dazu bei, dass auch Personen, die die *Gazette* nicht lasen, die reproduzierten Kunstwerke kennenlernen konnten. Nicht zu unterschätzen ist ferner der Umstand, dass die hier erstmals beschriebene Vermarktung und Wiederverwendung der Tafeln zur Finanzierung der Zeitschrift beitrugen. Ein weiterer Grund für die erstaunlich lange Publikation von Drucken war die graphikaffine Einstellung der Mitarbeiter, die sich aus Überzeugung für die gerade in Frankreich traditionsreiche Kunstgattung einsetzten: nicht nur die Vergabe von Aufträgen an Graphiker, sondern auch die kontinuierliche Berücksichtigung von deren Werken in den Salonrezensionen belegt dies.

Die Auswertung der in der *Gazette des Beaux-Arts* veröffentlichten Texte zur (reproduzierenden) Druckgraphik, das heißt vor allem die Analyse der betreffenden Abschnitte in den kontinuierlich veröffentlichten Besprechungen des Salon des Beaux-Arts zeigt, dass bestimmte Themen und Argumentationsmuster über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg von zentraler Bedeutung waren. Zunächst fällt auf, dass die Tradition und die Dominanz der französischen Reproduktionsgraphik ebenso wie die Bedingungen für deren Ausstellung und Anfertigung regelmäßig angesprochen wurden. In erster Linie befassten sich jedoch sämtliche ›Salonniers‹ mit der Frage, wie Zustand und Status der verschiedenen druckgraphischen Techniken zu bewerten seien: Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Autoren der *Gazette* der Lithographie und dem Holzstich fast durchweg eine untergeordnete Bedeutung zumaßen. Der Kupferstich hingegen wurde als *das* Verfahren des 17. und 18. Jahrhunderts geschätzt, jedoch als ungeeignet für die Wiedergabe zeitgenössischer Malerei erachtet. Hierfür galt in der Regel die Radierung als probates Mittel, weil sie eine größere Flexibilität in Linienführung und Farbintensität erlaubte. Die Auswertung der ›Salons‹ zeigt auch, dass sich die Autoren stets auf die Seite der Graphiker und gegen die auf den Markt der Kunstreproduktion drängende Photographie stellten, ohne diese jedoch grundsätzlich abzulehnen. Wiederholt räumten sie die Nützlichkeit der Photographie als Hilfsmittel und als Ersatz für qualitativ minderwertige Reproduktionsgraphiken ein. Zu der durch das neue Verfahren ausgelösten Debatte über Nutzen und Stellenwert der Reproduktionsgraphik haben fast alle Rezensenten der *Gazette des Beaux-Arts* etwas beizutragen. Im Laufe der Zeit und abhängig von der Person variiert die

Entschiedenheit der Stellungnahmen, doch im Grunde sind sich alle ›Salonniers‹ einig, dass Reproduktionsgraphiken – im Gegensatz zu der durch Apparate erzeugten Photographie – Kunst seien. Das Hauptargument hierfür ist die aus der Theorie des 18. Jahrhunderts bekannte »Interpretation«, die eben nur durch einen Künstler geleistet werden kann. Im Wesentlichen basiert dieses von den Autoren der *Gazette* vertretene Reproduktionsideal auf der Forderung, dass ein Graphiker ähnlich wie ein Übersetzer immer wieder neu entscheiden müsse, welcher Technik und welcher linearen Struktur er sich bedienen wolle, um eine optimale Wiedergabe der jeweiligen Vorlage zu erreichen – selbst wenn diese wie eine Schwarzweißphotographie aussah. Als zentrale Voraussetzung für diese Anpassungsleistung galt das Einfühlungsvermögen des Graphikers, da nur durch das Hineindenken in den Schöpfer des Originals und durch die Analyse von dessen Vorgehen die richtige Reproduktionsweise gefunden werden könne.

Die meisten der untersuchten Texte belegen ein deutliches Bewusstsein der Verfasser für die gewandelten Rahmenbedingungen, mit denen sich die Reproduktionsgraphiker in der Phase der parallelen Nutzung druckgraphischer *und* photographischer Verfahren auseinanderzusetzen hatten. Allen Autoren ist bewusst, dass das photographiebedingte Abbildungsideal des »fac-simile absolu« nachhaltigen Einfluss auf die Graphiker und auf das gegenüber Veränderungen der Vorlagen immer weniger tolerante Publikum ausübte. Vor allem diese neue Vorstellung davon, wie die Abbildung eines Kunstwerks aussehen konnte und die gleichzeitige Blüte der Malerradierung haben den Stil der Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geprägt. Das heißt, sie haben, so eine These der vorliegenden Arbeit, das von den Graphikern angestrebte Ideal beeinflusst und sich dadurch in deren individueller Handschrift wie im Stil der Tafeln niedergeschlagen.

Im Laufe der im dritten Teil dieser Arbeit vorgenommenen stilistischen Analyse und Gruppierung der 1358 reproduktionsgraphischen Tafeln, die in der *Gazette des Beaux-Arts* zwischen 1859 und 1927 publiziert wurden, kristallisieren sich mehrere Grundtendenzen heraus. Diese werden als Reaktionen der ausführenden Künstler auf die bereits angesprochenen, spezifischen Rahmenbedingungen verstanden. Da die Graphiker – ganz im Sinne des in der *Gazette des Beaux-Arts* vertretenen interpretativen Reproduktionsideals – sehr unterschiedlich auf die Gegebenheiten reagierten, zeichnen sich die französischen Reproduktionsgraphiken, die in den letzten Jahrzehnten vor der endgültigen Ablösung der manuellen durch die photographische Kunstreproduktion entstanden, durch eine große stilistische Vielfalt aus. Wohl nicht zuletzt aus diesem Grund bezeichnete Jules Buisson den Reproduktionsstich des 19. Jahrhunderts als »Chant du Cygne« und charakterisierte ihn durch diese auf Aischylos zurückgehende Metapher als das letzte, besonders schöne Aufleben der aussterbenden Gattung.[878] Zweifellos kann man Buissons Bild rückblickend auf alle druckgraphischen Reproduktionstechniken beziehen, da zwischen 1850/60 und dem Ersten Weltkrieg so viele und unterschiedliche Kunstreproduktionen entstanden wie nie zuvor.

878 Buisson 1881, 135f. Vergleichbar ist Delteils Charakterisierung des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts als »âge d'or de la gravure de reproduction«, siehe Delteil 1925, 425.

Die in etwa chronologische Darstellung der verschiedenen Stiltendenzen erlaubt eine Beschreibung der Entwicklung der Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Den in der *Gazette des Beaux-Arts* publizierten Tafeln nach zu urteilen, war die französische Reproduktionsgraphik um die Mitte Jahrhunderts noch deutlich durch die klassische Kupferstichmanier geprägt. Kreuzlagen, systematische Linienstrukturen, Umrissstiche und die tradierten Konventionen für die Wiedergabe bestimmter Materialien sind klar erkennbare Merkmale einer ganzen Reihe von Tafeln. Zugleich übten aber auch die locker und skizzenhaft ausgeführten Malerradierungen großen Einfluss auf die künstlerischen Mitarbeiter der Zeitschrift aus. Für die ersten Jahrgänge radierten sie vielfach frei und wie improvisiert wirkende, helle Drucke, wobei sie sich immer wieder an Rembrandt orientierten. Beide Stilrichtungen zeichnen sich dadurch aus, dass sie Anschluss an zweifelsfrei als Kunst anerkannte Vorbilder suchten, um sich durch den offensichtlichen Rückgriff ebenfalls dieses Status' zu versichern. Erst im Laufe der 1870er Jahre wird eine zunehmende Routine im Radieren von Gemäldereproduktionen erkennbar. Durch den Einfluss allmählich herausgebildeter Konventionen verschmilzt ein Großteil der Drucke zu einer »grauen Masse«, die hier nur exemplarisch berücksichtigt wird. Für die Gesamtentwicklung der Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind diese Blätter insofern charakteristisch, als sie eine Tendenz zur stärkeren Verdichtung der Linien und das Bemühen um einen weichen, malerisch-flächigen Effekt erkennen lassen. In dieselbe Richtung, aber einen deutlichen Schritt weiter, geht eine Gruppe von Graphikern, die die durch Claude-Ferdinand Gaillard in den 1860er Jahren eingeführte Minimierung der graphischen Mittel aufgreift. Ab den 1880er Jahren lassen ihre Tafeln immer häufiger ein ausgeprägtes Streben nach Flächigkeit erkennen. Die zu diesem Zweck praktizierte regelrechte Unterdrückung oder Vermeidung der Linie zielte darauf, die für die Photographie typischen Halbtöne vorzutäuschen, die mit den linienbasierten Verfahren Radierung und Kupferstich eigentlich nicht zu erreichen sind. Die von Gaillard und seinen Adepten äußerst sorgfältig ausgeführten Wiedergaben scheinen der Vorstellung zu entsprechen, die der von 1863 bis 1872 amtierende Chefredakteur Emile Galichon von den in der *Gazette des Beaux-Arts* publizierten Tafeln hatte: Er wollte den Lesern durch die Reproduktionen einen in jeder Hinsicht vollständigen und optimalen Eindruck des betreffenden Kunstwerks vermitteln,[879] was sicherlich durch die beabsichtigte Bildung der Abonnenten und eben auch durch die Existenz photographischer Abbildungen zu erklären ist. Liest man Galichons Forderungen heute, muss man sich einmal mehr klar machen, dass das fast widersinnig anmutende Festhalten an der Reproduktionsgraphik in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts – trotz aller Überzeugung von deren Qualitäten – nicht nur darauf zurückzuführen ist, dass Reproduktionsgraphiken den Autoren der *Gazette des Beaux-Arts* als kunstvoller galten. Es gab durchaus auch praktische Gründe: Druckgraphische Wiedergaben von Gemälden waren photographischen Reproduktionen lange Zeit überlegen, weil beispielsweise Gaillards Graphiken dem durch die neue Technik etablierten Abbildungsideal des »fac-simile absolu« näher kamen als deren

879 Siehe Blanc 1875, 204f.

Verfahren es bis in die 1880er Jahre vermochten. Photographien konnten erst durch das 1881 eingeführte Raster gemeinsam mit dem illustrierten Text gedruckt werden. Zudem war es erst durch das ab 1902 verfügbare panchromatische Material, das die gleichmäßige Sensibilität der Negative für alle Spektralbereiche gewährleistete, möglich, farbige Gemälde korrekt in Schwarzweißphotographien zu übertragen. Neben dem ästhetischen sicherte also der technische Mehrwert das Überleben der Reproduktionsgraphik während der bis etwa 1925 andauernden Parallelexistenz mit der Photographie. Die anhaltende Bedeutung der druckgraphischen Reproduktion von Kunstwerken zeigt sich auch darin, dass sie in der Graphikabteilung des Salons stets zahlreicher waren als die ausgestellten Originalgraphiken.[880] Die quantitative Dominanz und die bis 1900 übliche gemischte Präsentation beider Gattungen veranschaulichen zudem, wie selbstverständlich die erst seit Kurzem wiederentdeckte interpretierende Reproduktionsgraphik noch bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts Teil des Kunstbetriebs war.

880 Vgl. die Faksimiles der Salon-Kataloge: Sanchez/Seydoux 1999-2014.

Katalog der besprochenen Reproduktionsgraphiken

Vorbemerkungen

Um einen Einblick in die Entwicklung der Reproduktionsgraphik innerhalb der *Gazette des Beaux-Arts* zu geben, werden die in dieser Arbeit besprochenen Tafeln im Folgenden chronologisch vorgestellt. Zu jeder Graphik wird neben den üblichen technischen Angaben der Artikel genannt, in den sie bei Lieferung der Zeitschrift eingelegt war. Da einige Tafeln verspätet publiziert wurden, wird in diesen Fällen zusätzlich der Beitrag genannt, in den das Blatt eingebunden werden sollte beziehungsweise in dem es tatsächlich besprochen wird (Kat. 13, 29, 41 und 52).

Die Literaturangaben umfassen zum einen zentrale Referenzwerke (Béraldi 1885-1892 und IFF 1930-1985), Verzeichnisse der Druckgraphiken in den ausgewerteten Zeitschriften (Sanchez/Seydoux 1998a und 1999) und Werkverzeichnisse zu einzelnen Graphikern. Zum anderen werden chronologisch geordnet relevante Passagen aus der ausgewerteten Literatur genannt und zum Teil zitiert, um einen Eindruck von der Beurteilung der Reproduktion und von den verwendeten Argumenten zu vermitteln. Zudem wird auf Einträge in den Katalogen des Salon des Beaux-Arts (Sanchez/Seydoux 1999-2014) beziehungsweise des Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (Dugnat 2000-2005) verwiesen, da manche Graphiken durch die Ausstellung als terminus ante quem zu datieren sind.

Als Vergleichsbeispiele werden – ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit – Reproduktionen nach derselben Vorlage genannt. Gelegentlich wird (mit Angabe des Titels) auch auf vergleichbare Wiedergaben anderer Gemälde oder weitere Tafeln des betreffenden Stechers hingewiesen. Die angegebenen Verkaufspreise sind den regelmäßig am Ende der *Gazette* publizierten Listen der im Einzelverkauf angebotenen Graphiken entnommen.[881]

Auflagen und Zustände werden nur im Zusammenhang mit Referenzliteratur und Werkverzeichnissen angegeben, weil sie für die hier behandelten Fragen keine Rolle spielen. Zudem wurden die Platten verstählt, um genügend Abzüge für die hohe Auflage der *Gazette des Beaux-Arts* (circa 2.000 Exemplare) drucken zu können, zuzüglich weiterer Abzüge für Alben und andere Publikationen.

881 Zum »Catalogue des gravures & eaux-fortes publiées par la Gazette des Beaux-Arts« siehe Kap. 2.

Alphabetische Konkordanz der Katalogeinträge nach Reproduktionsgraphikern

Reproduktionsgraphiker	Künstler der Vorlage	Kat.	Abb.
Ardail, Albert	Rembrandt	45	35
Blanc, Charles	Meissonier, Jean Louis Ernest	14	4
Boilvin, Emile	Boucher, François	57	3
Bonnat, Léon	Bonnat, Léon	34	80
Bracquemond, Félix	Corot, Jean-Baptiste Camille	3	18
	Cuyp, Aelbert-Nachahmer	17	57
Burney, Eugène	Memling, Hans (Atelier)	68	76
	Velázquez, Diego	43	75
Carey, Charles	Meissonier, Jean Louis Ernest	2	43
Coppier, André Charles	Eyck, Jan van / Memling, Hans	58	89
Courtry, Charles	Ter Borch, Gerard	21	49
Desbrosses, Léopold	Hals, Frans	33	38
Flameng, Léopold	Gainsborough, Thomas	5	51
	Hals, Frans	18	37
	Hobbema, Meindert	29	53
	Ingres, Jean-Auguste-Dominique	4, 7	22, 23
	Moreau, Gustave	9	48
	Murillo, Bartolomé Esteban Perez	30	64
	Rembrandt	8, 20	59, 62
Gaillard, Claude Ferdinand	Anonymer Künstler des 15. Jh.	25	87
	Donatello	13	71
	Eyck, Jan van (Nachfolger)	16	69
	Messina, Antonello da	10	70
	Rembrandt	42	27
Gaujean, Eugène	Botticelli, Sandro	46	20
	Kauffmann, Angelika	55	15
Guérard, Henri	Botticelli, Sandro	47	21
	Corot, Jean-Baptiste Camille	41, 52	96, 97
	Hals, Frans	40	40
	Martínez del Mazo, Juan Bautista (ehem. D. Velázquez)	36	94
	Whistler, James Abbot McNeill	39	95
Haussoullier, William	Botticelli, Sandro (Atelier)	6	47
Henriquel-Dupont, Louis-Pierre	Delaroche, Paul	1	30
Jacoby, Louis	Messmer, Franz & Kohl, Jacob	35	44
Jacquet, Achille	Buonarotti, Michelangelo	32	46

Jasinski, Felix	David, Jacques-Louis	50	77
	Massys, Quentin	49	78
Laguillermie, Frédérique-Auguste	Hals, Frans	11	39
Lalanne, Maxime	Lorrain, Claude	12	56
	Ruisdael, Jacob van	26	55
	Troyon, Constant	24	54
Le Rat, Paul-Edme	Hoogstraten, Samuel van	28	50
Lopisgich, Georges-Antoine	Corot, Jean-Baptiste Camille	67	9
Mare, Tiburce de	Baudry, Paul	44	74
	Raffael	38	72
Massé, Pierre-Augustin	Luini, Bernardino	59	98
Mordant, Daniel	Rembrandt	48	36
Morse, Auguste-Achille	Greuze, Jean-Baptiste	22, 23	24, 25
	Henner, Jean-Jacques	19	45
Patricot, Jean	Botticelli, Sandro (?)	56	83
	Dürer, Albrecht	66	92
	Fra Angelico	64	84
	Gozzoli, Benozzo	63	85
Payrau, Jules-Simon	Bonnat, Léon	51	79
	Goes, Hugo van der	54	81
Rajon, Paul	Gainsborough, Thomas	37	52
Sulpis, Emile-Jean	Anonymer franz. Künstler des 15. Jh.	69	93
Unger, William	Rembrandt	15	34
	Rembrandt-Nachfolger (niederländisch, 17. Jh.)	31	65
Vyboud, Auguste Jean	Memling, Hans	65	91
	Rodin, Auguste	60	88
	Roybet, François	62	86
Waltner, Charles-Albert	Guillaume Voiriot	53	67
	Hals, Frans	27	66
Zilcken, Philippe	Clays, Paul-Jean	61	31

Alphabetische Konkordanz der Katalogeinträge nach Künstlern der Vorlagen

Künstler der Vorlage	Reproduktionsgraphiker	Kat.	Abb.
Anonymer französischer Künstler des 15. Jh.s	Sulpis, Emile-Jean	69	93
Anonymer Künstler des 15. Jh.s	Gaillard, Claude Ferdinand	25	87
Baudry, Paul	Mare, Tiburce de	44	74
Bonnat, Léon	Bonnat, Léon	34	80
	Payrau, Jules-Simon	51	79
Botticelli, Sandro	Gaujean, Eugène	46	20
	Guérard, Henri	47	21
Botticelli, Sandro (?)	Patricot, Jean	56	83
Botticelli, Sandro (Atelier)	Haussoullier, William	6	47
Boucher, François	Boilvin, Emile	57	3
Buonarotti, Michelangelo	Jacquet, Achille	32	46
Clays, Paul-Jean	Zilcken, Philippe	61	31
Corot, Jean-Baptiste Camille	Bracquemond, Félix	3	18
	Guérard, Henri	41, 52	96, 97
	Lopisgich, Georges-Antoine	67	9
Cuyp, Aelbert-Nachahmer	Bracquemond, Félix	17	57
David, Jacques-Louis	Jasinski, Felix	50	77
Delaroche, Paul	Henriquel-Dupont, Louis-Pierre	1	30
Donatello	Gaillard, Claude Ferdinand	13	71
Dürer, Albrecht	Patricot, Jean	66	92
Eyck, Jan van	Coppier, André Charles	58	89
Eyck, Jan van (Nachfolger)	Gaillard, Claude Ferdinand	16	69
Fra Angelico	Patricot, Jean	64	84
Gainsborough, Thomas	Flameng, Léopold	5	51
	Rajon, Paul	37	52
Goes, Hugo van der	Payrau, Jules-Simon	54	81
Gozzoli, Benozzo	Patricot, Jean	63	85
Greuze, Jean-Baptiste	Morse, Auguste-Achille	22, 23	24, 25
Hals, Frans	Desbrosses, Léopold	33	38
	Flameng, Léopold	18	37
	Guérard, Henri	40	40
	Laguillermie, Frédérique-Auguste	11	39
	Waltner, Charles-Albert	27	66
Henner, Jean-Jacques	Morse, Auguste-Achille	19	45
Hobbema, Meindert	Flameng, Léopold	29	53

Hoogstraten, Samuel van	Le Rat, Paul-Edme	28	50
Ingres, Jean-Auguste-Dominique	Flameng, Léopold	4, 7	22, 23
Kauffmann, Angelika	Gaujean, Eugène	55	15
Lorrain, Claude	Lalanne, Maxime	12	56
Luini, Bernardino	Massé, Pierre-Augustin	59	98
Martínez del Mazo, Juan Bautista (ehem. D. Velázquez)	Guérard, Henri	36	94
Massys, Quentin	Jasinski, Felix	49	78
Meissonier, Jean Louis Ernest	Blanc, Charles	14	4
	Carey, Charles	2	43
Memling, Hans	Coppier, André Charles	58	89
	Vyboud, Auguste Jean	65	91
Memling, Hans (Atelier)	Burney, Eugène	68	76
Messina, Antonello da	Gaillard, Claude Ferdinand	10	70
Messmer, Franz & Kohl, Jacob	Jacoby, Louis	35	44
Moreau, Gustave	Flameng, Léopold	9	48
Murillo, Bartolomé Esteban Perez	Flameng, Léopold	30	64
Raffael	Mare, Tiburce de	38	72
Rembrandt	Ardail, Albert	45	35
	Flameng, Léopold	8, 20	59, 62
	Gaillard, Claude Ferdinand	42	27
	Mordant, Daniel	48	36
	Unger, William	15	34
Rembrandt-Nachfolger (niederländisch, 17. Jh.)	Unger, William	31	65
Rodin, Auguste	Vyboud, Auguste Jean	60	88
Roybet, François	Vyboud, Auguste Jean	62	86
Ruisdael, Jacob van	Lalanne, Maxime	26	55
Ter Borch, Gerard	Courtry, Charles	21	49
Troyon, Constant	Lalanne, Maxime	24	54
Velázquez, Diego	Burney, Eugène	43	75
Voiriot, Guillaume	Waltner, Charles-Albert	53	67
Whistler, James Abbot McNeill	Guérard, Henri	39	95

Louis-Pierre Henriquel-Dupont nach Paul Delaroche,
***Rubens, Velasquez, Van Dick et Caravage, planche d'essai pour la gravure de l'Hémicycle*, vor 1853**
Radierung auf Bütten; 245 x 164 mm (Platte); 218 x 147 mm (Darst.)
Bez.: P. Delaroche pinx., Henriquel Dupont sc. / RUBENS, VELASQUEZ, VAN DICK ET CARAVAGE / (Planche d'essai pour la Gravure de l'Hémicycle) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. Chardon-Wittmann.
Publ.-Ort: GBA, III, 7. 1892, 190/191
Ill. Artikel: Alfred de Lostalot: Les graveurs contemporains, Henriquel-Dupont, in: GBA, III, 7. 1892, 177-195
Lit.: Béraldi Nr. 81; IFF Nr. 81; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1892-4. Die Graphik wird von Lostalot (s. o.) nicht erwähnt; Kat. Salon 1853, Nr. 1579: »L'Hémicycle du Palais des Beaux-Arts, d'après M. Paul Delaroche«; Burty 1867, 254; Bouchot in Lützow 1891, 16f.
Vorlage: Paul Delaroche, *Hémicycle de l'École des Beaux-Arts* (Ausschnitt), 1836-1841, Fresko, 390 x 2470 cm, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris

Charles Carey nach Jean Louis Ernest Meissonier, *L'Audience,* 1861

Kupferstich und Radierung auf Eisen auf Velin; Plattenrand nicht erkennbar; 210 x 145 mm (Darst.)

Bez.: PEINT PAR MEISSONIER., GRAVÉ PAR CH. CAREY. / L'AUDIENCE.

Publ.-Ort: GBA, I, 11. 1861, 174/175

Ill. Artikel: Philippe Burty: La gravure et la lithographie à l'exposition de 1861, in: GBA, I, 11. 1861, 172-179

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1867 (Nr. 10) [GBA, I, 23. 1867, n. pag.]; Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1870 (Nr. 10) [GBA, II, 4. 1870, n. pag.].

Lit.: Béraldi Nr. 3; IFF Nr. 28; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1861-16. Burty 1861a, 175f. (s. o.): »Enfin M. Carey, en s'attaquant à M. Meissonier, a su garder la juste mesure entre le respect du maître et la liberté de l'interprétation. Nos lecteurs en peuvent juger aujourd'hui, puisque nous leur mettons la pièce du procès sous les yeux, et, sans insister davantage, nous constatons seulement combien *le Liseur*, par exemple, de M. Gervais était loin de rendre à ce point le feutre du chapeau, les rondeurs des plis de drap, ou l'intelligence de la physionomie. M. Carey est un élève distingué de Tony Johannot et de M. Monvoisin.« Kat. Salon 1861, Nr. 3686: für GBA; Burty 1864, 563

Verkaufspreise: 4/6 F (avec la lettre/d'artiste) [GBA, I, 12. 1861, n. pag.]; 4/8 F (avec la lettre/d'artiste) [GBA, I, 14. 1863, n. pag./20. 1866, n. pag./22. 1867, n. pag.]; 4/8 F (avec/avant la lettre) [GBA, I, 24. 1868, n. pag./ II, 4. 1870/71, n. pag./5. 1872, n. pag./21. 1880, n. pag./37. 1888, n. pag.].

Vorlage: Jean Louis Ernest Meissonier, *En attendant l'audience*, vor 1861, Öl auf Holz, 23,5 x 16,5 cm, Musée d'Art et d'histoire, Poissy (Inv. MP 991.7.1)

Kat. 3 / Abb. 18

Félix Bracquemond nach Jean-Baptiste Camille Corot, *Le lac,* 1861

Radierung auf Chine collé auf Velin; 157 x 200 mm (Platte); 123 x 145 mm (Darst.)

Bez.: COROT px., Bracquemond sc. / LE LAC / Gazette des Beaux-Arts, Imp. Delâtre, Paris.

Publ.-Ort: GBA, I, 11. 1861, 430/431

Ill. Artikel: Paul Mantz: Artistes contemporains – Corot, in: GBA, I, 11. 1861, 416-432

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1867 (Nr. 42) [GBA, I, 23. 1867, n. pag.]; Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1870 (Nr. 42) [GBA, II, 4. 1870, n. pag.]

Lit.: Béraldi Nr. 287; IFF Nr. 148; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1861-23. Die Graphik wird von Mantz (s. o.) nicht erwähnt; Burty 1863b, 190: »[…] nos lecteurs ont eu plus d'une fois à apprécier les meilleures côtés du talent délicat et coloré de M. Bracquemond; et, pour n'en citer qu'une preuve, nous rappelons *le Lac* de Corot.« Paul Lefort: Exposition de cent chefs-d'oeuvre, in: GBA, III, 8. 1892, 45-52, hier: 51: »Est-il rien de plus admirable que ce paysage de Corot, *le Lac*, dont la *Gazette* a donné autrefois une reproduction à l'eau-forte par Bracquemond, [...].«

Vgl.-Beispiele: Holzstich nach einer Zeichnung von Ed. Daliphard, in: *L'Art*, 1875, Bd. 2, 157

Verkaufspreise: 1/2 F (avec/avant la lettre) [GBA, I, 20. 1866, n. pag./22. 1867, n. pag./24. 1868, n. pag.]; 1/2 F (avec/avant la lettre): »presque épuisé« [GBA, II, 21. 1880, n. pag.]; 2/4 F (avec/avant la lettre) [GBA, II, 37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Jean-Baptiste Camille Corot, *The lake*, 1861, Öl auf Leinwand, 133,03 x 157,48 cm, The Frick Collection, New York (Inv. 1906.1.25)

Léopold Flameng nach Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Source*, 1862

Radierung und Roulette auf Chine collé auf Velin; Plattenrand nicht erkennbar; 186 x 94 mm (Darst.)

Bez.: INGRES PINX., LEOP. FLAMENG SCULP. / LA SOURCE/ (TIRÉ DU CABINET DE M. LE C.TE DUCHÂTEL.) / Gazette des Beaux-arts, Imp. de Drouart à Paris.

Publ.-Ort: GBA, I, 12. 1862, 14/15

Ill. Artikel: Henri Delaborde: Les cabinets d'amateurs à Paris – La Collection de Tableaux de M. le Comte Duchâtel, in: GBA, I, 12. 1862, 5-19

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1867 (Nr. 50) [GBA, I, 23. 1867, n. pag.]; Charles Blanc: Ingres, sa vie et ses œuvres, Paris 1870 (Separatum mit 14 Tafeln, 25 Francs) [GBA, I, 4. 1870, n. pag.]

Lit.: Hippert/Linning 1879, Nr. 154; Béraldi Nr. 179; IFF Nr. 111; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1862-1. Delaborde 1862, 15 (s. o.): »[…] traduit avec une bien fine intelligence des beautés du modèle, avec une telle justesse dans le style et une telle sobriété dans les moyens, que tout commentaire, si éloquent qu'il fut, deviendrait aride ou inutile auprès de ce qu'on nous montre? C'est, au reste, le propre des très-belles choses de décourager la parole, en raison même des émotions qu'elles donnent, de la profonde admiration qu'elles inspirent.« Burty 1863a, 150: »Nous n'éprouvons donc nul embarras à le louer et à dire que la *Source* et *l'Angélique* retrouvaient au Salon le succès qui les a accueillie, ici même et dans tout la presse, dans leur primeur.« Kat. Salon 1863, Nr.

2624: für GBA; Burty 1867, 256: Er nennt diese Graphik als Beleg für Flamengs Fähigkeit zur Erneuerung der Reproduktionsgraphik; Béraldi VI, 1887, 111 und 116: »cette fameuse petite planche de la *Source* dont le succès inoui fit la fortune de la *Gazette*«. Er bezeichnet sie als Flamengs berühmtesten Stich; Bouchot in Lützow 1891, 10 und 24; Hédiard 1891, 275: »[…] une série de petites pièces d'après Ingres: on peut sans distinction les déclarer excellentes. En ses dimensions restreintes et ses nuances unies, *la Source* est bien, je crois, la meilleure traduction qui existe du célèbre tableau, celle au moins qui rend le mieux la fleur de jeunesse et de pureté.« Havard 1903/04, 40-44 und 47: Er bezeichnet diese Graphik als bedeutsam für die weitere Entwicklung der Reproduktionsgraphik und zitiert Ingres' Lob (»C'est bien, mon enfant! Lui dit-il, au moins, vous, vous n' êtes pas un treillageur!«) ebenso wie Calamattas Rüge (»Ce qu'il y a de mieux là-dedans, dit-il dédaigneusement, ce sont les places où le graveur n'a rien mis«). Er gibt außerdem an, Flameng habe für die Platte 1.600 Francs erhalten, die GBA habe mit ihr 40.000 Francs verdient; Courboin III, 1926, 42f.; Philadelphia/Detroit/Paris 1978, Nr. VI-70; Bann 2001a, 169

Vgl.-Beispiele: Pendant dazu [GBA, I, 13. 1862, n. pag.] = Kat. 7; Lithographie von Emile Lassalle, vgl. Uwe Westfehling: Revolution und Romantik, französische Druckgraphik des frühen 19. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1989, 58 (Abb.); Radierung von Félix Bracquemond, vgl. Béraldi Nr. 275 und IFF Nr. 147 (1862, etwa doppelt so groß wie Kat. 4); Paul Rajon, vgl. Chalcographie 1922, Nr. 6007 (15 Francs, 37 x 23 cm); Kupferstich von Luigi Calamatta, vgl. Béraldi Nr. 12; Kupferstich von Louis-Adolphe Salmon, vgl. Courboin, III, 1926, Tf. 947 (24,8 x 12 cm)

Verkaufspreise: 6/30/20 F (avec/avant la lettre/au camée) [GBA, I, 12. 1861, n. pag./I, 13. 1862, n. pag./I, 14. 1863, n. pag./I, 15. 1863, n. pag./I, 20. 1866, n. pag.]; 6/40/20 F (avec/avant la lettre/au camée) [GBA, I, 22. 1867, n. pag.]; 6/20/30/40 F (avec la lettre/d'artiste/au Camée/avant toutes lettres): »presque épuisé« [GBA, I, 24. 1868, n. pag./II, 4. 1870/71, n. pag./II, 5. 1872, n. pag.]; 6 F (avec la lettre) [GBA, II, 21. 1880, n. pag.]

Vorlage: Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Source,* 1820-1856, Öl auf Leinwand, 163 x 80 cm, Musée d'Orsay, Paris (Inv. RF 219)

Léopold Flameng nach Thomas Gainsborough, *The Blue Boy,* 1862

Radierung auf Chine collé auf Velin; 198 x 118 mm (Platte); max. 181 x 93 mm (Darst.)

Bez.: [in Darst.] FLAMEИG S.; [darunter] THE BLUE BOY, PAR GAINSBOROUGH. / Gazette des Beaux-Arts.

Publ.-Ort: GBA, I, 13. 1862, 112/113

Ill. Artikel: Paul Mantz: Exposition de Londres – Peinture et sculpture – I. Ecole anglaise, in: GBA, I, 13. 1862, 97-125

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1867 (Nr. 17) [GBA, I, 23. 1867, n. pag.]; Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1870 (Nr. 17) [GBA, II, 4. 1870, n. pag.]

Lit.: Hippert/Linning 1879, Nr. 158; Béraldi Nr. 178; IFF Nr. 104; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1862-13. Die Graphik wird von Mantz (s. o.) nicht erwähnt; Bouchot in Lützow 1892, 40: »Als er den ›Blue boy‹ oder die Miss Graham nach Gainsborough radirte, gab es für ihn nichts mehr zu erlernen. Frei in seiner Bewegung und doch zurückhaltend, wie nur die Starken es sind, entzückt er durch die kunstvolle Eintheilung seiner Linien, die farbige Punktirung der Fleischtöne und den moirirten Ton der Seidenstoffe. Die beiden eben genannten Radirungen sind beinahe die besten Arbeiten, welche der Künstler in dieser Richtung geschaffen hat.« Paris 1896, Nr. 306: »L'Enfant Bleu, d'après Gainsborough (Coll. de M. H. Béraldi)«, o. Abb.

Vgl.-Beispiele: Radierung von Paul Rajon = Kat. 37, Radierung von Charles-Albert Waltner, vgl. Béraldi Nr. 104 (Folio)

Verkaufspreise: 1/2 F (avec/avant la lettre) [GBA, I, 21. 1866, n. pag.]; 1/5 F (avec/avant la lettre): »presque épuisé« [GBA, I, 24. 1868, n. pag.]; 2/4 F (avec/avant la lettre) [GBA, II, 21. 1880, n. pag./37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Thomas Gainsborough, *The Blue Boy, Jonathan Buttall*, 1770, Öl auf Leinwand, 179,4 x 123,8 cm, The Huntington Library, Art Collections, San Marino, Los Angeles (Inv. 21.1)

Kat. 6 / Abb. 47

William Haussoullier nach Sandro Botticelli (Atelier), *Vénus*, 1862

Radierung und Kaltnadel auf Chine collé auf Velin; 95 x 213 mm (Platte); 75 x 191 mm (Darst.)

Bez.: BOTTICELLI PINX, HAUSSOULLIER SC. / VÉNUS / Gazette des Beaux-Arts, Imp. Drouart, Paris.

Publ.-Ort: GBA, I, 13. 1862, 500/501

Ill. Artikel: Henri Delaborde: Musée Napoléon III. – Collection Campana – Les tableaux, in: GBA, I, 13. 1862, 481-511

Lit.: Béraldi Nr. 9; IFF Nr. 17; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1862-21. Die Graphik wird von Delaborde (s. o.) nicht erwähnt.

Vgl.-Beispiele: Kopfvignette zu Crowe 1886; Eugène Gaujean und Henri Guérard nach Ausschnitten aus Botticellis *Primavera* = Kat. 46 und 47

Verkaufspreise: 1/2 F (avec/avant la lettre) [GBA, I, 21. 1866, n. pag.]; 1 F/Epuisé (avec/avant la lettre) [GBA, I, 24. 1868, n. pag./II, 21. 1880, n. pag.]; 2 F (avec la lettre) [GBA, II, 37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Sandro Botticelli (Atelier), *Vénus et trois Putti*, um 1500, Öl auf Holz, 85 x 219 cm, Musée du Louvre, Paris (Inv. MI 546)

Léopold Flameng nach Jean-Auguste-Dominique Ingres, *L'Angélique*, 1863

Radierung auf Chine collé auf Velin; 250 x mind. 180 mm (Platte); 190 x 144 mm (Darst.)

Bez.: INGRES PINX.T, LEOP. FLAMENG SCULP.T / L'ANGÉLIQUE. / (TIRÉ DU CABINET DE M. HARO) / Gazette des Beaux-arts, Imp. F. Chardon ainé, 30 r. Hautefeuille Paris.

Publ.-Ort: GBA, I, 14. 1863, 18/19

Ill. Artikel: Charles Blanc: Du style et de M. Ingres, in: GBA, I, 14. 1863, 5-23

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1867 (Nr. 3) [GBA, I, 23. 1867, n. pag.]; Charles Blanc: Ingres, sa vie et ses œuvres, Paris 1870 (Separatum mit 14 Tafeln, 25 Francs) [GBA, I, 4. 1870, n. pag.].

Lit.: Hippert/Linning 1879, Nr. 160; Béraldi Nr. 180; IFF Nr. 110; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1863-1. Blanc 1863, 18 (s. o.): »si bien gravé par M. Flameng«; Burty 1863a, 150: »Nous n'éprouvons donc nul embarras à le louer et à dire que *la Source* et *l'Angélique* retrouvaient au Salon le succès qui les a accueillie, ici même et dans tout la presse, dans leur primeur.« Kat. Salon 1863, Nr. 2625: für GBA; Havard 1903/04, 44: Er schreibt, Flameng habe das Gemälde auf Wunsch Ingres' reproduziert; Bann 2001a, 166 und 169

Vgl.-Beispiele: Pendant dazu [GBA, I, 13. 1862, n. pag.] = Kat. 4

Verkaufspreise: 6/30/20 F (avec/avant la lettre/au camée) [GBA, I, 13. 1862, n. pag./I, 14. 1863, n. pag.]; »se vend au mêmes conditions que *La Source*« [GBA, I, 15. 1863, n. pag./I, 20. 1866, n. pag./I, 22. 1867, n. pag.]; 6/15/20/30 F (avec la lettre/d'artiste/au Camée/avant toutes lettres): »presque épuisé« [GBA, I, 24. 1868, n. pag./II, 4. 1870/71, n. pag./II, 5. 1872, n. pag./II, 21. 1880, n. pag.]; 6 F (avec la lettre) [GBA, II, 37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Angelica,* 1859, Öl auf Leinwand, 97 x 75 cm, Museu de Arte de Sao Paulo Assis Chateaubriand, Sao Paulo (Inv. 61 P)

Kat. 8 / Abb. 59

Léopold Flameng nach Rembrandt, *Portrait d'homme, dit Le Doreur de Rembrandt*, 1863

Radierung, Kaltnadel und Roulette auf Chine collé auf Velin; 220 x 142 mm (Platte); 151 x 115 mm (Darst. ohne Rahmen)

Bez.: REMBRANDT PINX, Drouart Imp. Paris, LÉOPOLD FLAMENG SC / PORTRAIT D'HOMME / DIT LE DOREUR DE REMBRANDT / Gazette des Beaux-Arts, GALERIE DE M.R LE DUC DE MORNY.

Publ.-Ort: GBA, I, 14. 1863, 292/293

Ill. Artikel: Léon Lagrange: Les cabinets d'amateurs à Paris – La Galerie de M. Le Duc de Morny, in: GBA, I, 14. 1863, 289-306

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1867 (Nr. 8); [GBA, I, 23. 1867, n. pag.]; Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1870 (Nr. 8) [GBA, II, 4. 1870, n. pag.]

Lit.: Hippert/Linning 1879, Nr. 162; Béraldi Nr. 215; IFF Nr. 113; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1863-6. Die Graphik wird von Lagrange (s. o.) nicht erwähnt; Kat. Salon 1863, Nr. 2626: für GBA

Vgl.-Beispiele: Radierung von Charles-Albert Waltner = Abb. 63; Radierung von Daniel Mordant, vgl. Paris 1896, Nr. 664, o. Abb.; Graphik von André-Charles Coppier, vgl. Kat. Salon 1891, Nr. 3289 und IFF, Bd. 5, 1949, 156: »lacune«

Verkaufspreise: 1/2 F (avec/avant la lettre) [GBA, I, 21. 1866, n. pag.]; 2 F/Epuisé (avec/avant la lettre) [GBA, I, 24. 1868, n. pag.]; 2 F (avec la lettre) [GBA, II, 4. 1870/71, n. pag./5. 1872, n. pag./21. 1880, n. pag./37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Rembrandt, *Herman Doomer*, 1640, Öl auf Holz, 75,2 x 55,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (Inv. 29.100.1)

Léopold Flameng nach Gustave Moreau, *Œdipe*, 1864

Radierung und Kupferstich auf Chine collé auf Velin; 236 x 147 mm (Platte); 185 x 95 mm (Darst.)

Bez.: MOREAU PINX.[T], LEOP. FLAMENC SCULP.[T] / ŒDIPE / Gazette des Beaux-Arts, Imp. A. Salmon, Paris.

Publ.-Ort: GBA, I, 16. 1864, 506/507

Ill. Artikel: Léon Lagrange: Le Salon de 1864, in: GBA, I, 16. 1864, 501-536

Weitere Publ.-Ort(e): Ary Renan: Gustave Moreau, Paris 1886 (Separatum mit 4 Graphiken und 4 Heliogravüren) [GBA, III, 24. 1900, n. pag.]

Lit.: Hippert/Linning 1879, Nr. 171; Béraldi Nr. 264; IFF Nr. 118; Sanchez/Seydoux 1998a; Nr. 1864-11. Die Graphik wird von Lagrange (s. o.) nicht erwähnt.

Vgl.-Beispiele: Kupferstich von Louis-Adolphe Salmon nach Ingres: *Œdipe expliquant l'enigme*, Chalcographie du Louvre; Kupferstich von Claude Ferdinand Gaillard nach Ingres: *Œdipe expliquant l'enigme*, in: GBA, I, 23. 1867, 202/203 (1867-17); Kupferstich von Jean Patricot nach Gustave Moreau: *Médée et Jason*, in: GBA, III, 21. 1899, 18/19 (1899-1); Kupferstich von Jean Patricot nach Gustave Moreau: *Le jeune homme et la mort*, in: GBA, III, 22. 1899, 70/71 (1899-13)

Verkaufspreise: 1/2 F (avec/avant la lettre) [GBA, I, 20. 1866, n. pag./22. 1867, n. pag./24. 1868, n. pag.]; 2 F (avec la lettre) [GBA, II, 21. 1880, n. pag./37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Gustave Moreau, *Oedipus and the Sphinx*, 1864, Öl auf Leinwand, 206,4 x 104,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (Inv. 1920, 21-134-1)

Claude Ferdinand Gaillard nach Antonello da Messina, *Portrait de Condottiere*, 1865

Kupferstich auf Chine collé auf Velin; 189 x 155 mm (Platte); 128 x 103 mm (Darst.)

Bez.: ANTONELLO DE MESSINE PINX.T, GAILLARD SCULP.T / PORTRAIT DE CONDOTTIERE/ / GALERIE POURTALÈS. / Gazette des Beaux-Arts, Imp. A. Salmon Paris.

Publ.-Ort: GBA, I, 18. 1865, 10/11

Ill. Artikel: Emile Galichon: La Galerie Pourtalès - III. Les peintures italiennes, in: GBA, I, 18. 1865, 5-19

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1867 (Nr. 4) [GBA, I, 23. 1867, n. pag.]; Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1870 (Nr. 4) [GBA, II, 4. 1870, n. pag.]

Lit.: Béraldi Nr. 15 (IV/IV); IFF Nr. 32; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1865-2. Die Graphik wird von Galichon (s. o.) nicht erwähnt; Burty 1865, 82; Kat. Salon 1865, Nr. 3313: für GBA; Burty 1867, 256; Leroi 1873, 142: »[…] mais je suis trop fanatique de son [Gaillards; Anm. JB] talent pour qu'il ne me permette pas de préférer, et de beaucoup, son *Homme à l'œillet* et sa merveilleuse estampe d'après Antonello de Messine.« Gonse 1887, 224: »Jusqu'en 1865, année où le graveur révèle subitement sa personnalité avec la planche du *Condottiere*, d'Antonello de Messine, parue dans la *Gazette des Beaux-Arts*, Gaillard semble osciller, incertain […].« Mantz 1887, 1: »Cette estampe, absolument imprévue, fut le premier chef-d'œuvre de Gaillard, et elle provoqua, dans notre monde, une surprise qu'aucun de nous n'a oubliée. […] Par des procédés qu'il a en quelque sorte inventés, Gaillard est parvenue à reproduire, dans leur exactitude absolue [...] la physionomie du maître et presque la manoeuvre de pinceau. Sans ouvrir un catalogue, les moins savants s'aperçoivent tout d'abord, en regardant cette étonnante traduction, qu'ils ont affaire à un type et à un texte du quinzième siècle. Certes, nous avons eu en France bien des graveurs admirables, mais aucun d'eux ne nous avait habitués à une pareille certitude de l'interprétation et dans le ma-

niement de l'outil. Le *Condottiere* fut la première victoire de Gaillard; il a depuis lors gagné bien d'autres batailles.« Dargenty 1887, 181: Lob dieser Graphik; Bonnefon 1887, 281: Er bezeichnet den Stich als »la planche célèbre du *Condottiere*« und weist ebenfalls darauf hin, dass dieser eine Wende im Werk Gaillards eingeleitet habe; Paris 1887, Nr. 268: »Condottière«, o. Abb.; Bouchot in Lützow 1891, 50: die Graphik sei von der GBA bestellt worden; Bénédite 1898b, 18f. und Nr. 30, o. Abb.; Delteil 1898, 3f.; Gr. Encyclopédie, XVIII, o. J., 353: »On vit avec surprise dans ce travail, au lieu des traitrises ordinaires du burin, une traduction d'une fidélité scrupuleuse, où la précision inexorable mais sèche du modèle se retrouvait, transcrite avec une habileté sans rivale.« Courboin III, 1926, 57

Vgl.-Beispiele: Kupferstich von Frédérique-Auguste Laguillermie, vgl. Chalcographie 1922, Nr. 411, Lützow 1891, 44/45 und IFF Nr. 28; Léopold Flameng nach Masaccio: *Portrait d'homme*, vgl. Béraldi Nr. 268: »à la manière de Gaillard«, IFF Nr. 108; Farbkupferstich von André-Charles Coppier, vgl. IFF, Bd. 5, 1949, 157: »lacune« (Salon 1908)

Verkaufspreise: 3/6 F (avec/avant la lettre) [GBA, I, 21. 1866, n. pag.]; 3 F/Epuisé (avec/avant la lettre) [GBA, I, 24. 1868, n. pag./II, 4. 1870/71, n. pag./5. 1872, n. pag./21. 1880, n. pag.]; 5 F/épuisé (avec/avant la lettre) [GBA, II, 35/36. 1887, n. pag./37. 1888, n. pag./III, 24. 1900, n. pag./34. 1905, n. pag.]

Vorlage: Antonello da Messina, *Le Condottière*, 1475, Öl auf Holz, 36,4 x 30 cm, Musée du Louvre, Paris (Inv. MI 693)

Frédérique-Auguste Laguillermie nach Frans Hals, *Un cavalier*, 1865

Radierung [und Kupferstich?] auf Chine collé auf Velin; 230 x 180 mm (Platte); 162 x 137 mm (Darst.)

Bez.: FRANS HALS PINX.[T], LEOP. FLAMENG DIR.[T], F. LA GUILLERMIE SCULTP.[T] / UN CAVALIER / Gazette des Beaux-Arts., Imp. A. Salmon, à Paris.

Publ.-Ort: GBA, I, 18. 1865, 106/107

Ill. Artikel: Paul Mantz: La Galerie Pourtalès, in: GBA, I, 18. 1865, 97-117

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1867 (Nr. 1) [GBA, I, 23. 1867, n. pag.]; Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1870 (Nr. 1) [GBA, II, 4. 1870, n. pag.]

Lit.: Béraldi Nr. 3-2; IFF Nr. 20; Hollstein 1953, Nr. 34; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1865-5. Mantz 1865, 103 (s. o.): Er schreibt ausführlich über das Gemälde, weist aber nur knapp darauf hin, dass »la gravure accompagne notre article«; Burty 1865, 83: Er listet auf: »[…]; M. de la Guilhermie [sic] et son portrait par Hals, si cavalier et si bien gravé dans le goût de temps; […].« Kat. Salon 1865, Nr. 3355: für GBA; W. Bürger: Frans Hals, in: GBA, I, 24. 1868, 227: »Le brillant *Portrait* de la galerie Pourtalès (daté 1624), si bien décrit dans la *Gazette* par Paul Mantz, et si bien gravé par M. Laguillermie sous la direction de Flameng, est un des chefs-d'œuvre de cette première période.«

Vgl.-Beispiele: Holzstich in: Unger 1873; Holzstich in: Robert Dohme: Kunst und Künstler, Lieferung 23-25, 1876, 92; Photogravüre in: *Die graphische Kunst*, 1. 1879, 88; Radierung von William Unger, vgl. Graul 1891; Radierung von Petrus Johannes Arendzen, vgl. den Bestand des British Museum (Inv. 1931,0721.56) (1896); Radierung von Jean Vyboud, vgl. den Bestand des British Museum (Inv. 1913,0108.4) (1904)

Verkaufspreise: 3 F/Epuisé (avec/avant la lettre) [GBA, I, 24. 1868, n. pag./II, 4. 1870/71, n. pag.]; épuisé (avant la lettre) [GBA, II, 5. 1872, n. pag.]; 3 F/Epuisé (avec/avant la lettre) [GBA, II, 21. 1880, n. pag./37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Frans Hals, *The laughing cavalier*, 1624, Öl auf Leinwand, 83 x 67,3 cm, Wallace Collection, London (Inv. P84)

Kat. 12 / Abb. 56

Maxime Lalanne nach Claude Lorrain (Claude Gellée), *Paysage italien*, 1865

Radierung auf Bütten; 170 x 216 mm (Platte); 149 x 192 mm (Darst.)

Bez.: Maxime Lalanne sculp., Claude Lorrain pinx. / PAYSAGE ITALIEN. / (Galerie Pourtalès) / Gazette des Beaux-Arts., Imp. Delâtre, Paris.

Publ.-Ort: GBA, I, 18. 1865, 112/113

Ill. Artikel: Paul Mantz: La Galerie Pourtalès, in: GBA, I, 18. 1865, 97-117

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1870 (Nr. 5) [GBA, II, 4. 1870, n. pag.]

Lit.: Béraldi Nr. 132; IFF Nr. 8; Villet 2010, Nr. 24 (V/V); Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1865-6. Die Graphik wird von Mantz (s. o.) nicht erwähnt; Burty 1865, 83: Er listet auf: »[…]; M. Maxime Lalanne et son *Paysage italien*, d'après le Claude Lorrain de la vente Pourtalès; […].« Kat. Salon 1865, Nr. 3356: für GBA; Keppel 1908, 37; Lobstein 2011, 92

Vgl.-Beispiele: Radierungen von Lalanne nach Ausschnitten dieses Gemäldes, siehe Lalanne 1866,

Tf. 1 und 2; Radierung von Gustave Greux nach einem ähnlichen Gemälde von Lorrain, vgl. den Bestand der Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes (AA-3 Greux)

Verkaufspreise: 1/2 F (avec/avant la lettre) [GBA, I, 21. 1866, n. pag./24. 1868, n. pag.]; 2 F/Epuisé (avec/avant la lettre) [GBA, II, 21. 1880, n. pag./37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Claude Lorrain (Claude Gellée), *Italienische Küstenlandschaft im Morgenlicht*, 1642, Öl auf Leinwand, 97 x 131 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Inv. 448B)

Kat. 13 / Abb. 71

Claude Ferdinand Gaillard nach Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi), *Gattamelata*, 1865

Kupferstich auf Chine collé auf Velin; 250 x 175 mm (Platte); max. 139 x 141 mm (Darst.)

Bez.: F. GAILLARD DEL. ET SCULP. / GATTAMELATA / STATUE ÉQUESTRE DE DONATELLO / Gazette des Beaux-Arts, Imp. A. Salmon à Paris

Publ.-Ort: GBA, I, 20. 1866, 42/43 [laut Index Januar 1866 eigentlich: GBA, I, 19. 1865, 206]

Ill. Artikel: Charles Blanc: L'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, in: GBA, I, 19. 1865, 193-217; Guiseppe Campori: Nouveaux documents biographiques relatifs à Léonard de Vinci, in: GBA, 20. 1866, 39-47

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1867 (Nr. 32) [GBA, I, 23. 1867, n. pag.]; Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1870 (Nr. 32) [GBA, II, 4. 1870, n. pag.]

Lit.: Béraldi Nr. 18 (V/V); IFF Nr. 34; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1866-1. Blanc 1865, 206f. (s. o.): »l'estampe que grave en ce moment M. Gaillard«; Graphik wird von Campori (s. o.) nicht erwähnt; Kat. Salon 1866, Nr. 3142: »Gatta Melata«, für GBA; Burty 1866b, 189: »A ce salon, sa *Vierge*, d'après Bellini et surtout son *Gattamelata*, d'après uns statue attribuée à Donatello, étaient, toute question technique réservée, deux œuvres qui s'imposaient par les qualités les plus particulières. Un sentiment aussi sérieux de la forme noble est rare de nos jours.« Lostalot 1878, 722: »Parler de M. F. Gaillard aux lecteurs de la *Gazette* est sans doute superflu: les œuvres les plue étonnantes

de cet éminent artiste one été publiées dans note revue. Faut-il rappeler […] le *Gattamelata*, de Donatello [...]?«; Gonse 1878, 132; Gonse 1887, 226: »morceau superbe, où la finesse microscopique des tailles s'allie à une puissante fermeté: le travail est conduit tout d'une haleine et de proche en proche à son degré d'achevement définitif. C'est très curieux et très nouveau.« Mantz 1887, 2: »Il [Gaillard; Anm. JB] s'applaudissait, non sans raison, d'avoir pu, dans le cavalier comme dans le cheval de Donatello, faire comprendre la fermeté pesante et presque sonore du métal fondu, et d'avoir souligné les accents fiers de la ciselure. Le *Gattamelata* est vraiement un bronze.« Bonnefon 1887, 281f.: Auch er schreibt, Gaillard sei stolz auf diesen Stich gewesen; Paris 1887, Nr. 274, o. Abb.; Bouchot in Lützow 1891, 48: »Bei dem Stich des ›Gattamelata‹ zum Beispiel sehen wir auf dem Probedruck den Kopf des Pferdes schon ganz vollendet, und zwar in einer Weise, dass man eine ausgeschnittene Photographie vor sich zu haben glaubt; nur bei Anwendung der Lupe schwindet die Täuschung.« Bénédite 1898b, 19, 25 und Nr. 34, o. Abb.; Delteil 1898, 4; Courboin, III, 1926, S. 57; Bersier 1963, 261; Bann 2006, 128-130; Griener 2009, 36

Vgl.-Beispiele: Radierung von Léon Gaucherel: *Statue équestre du Colleoni*, in: *L'Art*, 1877, Bd. 1, 8/9 (1877-02); Radierung von Henri Guérard: *St. Georges*, in: GBA, III, 17. 1897, 96/97 (1897-03)

Verkaufspreise: 3/6 F (avec/avant la lettre) [GBA, I, 20. 1866, n. pag./21. 1866, n. pag.]; 3 F (avec la lettre) [GBA, II, 21. 1880, n. pag.]; 5 F/épuisé (avec/avant la lettre) [GBA, II, 35/36. 1887, n. pag./37. 1888, n. pag./III, 24. 1900, n. pag./34. 1905, n. pag.]

Vorlage: Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi), *Gattamelata (Modello für das Denkmal des Erasmo da Narni)*, 1447-1453, Bronzeplastik, ca. 400 cm hoch, Piazza del Santo, Padua

Kat. 14 / Abb. 4

Charles Blanc nach Jean Louis Ernest Meissonier, *Un gentilhomme (du temps de Louis XIII)*, 1866
Radierung auf Bütten; 107 x 79 mm (Platte = Darst.)
Bez.: [in Darst.] ME [ligiert, seitenverkehrt] / Charles Blanc aq.f. 1866
Publ.-Ort: GBA, I, 22. 1867, 92/93
Ill. Artikel: Charles Blanc: Lettre à M. Émile Galichon, directeur de la Gazette des Beaux-Arts, in: GBA, I, 22. 1867, 91-93
Lit.: Béraldi Nr. 80; IFF Nr. 5; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1867-2. Blanc 1867, 92 (s. o.): Er schildert, wie gerne er die Zeichnung in eine Radierung übertragen wollte. Über die Graphik äußert er sich kritisch und bezeichnet sich selbst als »Dilettanten«.
Vgl.-Beispiele: Graphik von Monziès, vgl. Paris 1887, Nr. 542, o. Abb. Sehr ähnliches Gemälde von Jean Louis Ernest Meissonier: *A cavalier, time of Louis XIII*, 1861, Öl auf Holz, 23,8 x 18,6 cm, Wallace Collection, London (Inv. P291)
Verkaufspreise: 2 F [GBA, I, 22. 1867, n. pag.]; 2 F (avant la lettre) [GBA, I, 24. 1868, n. pag./II, 21. 1880, n. pag./II, 37. 1888, n. pag.]
Vorlage: nicht identifizierte Zeichnung von Jean Louis Ernest Meissonier

William Unger nach Rembrandt, *Ein Familienbild*, 1868

Radierung auf Chine collé auf Velin; 189 x 241 (Platte); 131 x 175 mm (Darst.)

Bez.: Rembrandt pinxit, W. Unger sculpsit / EIN FAMILIENBILD / Nach dem in der Galerie zu Braunschweig befindlichen Originale. / Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Publ.-Ort: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 4. 1869, 100/101

Ill. Artikel: W. Bürger: Meisterwerke der Braunschweiger Galerie. In Radirungen von William Unger. VII. Familienbildniß, Oelgemälde von Rembrandt, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 4. 1869, 101-103

Weitere Publ.-Ort(e): Braunschweig 1888 [1870[1]], Tf. 5

Lit.: Blanc 1880, Nr. 91. Bürger 1869, 102 (s. o.): »Die Radierung Unger's giebt in ihrer breiten Behandlung und ihren fein ausgeführten Köpfen eine klare Vorstellung von diesem energischen, tief innerlichen, ausdrucksvollen, echt menschlichen Bilde. Doch ist es vielleicht nicht überflüssig, hier eine Beschreibung einzufügen, [...] welche die Mannigfaltigkeit der Farbentöne genau angiebt, obwohl diese letzteren auch die Kunst des Radirers bereits vortrefflich ausgedrückt hat, insoweit dies mit dem bloßen Mittel der Lichtabstufung in Weiß und Schwarz möglich ist.«

Vgl.-Beispiele: Albert Ardail = Kat. 45; Daniel Mordant = Kat. 48; Radierung von Georges Forquet-Dorval, vgl. Silke Gatenbröker: Familienglück, Rembrandt und sein Braunschweiger Meisterwerk, Braunschweig 2006, Kat. 22 (für die Chalcographie du Louvre)

Vorlage: Rembrandt, *Ein Familienbildnis*, 1668-1669, Öl auf Leinwand, 126 x 167 cm, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig (Inv. GG 238)

Kat. 16 / Abb. 69

Claude Ferdinand Gaillard nach Jan van Eyck-Nachfolger, *L'homme à l'œillet*, 1868

Kupferstich auf Chine collé auf Velin; 228 x 185 (Platte); 149 x 117 mm (Darst.)

Bez.: VAN EYCK PINX., GAILLARD SCULP. / L'HOMME À L'ŒILLET. / (GALERIE DE M.R SUERMONDT.) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. Ch. Chardon ainé, Paris.

Publ.-Ort: GBA, II, 1. 1869, 6/7

Ill. Artikel: W. Bürger: Nouvelles études sur la Galerie Suermondt, à Aix-La-Chapelle, in: GBA, II, 1. 1869, 5-37

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1870 (Nr. 50) [GBA, II, 4. 1870, n. pag.]; *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 9. 1874, 196/197; Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin, Bd. 3, Berlin 1888, Tf. 10

Lit.: Béraldi Nr. 25 (VI/VI); IFF Nr. 38; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1869-1. Bürger 1869, 7 (s. o.): Er weist nur knapp auf die »fine gravure« hin; Kat. Salon 1869, Nr. 3986: für GBA; Burty 1869a, 161: »La *Vierge de la maison d'Orléans*, […], et *l'Homme à l'œillet*, ce prodigieux van Eyck de la collection Suermondt, lui on valu une médaille bien gagnée. […] Mais *l'Homme à l'œillet* me paraît [sic] un de ces rares chefs-d'œuvre que les amateurs couvrent plus tard de pièces d'or alignées. Je ne sais rien de plus photographiquement mis en place et de plus artistement interprété: le ton mat de peau, […], tout y est vivant, précieux, modelé, ciselé comme dans l'original de van Eyck, mieux encore, comme dans la glace où se regardait de sérieux bourgeois flamand! Il faut voir une épreuve d'essai. Le velours noir n'a pas de tons plus assourdis et de passages plus riches. Mais là est la condamnation de ce système de gravure. Il n'y a qu'une vingtaine d'épreuves réellement parfaites. Le travail est tellement fin, tellement serré, que le métal ne peut résister à un passage réitéré sous la presse, même après avoir subi à l'opération préservatrice de l'aciérage. En somme, si l'on fait point consister l'art des graveurs dans l'emploi d'un certain nombre de travaux traditionnels, si

c'est l'art de représenter à son gré sur le cuivre ce que l'on voit sur toile, M. Gaillard doit être tenu pour un des graveurs les plus remarquables de notre génération.« Leroi 1873, 142: »[…] mais je suis trop fanatique de son [Gaillards; Anm. JB] talent pour qu'il ne me permette pas de préférer, et de beaucoup, son *Homme à l'œillet* et sa merveilleuse estampe d'après Antonello de Messine.« Mantz 1874, 372: »[…], *l'Homme à l'œillet* que les lecteurs de la *Gazette* connaissent déjà par ce que M. Galichon et Bürger leur en ont si bien dit et par l'étonnante gravure de M. Gaillard. […] Je suppose l'œuvre connue, et j'en parle à mon aise comme si le lecteur avait sous les yeux la gravure de Gaillard.« Lostalot 1878, 722: »Parler de M. F. Gaillard aux lecteurs de la *Gazette* est sans doute superflu: les œuvres les plus étonnantes de cet éminent artiste one été publiées dans note revue. Faut-il rappeler *l'Homme à l'œillet*, de Van Eyck, […]?« Gonse 1879, 236f.; Gonse 1887, 226f.: Er schreibt, das Vorgehen sei »d'une délicatesse d'outil sans précédents«, »A nos yeux, cette planche restera comme l'expression suprême du talent de Gaillard.« Béraldi VI, 1887, 186 und Gonse 1887, 227: Sie berichten, die GBA habe 500 Francs für die Platte bezahlt; Mantz 1887, 1: »La finesse du travail y est incomparable. [...] tout est rendu avec une précision, une souplesse que les mots les plus subtils ne sauraient faire comprendre. C'est dans cette planche qu'on peut apprécier le caractère de nouveauté ou, pour mieux dire, l'esprit d'invention que Gaillard introduisait dans l'art de graver.« Dargenty 1887, 181: Lob dieser Graphik; Bonnefon 1887, 281f.: Er bezeichnet diesen Stich als »joyau de cette collection des chefs-d'œuvres« an Reproduktionen von Werken des 15./16. Jahrhunderts und urteilt »La finesse du rendu est incomparable.« Paris 1887, 19f. und Nr. 276 (o. Abb.); Bouchot in Lützow 1891, 48; Gonse 1893, 154: Diese Graphik übertreffe an Feinheit alles andere; Bénédite 1898b, Nr. 39, o. Abb.; Delteil 1898, 3; Lalo 1898, 450: »Et Gaillard, parut enfin, qui, par des planches telles que *l'Homme à l'œillet* et les *Pélerins d'Emmaüs*, montra les premiers et parfaits modèles d'un art sans précédent, d'un art plus fidèle et plus pénétrant que tout ce qu'on avait vu jusqu'alors.« Courboin III, 1926, 57; Lieure 1933, 360; Bersier 1963, 261; Ivins 1953, 101 und Tf. 42; Adhémar 1979, 215; Mainz 2005, 268; Bann 2006, 122-124 und 126

Vgl.-Beispiele: Léopold Flameng nach Masaccio: *Portrait d'homme*, vgl. Béraldi VI, 1887, Nr. 268: »à la manière de Gaillard« und IFF Nr. 108

Verkaufspreise: 5 F/épuisé (avant/avec la lettre) [GBA, II, 4. 1870/71, n. pag./5. 1872, n. pag./21. 1880, n. pag.]; 10 F/épuisé (avec/avant la lettre) [GBA, III, 35. 1887, n. pag./37. 1888, n. pag./III, 24. 1900, n. pag./34. 1905, n. pag.]

Vorlage: Jan van Eyck-Nachfolger, *Der Mann mit den Nelken*, um 1500/20, Öl auf Holz, 44,3 x 32,1 cm, Gemäldegalerie Berlin (Inv. 525 A)

Kat. 17 / Abb. 57

Félix Bracquemond nach Aelbert Cuyp-Nachahmer (Jacob van Strij?),
***Vaches au bord de l'eau,* 1869**
Radierung auf Bütten; 161 x 219 (Platte); 127 x 180 mm (Darst.)
Bez.: A. CUYP PINX., BRACQUEMOND SCULP. / VACHES AU BORD DE L'EAU / Gazette des Beaux-Arts, Galerie Delessert, Imp. A. Salmon, Paris.
Publ.-Ort: GBA, II, 1. 1869, 118/119
Ill. Artikel: Charles Blanc: La Galerie Delessert, in: GBA, II, 1. 1869, 105-127
Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1870 (Nr. 38) [GBA, II, 4. 1870, n. pag.]
Lit.: Béraldi Nr. 291 (III/III); IFF Nr. 27; Andresen 1870, Nr. 4; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1869-4. Die Graphik wird von Blanc (s. o.) nicht erwähnt; Kat. Salon 1869, Nr. 3909: »Vaches au repos«, für GBA
Verkaufspreise: 2 F/Epuisé (avec/avant la lettre) [GBA, II, 21. 1880, n. pag.]; 3 F (avec la lettre) [GBA, II, 37. 1888, n. pag.]
Vorlage: Aelbert Cuyp-Nachahmer (Jacob van Strij?), *A Herdsman with Seven Cows by a River*, 1750-1800, Öl auf Holz, 61,4 x 90,8 cm, National Gallery, London (Inv. NG 2547)

Léopold Flameng nach Frans Hals, *Hille Bobbe van Haerlem*, 1869

Radierung auf Bütten; 169 x 144 (Platte); 136 x 120 mm (Darst.)

Bez.: Leop. Flameng del. & [seitenverkehrt] sc. / Hille Bobbe van Haerlem f. Frans Hals. // / Gazette des Beaux-Arts, (Galerie Suermondt), Salmon Imp.

Publ.-Ort: GBA, II, 1. 1869, 162/163

Ill. Artikel: W. Bürger: Nouvelles études sur la Galerie Suermondt, in: GBA, II, 1. 1869, 162-187

Weitere Publ.-Ort(e): *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 5. 1870, 78/79

Lit.: Hippert/Linning 1879, Nr. 181; Béraldi Nr. 232; IFF Nr. 147; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1869-6. W. Bürger: Frans Hals, in: GBA, I, 24. 1868, 443, Anm.: »Nous aurions bien voulu donner avec cet article une eau-forte que Flameng est en train de faire de cette Sorcière de Haarlem; mais nous la réservons pour accompagner un travail qui paraitra aussi dans la *Gazette*, en supplément à la *Galerie Suermondt*, [...], depuis notre volume publié en 1860.« Bürger 1869, 162 (s. o.): »Et voilà que maître Flameng, s'en étant amouraché à première vue, s'est empressé de contribuer aussi à l'illustration de la bohémienne hollandaise.« Lützow 1870, 79: »Die meisterhafte Radierung Leopold Flameng's ist darin [Wiedergabe des Duktus; Anm. JB] dem Original so nahe gekommen, wie es mit den einfachen Mitteln seiner Kunst nur irgend möglich war. Auch als Radirung bieten wir den Lesern hier, [...], ein in seiner Art unübertroffenes Meisterwerk.« Mantz 1874, 439: »Les lecteurs de la *Gazette* la connaissent bien: Bürger l'a décrite, Flameng l'a gravée d'un outil sincère et sans flatter.«

Vgl.-Beispiele: Radierung von William Unger, vgl. Unger 1873, Nr. 20 und Graul 1891, 79, Abb.; Jules Jacquemart nach Frans Hals: *Le joyeux compagnon*, in: *L'Art*, 1875, Bd. 2, 144/45 (1875-31); Léopold Desbrosses = Kat. 33; Radierung von Jules Jacquemart, vgl. Paris 1887, Nr. 359, o. Abb.; Kupferstich von Albert Krüger, in: Lützow 1892, 108/109, siehe ebd., 116

Verkaufspreise: 4/2 F (avant/avec la lettre) [GBA, II, 4. 1870/71, n. pag./5. 1872, n. pag./21. 1880, n. pag./37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Frans Hals, *Malle Babbe*, 1633-1635, Öl auf Leinwand, 75 x 64 cm, Gemäldegalerie Berlin (Inv. Nr. 801 C)

Kat. 19 / Abb. 45

Auguste-Achille Morse nach Jean-Jacques Henner, *Femme couchée*, 1869

Radierung und Kupferstich auf Chine collé auf Velin; 162 x 258 mm (Platte); 122 x 228 mm (Darst.)

Bez.: HENNER PINX., MORSE SCULP. / FEMME COUCHÉE. / Gazette des Beaux-Arts., Imp. A. Salmon, Paris.

Publ.-Ort: GBA, II, 2. 1869, 22/23

Ill. Artikel: Paul Mantz: Salon de 1869, in: GBA, II, 2. 1869, 5-23

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1874 (Nr. 18) [GBA, II, 8. 1873, n. pag.]; Gonse 1879, 14/15

Lit.: Béraldi Nr. 46; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1869-22. Die Graphik wird von Mantz (s. o.) nicht erwähnt; Kat. Salon 1870, Nr. 5286: für GBA

Verkaufspreise: 10/5 F (avant/avec la lettre) [GBA, II, 4. 1870/71, n. pag./5. 1872, n. pag.]; 3/6 F (avec/avant la lettre) [GBA, II, 21. 1880, n. pag.]; 3 F (avec la lettre) [GBA, II, 37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Jean-Jacques Henner, *La femme au divan noir*, 1865, Öl auf Leinwand, 93 x 180 cm, Musée des Beaux-Arts, Mulhouse (Inv. 58.1.22)

Léopold Flameng nach Rembrandt, *Saskia, femme de Rembrandt*, 1869
Radierung auf Bütten; 212 x 165 mm (Platte); 167 x 133 mm (Darst.)
Bez.: REMBRANDT PINX., L. FLAMENG SCULP. / SASKIA, FEMME DE REMBRANDT. / Musée de Cassel. / Gazette des Beaux-Arts, Imp. A. Salmon, Paris.
Publ.-Ort: GBA, II, 2. 1869, 294/295
Ill. Artikel: Louis Viardot: La Galerie de Cassel, in: GBA, II, 2. 1869, 281-300
Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1870 (Nr. 3) [GBA, II, 4. 1870, n. pag.]
Lit.: Hippert/Linning 1879, Nr. 185; Béraldi Nr. 238; IFF Nr. 149; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1869-25. Die Graphik wird von Viardot (s. o.) nicht erwähnt.
Vgl.-Beispiele: Radierung von William Unger, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 5. 1870, 236/237 und in: Unger 1873; Gerasterte Textabbildung in: GBA, V, 10. 1924, 239
Verkaufspreise: 6/3 F (avant/avec la lettre) [GBA, II, 4. 1870/71, n. pag./5. 1872, n. pag./21. 1880, n. pag./37. 1888, n. pag.]
Vorlage: Rembrandt, *Saskia van Uylenburg*, 1633/34, Öl auf Holz, 99,5 x 87,8 cm, Gemäldegalerie Kassel (Inv. 102)

Kat. 21 / Abb. 49

Charles Courtry nach Gerard Ter Borch, *Le fumeur,* 1869

Radierung und Kaltnadel auf Bütten; 211 x 162 mm (Platte); 181 x 140 mm (Darst.)

Bez.: TERBURG PINX., CH. COURTRY SC. / LE FUMEUR / Collection de M.r Suermoudt / Gazette des Beaux-Arts, Imp. A. Salmon_Paris.

Publ.-Ort: GBA, II, 7. 1873, 539/540

Ill. Artikel: René Ménard: Exposition rétrospective, in: GBA, II, 7. 1873, 533-545

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1874 (Nr. 47) [GBA, II, 8. 1873, n. pag.]; *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 10. [1875], 36/37

Lit.: Béraldi Nr. 61; IFF Nr. 39; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1873-48. Ménard 1873, 539 (s. o.): »La gravure que nous publions donnera l'idée de la disposition; mais ce qu'elle ne peut rendre, c'est le charme de la couleur et l'incomparable finesse du modelé.« Kat. Salon 1869, Nr. 3934: für GBA

Verkaufspreise: 2/4 F (avec/avant la lettre) [GBA, II, 21. 1880, n. pag./37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Gerard Ter Borch, *Der Raucher*, 1663/65, Öl auf Leinwand, 43 x 33,9 cm, Gemäldegalerie Berlin (Inv. 791F)

Auguste-Achille Morse nach Jean-Baptiste Greuze, *Le matin*, 1870

Kupferstich und Roulette auf Chine collé auf Velin; 188 x 142 mm (Platte); 114 x 90 mm (Darst. (Rechteck))

Bez.: GREUZE PINX., MORSE SCULP. / LE MATIN. / Gazette des Beaux-Arts, Imp. A. Salmon, Paris.

Publ.-Ort: GBA, II, 3. 1870, 8/9

Ill. Artikel: Emile Galichon: La Galerie de San Donato, in: GBA, II, 3. 1870, 5-13

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1874 (Nr. 41) [GBA, II, 8. 1873, n. pag.]

Lit.: Béraldi Nr. 37; Sanchez/Seydoux 1998a --. Die Graphik wird von Galichon (s. o.) nicht erwähnt; Kat. Salon 1870, Nr. 5286: für GBA

Vgl.-Beispiele: Pendant dazu [GBA, II, 4. 1870/71, n. pag./II, 5. 1872, n. pag.] = Kat. 23

Verkaufspreise: 4/8/12 F (avec/avant la lettre/d'artiste) [GBA, II, 4. 1870/71, n. pag./II, 5. 1872, n. pag.]; 3/6/12 F (avec/avant la lettre/avant la lettre premier état) [GBA, II, 21. 1880, n. pag.]; 3/6 F (avec/avant la lettre) [GBA, II, 37. 1888, n. pag.], siehe hierzu auch Lobstein 2011, 93

Vorlage: Jean-Baptiste Greuze, *Le matin*, ca. 1800, Öl auf Holz, 45 x 36,5 cm, National Trust, Upton House, Warwiskshire, England (Inv. NT 446787)

Auguste-Achille Morse nach Jean-Baptiste Greuze, *Petite fille au chien*, 1870

Kupferstich und Roulette auf Chine collé auf Velin; 188 x 141 mm (Platte); 114 x 90 mm (Darst. (Rechteck))

Bez.: GREUZE PINX., MORSE SCULP. / PETITE FILLE AU CHIEN, / Gazette des Beaux-Arts, Imp. A. Salmon, Paris.

Publ.-Ort: GBA, II, 3. 1870, 10/11

Ill. Artikel: Emile Galichon: La Galerie de San Donato, in: GBA, II, 3. 1870, 5-13

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1874 (Nr. 40) [GBA, II, 8. 1873, n. pag.]

Lit.: Béraldi Nr. 38; Sanchez/Seydoux 1998a --. Die Graphik wird von Galichon (s. o.) nicht erwähnt; Kat. Salon 1870, Nr. 5286: für GBA

Vgl.-Beispiele: Pendant dazu [GBA, II, 4. 1870/71, n. pag./II, 5. 1872, n. pag.] = Kat. 22

Verkaufspreise: 4/8/12 F (avec/avant la lettre/d'artiste) [GBA, II, 4. 1870/71, n. pag./II, 5. 1872, n. pag.]; 3/6 F (avec/avant la lettre) [GBA, II, 21. 1880, n. pag./II, 37. 1888, n. pag.]; siehe hierzu auch Lobstein 2011, 93

Vorlage: Jean-Baptiste Greuze, *Bust of a girl holding a spaniel*, ca. 1786, Öl auf Holz, 46,5 x 38 cm, National Trust, Upton House, Warwiskshire, England (Inv. NT 446786)

Kat. 24 / Abb. 54

Maxime Lalanne nach Constant Troyon, *Vaches sous bois*, 1872
Radierung auf Bütten; 164 x 198 mm (Platte); 137 x 175 mm (Darst.)
Bez.: [in Darst.] Lalanne, [darunter] TROYON PINX. / VACHES SOUS BOIS / Collection de M.r Maurice Cottier. / Gazette des Beaux-Arts., Imp. A. Salmon, Paris.
Publ.-Ort: GBA, II, 5. 1872, 392/393
Ill. Artikel: Paul Mantz: La Galerie de M. Maurice Cotter, in: GBA, II, 5. 1872, 375-397
Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1874 (Nr. 27) [GBA, II, 8. 1873, n. pag.]
Lit.: Béraldi Nr. 139; IFF Nr. 28; Villet 2010, Nr. 84 (III/VI); Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1872-7. Die Graphik wird von Mantz (s. o.) nicht erwähnt; Kat. Salon 1873, Nr. 2050: »Vaches passant un gué ou Vaches sous bois«, für GBA; Keppel 1908, 38
Verkaufspreise: 2/4 F (avec/avant la lettre) [GBA, II, 21. 1880, n. pag./37. 1888, n. pag.]
Vorlage: nicht identifiziertes Gemälde von Troyon, ehemals in der Sammlung Cottier

Kat. 25 / Abb. 87

Claude Ferdinand Gaillard nach einem anonymen Künstler des 19. Jahrhunderts,
***Dante, bronze du XVe siècle*, 1872**

Kupferstich auf Chine collé auf Vélin; 177 x 150 mm (Platte); max. 137 x 94 mm (Darst.)

Bez.: C. F. Gaillard sc. / DANTE / Bronze du XV.e Siècle / (Galerie de sir Richard Wallace) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. A. Salmon_Paris.

Publ.-Ort: GBA, II, 6. 1872, 122/123

Ill. Artikel: René Ménard: La Gravure au Salon, in: GBA, II, 6. 1872, 120-127

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1874 (Nr. 7) [GBA, II, 8. 1873, n. pag.]

Lit.: Béraldi Nr. 27 (III/III); IFF Nr. 41; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1872-14. Ménard 1872, 122 (s. o.): »Dans le *Portrait de Dante*, que l'artiste a fait d'après un buste de la galerie de sir Richard Wallace, nous trouvons, à travers la visage étrange et expressif du personnage, tous les méplats, les bossuages et les brillants du bronze; mais cette illusion photographique ne perdrait rien pour nous, si le langage particulier du graveur perçait un peu plus dans l'interprétation de son modèle.« Kat. Salon 1872, Nr. 1980; Gonse 1887, 228; Bonnefon 1887, 284; Paris 1887, Nr. 275, o. Abb.; Bénédite 1898b, 25 und Nr. 43, o. Abb.

Verkaufspreise: 3/6 F (avec/avant la lettre) [GBA, II, 21. 1880, n. pag.]; 5 F/épuisé (avec/avant la lettre) [GBA, III, 35/36. 1887, n. pag./37. 1888, n. pag./24. 1900, n. pag./34. 1905, n. pag.]

Vorlage: Anonym, *Bust of Dante,* um 1850, Bronze und Marmor, 43,2 cm hoch, Wallace Collection, London (Inv. S150)

Maxime Lalanne nach Jacob van Ruisdael, *Le pont de bois*, 1873

Radierung auf Bütten; 147 x 207 mm (Platte); 129 x 198 mm (Darst.)

Bez.: [in Darst.] Lalanne sc.; [darunter] Jacob van Ruysdael pinx., Maxime Lalanne sculp. / LE PONT DE BOIS / Gazette des Beaux-Arts., F^çois^ Liénard, Imp. Paris.

Publ.-Ort: GBA, II, 7. 1873, 236/237

Ill. Artikel: Louis Decamps: Un collectionneur dans l'an VI, in: GBA, II, 7. 1873, 230-237

Lit.: Béraldi Nr. 136; IFF Nr. 32-1; Villet 2010, Nr. 89 (IV/IV); Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1873-12. Decamps 1873, 235 (s. o.): »[…] le *Pont de bois* nous apparaît empreint d'une tristesse à la fois résignée et puissante que rend admirablement l'eau-forte de M. Maxime Lalanne; […].« Keppel 1908, 38

Vgl.-Beispiele: Radierung von Wilhelm Hecht (um 1900, für die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien)

Verkaufspreise: 2 F/Epuisé (avec/avant la lettre) [GBA, II, 21. 1880, n. pag./37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Jacob van Ruisdael, *Landscape with a footbridge*, 1652, Öl auf Leinwand, 98,4 x 159,1 cm, The Frick Collection, New York (Inv. 1949.1.156)

Kat. 27 / Abb. 66

Charles-Albert Waltner nach Frans Hals, *Jasper Schade van Westrum*, 1873

Radierung und Kupferstich auf Bütten; 195 x 148 mm (Platte); 160 x 133 mm (Darst.)

Bez.: Frans Hals pinx., Ch Waltner sc. 1873, Ch. Waltner sc. / JASPER SCHADE VAN WESTRUM / Gazette des Beaux-Arts, F^çois^ Liénard, Imp. Paris.

Publ.-Ort: GBA, II, 8. 1873, 218/219

Ill. Artikel: Charles Tardieu: Les grandes collections étrangères, II. M. John W. Wilson, in: GBA, II, 8. 1873, 215-222

Lit.: Béraldi Nr. 2; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1873-56. Tardieu 1873, 218 (s. o.): »Une planche excellente de M. Charles Waltner reproduit ce chef-d'œuvre avec une étonnante fidélité. Il semble que le pinceau de Frans Hals se soit fait burin.« Kat. Salon 1874, Nr. 3616-3; Béraldi XII 1892, Nr. 2 und 1905, 102: »pour le Catalogue Wilson«

Vgl.-Beispiele: Radierung von Paul Rajon nach Rembrandt: *Portrait d'homme*, vgl. den Bestand der Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes (EF-415-(A)-FOL); Radierung von Charles-Albert Waltner nach Frans Hals: *Jacqueline van Castre*, in: *L'Art*, Bd. 2, 1878, 334/335 (1878-38)

Verkaufspreise: 3/6 F (avec/avant la lettre) [GBA, II, 37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Frans Hals, *Jasper Schade*, 1645, Öl auf Leinwand, 80 x 67,5 cm, Tschechische Nationalgalerie, Prag (Inv. O 0638 (EC 2270))

Paul-Edme Le Rat nach Samuel van Hoogstraten, *Tête de vieillard*, 1874

Radierung auf Bütten; 239 x 177 mm (Platte); 209 x 153 mm (Darst.)

Bez.: S. HOOGSTRATEN PINX., LE RAT SC. / TÊTE DE VIEILLARD / (Musée du Belvédère) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. A. Salmon, Paris.

Publ.-Ort: GBA, II, 9. 1874, 173/174

Ill. Artikel: Louis Clément de Ris: Galerie du Belvédère à Vienne, in: GBA, II, 9. 1874, 170-177

Lit.: Béraldi Nr. 14; IFF Nr. 20; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1874-4. Die Graphik wird von Clément de Ris (s. o.) nicht erwähnt; Bouchot in Lützow 1892, 56: »Ohne die mikroskopisch feine Ausarbeitung der Details so zu übertreiben wie es Gaillard zu thun pflegte, zeigen sein Männerkopf nach Hoogstraaten und das Blatt »Am Kamin« nach Menzel dennoch, welche Kraftstücke er [Le Rat; Anm. J. B.] auszuführen vermag.« Courboin III, 1926, Nr. 1095

Verkaufspreise: 2/4 F (avec/avant la lettre) [GBA, II, 21. 1880, n. pag./37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Samuel van Hoogstraten, *Alter Mann im Fenster*, 1653, Öl auf Leinwand, 111 x 86,6 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien (Inv. GG 378)

Kat. 29 / Abb. 53

Léopold Flameng nach Meindert Hobbema, *La rivière*, 1874

Radierung und Kaltnadel auf Bütten; 165 x 223 mm (Platte); 143 x 201 mm (Darst.)

Bez.: HOBBEMA PINX.[T], LÉOP. FLAMENG SC. / LA RIVIÈRE / Gazette des Beaux-Arts., Imp. A. Salmon, Paris.

Publ.-Ort: GBA, II, 10. 1874, 62/63 [laut Index Juli 1874 eigentlich: 9. 1874, 451]

Ill. Artikel: Paul Mantz: La Galerie de M. Suermondt, in: GBA, II, 9. 1874, 437-453; Paul Mantz: La Galerie de M. Suermondt, in: GBA, II, 10. 1874, 61-69

Weitere Publ.-Ort(e): *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 10. 1875, 74/75

Lit.: Béraldi Nr. 233; IFF --; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1874-19. Mantz 1874, 451 (s. o.): Er verweist nur knapp auf die Radierung; Alfred Woltmann: Die Galerie Suermondt, IV, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 10. 1875, 73-78, hier: 74: »Die Landschaft von Hobbema, die wir jetzt unsern Lesern in Flameng's Radirung mittheilen, eine Fähre im Walde […].« Wenige Zeilen später stellt Woltmann fest, dass die Abbildung ihm »Eine Beschreibung der Komposition [...] erspart.«

Vgl.-Beispiele: Radierung von Wilhelm Hecht (um 1900, für die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst)

Verkaufspreise: 2/4 F (avec/avant la lettre) [GBA, II, 21. 1880, n. pag./37. 1888, n. pag.]

Vorlage: nicht identifiziertes Gemälde von Hobbema, ehemals in der Sammlug Suermondt

Kat. 30 / Abb. 64

Léopold Flameng nach Bartolomé Esteban Perez Murillo,
***Saint François d'Assise au pied de la croix*, 1875**
Radierung und Kaltnadel auf Bütten; 253 x 171 mm (Platte); 222 x 144 mm (Darst.)
Bez.: MURILLO PINX., L. FLAMENG SCULP. / SAINT FRANÇOIS D'ASSISES AU PIED DE LA CROIX. / Gazette des Beaux-Arts, Imp. A. Salmon, Paris.
Publ.-Ort: GBA, II, 11. 1875, 326/327
Ill. Artikel: Paul Lefort: Murillo et ses élèves, in: GBA, II, 11. 1875, 315-329
Lit.: Béraldi Nr. 230; IFF Nr. 215; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1875-8. Lefort 1875, 328 (s. o.): »Mais toute description serait ici superflue, puisque l'eau-forte de Flameng, jointe à cet article, reproduit dans son interprétation serrée ce que cette composition offre d'énergique et de grandiose.«
Verkaufspreise: 2/4 F (avec/avant la lettre) [GBA, II, 21. 1880, n. pag./37. 1888, n. pag.]
Vorlage: Bartolomé Esteban Perez Murillo, *San Francisco abrazando a Cristo*, 1668/69, Öl auf Leinwand, 277 x 181 cm, Museo de Bellas Artes, Sevilla (Inv. CE0129P)

Kat. 31 / Abb. 65

William Unger nach einem Rembrandt-Nachfolger (niederländisch, 3. Viertel 17. Jh.),
***Portrait d'homme*, 1875**

Radierung auf Chine collé auf Velin; 164 x 130 mm (Platte); 128 x 103 mm (Darst.)

Bez.: REMBRANDT PINX., W. UNGER SCULP. / PORTRAIT D'HOMME. / (Collection Lissingen) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. A. Salmon Paris.

Publ.-Ort: GBA, II, 13. 1876, 482/483

Ill. Artikel: Alfred de Lostalot: La collection de M. Le Chevalier J. de Lissingen, in: GBA, II, 13. 1876, 483-493

Weitere Publ.-Ort(e): *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 10. 1875, 318/319; *L'Art*, 1876, Bd. 1, 246/247 (1876-14)

Lit.: Blanc IV, 1890, Nr. 27; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1876-13. C. Vosmaer: Notizen. Der Auctionär, von Rembrandt, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 10. 1875, 319: »Das in Unger's vorzüglicher Nachbildung den Lesern vorliegende Bildniß […].« Die Graphik wird von Lostalot (s. o.) nicht erwähnt; Eugène Véron: Chronique de l'Hotel Drouot, in: *L'Art*, 1. 1876, 246: »Nous en donnons la gravure due au professeur W. Unger, le célèbre aquafortiste établi à Vienne.«

Verkaufspreise: 2/4 F (avec/avant la lettre) [GBA, II, 21. 1880, n. pag./37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Rembrandt-Nachfolger (niederländisch, 3. Viertel 17. Jh.), *Portrait of a man* (*The Auctioneer*), 1658, Öl auf Leinwand, 108,6 x 86,4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (14.40.624)

Kat. 32 / Abb. 46

Achille Jacquet nach Michelangelo Buonarotti, *La Sainte Famille*, 1876

Radierung und Kupferstich auf Chine collé auf Velin; 218 x 168 mm (Platte); Ø 141 mm (Darst.)

Bez.: MICHEL ANGE PINX., ACHILLE JACQUET SC. / LA SAINTE FAMILLE / MUSÉE DES OFFICES / Gazette des Beaux-Arts., Imp. Ch. Chardon ainé. Paris

Publ.-Ort: GBA, II, 13. 1876, 134/135

Ill. Artikel: Paul Mantz: Michel-Ange, peintre, in: GBA, II, 13. 1876, 119-186

Weitere Publ.-Ort(e): Charles Blanc et al.: L'œuvre et la vie de Michel-Ange Paris 1876 (Separatum mit 11 Tafeln) [GBA, III, 21. 1899, n. pag.]

Lit.: Béraldi Nr. 5; IFF Nr. 10; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1876-4. Mantz 1876, 135 (s. o.), Anm.: »La gravure de M. A. Jacquet, qui accompagne ce travail, est la première reproduction au burin qui ait été faite de cette œuvre célèbre.«

Verkaufspreise: 3/6/10/15 F (avec/avant la lettre/avant la lettre sur japon/avant la lettre sur parchemin) [GBA, II, 21. 1880, n. pag.]; 3/6/10 F (avec/avant la lettre/sur japon) [GBA, II, 37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Michelangelo Buonarotti, *Sacra famiglia* (*Tondo Doni*), 1504-1506, Tempera auf Holz, Ø 120 cm, Museo degli Uffizi, Florenz (Inv. 1890, n. 1456)

Kat. 33 / Abb. 38

Léopold Desbrosses nach Frans Hals, *Hille Bobbe*, 1876

Radierung und Kaltnadel auf Bütten; 278 x 220 mm (Platte); 259 x 208 mm (Darst.)

Bez.: [über Darst.] Salon de 1876. [darunter] Frans Hals, pinx., L. Desbrosses, sc. / HILLE BOBBE. / L'Art., F.^{çois} Liénard, Imp. Paris.

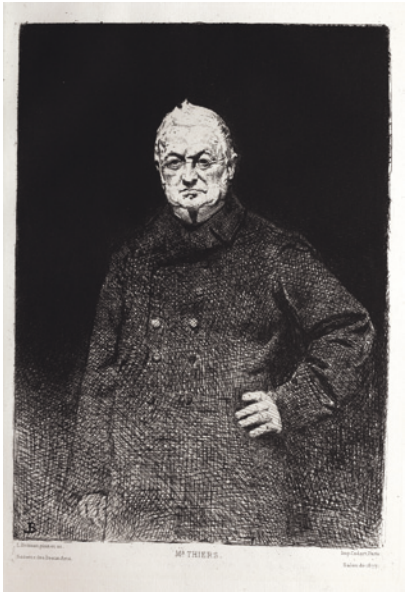
Publ.-Ort: *L'Art*, 1876, Bd. 4, 76/77

Ill. Artikel: Paul Leroi: Les Parias du Salon, in: *L'Art*, 1876, Bd. 4, 73-77

Lit.: Béraldi Nr. 30; IFF Nr. 7; Sanchez/Seydoux 1999, Nr. 1876-83. Leroi 1876, 76 (s. o.): die Graphik leide unter dem schlechten Platz im Salon, aber sie »permet d'apprécier ce talent sérieux qui rend vaillament la touche puissante du maître de Harlem«; Salon 1876, Nr. 3833 (?): »Une eau-forte: D'après F. Hals«, kein Verweis auf *L'Art*

Vgl.-Beispiele: Léopold Flameng = Kat. 18; Radierung von William Unger, vgl. Unger 1873, Nr. 20 und Graul 1891, 79, Abb. Jules Jacquemart nach Frans Hals: *Le joyeux compagnon*, in: *L'Art*, 1875, Bd. 2, 144/45 (1875-31); Radierung von Jules Jacquemart, vgl. Paris 1887, Nr. 359, o. Abb.; Kupferstich von Albert Krüger, in: Lützow 1892, 108/109, siehe ebd., 116

Vorlage: Frans Hals, *Malle Babbe*, 1633-1635, Öl auf Leinwand, 75 x 64 cm, Gemäldegalerie Berlin (Inv. 801C)



Léon Bonnat nach Léon Bonnat, *Mr. Thiers*, 1877

Radierung auf Bütten; 238 x 168 mm (Platte); 212 x 155 mm (Darst.)

Bez.: [in Darst.] LB[ligiert]; [darunter] L. Bonnat pinx. et sc., Imp. Cadart, Paris / M.R THIERS. / Gazette des Beaux-Arts., Salon de 1877.

Publ.-Ort: GBA, II, 15. 1877, 550/551

Ill. Artikel: Duranty: Reflexions d'un bourgeois sur le Salon de peinture, in: GBA, II, 15. 1877, 547-581

Lit.: Béraldi Nr. 2; IFF Nr. 2; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1877-15. Die Graphik wird von Duranty (s. o.) nicht erwähnt; Paris 1896, Nr. 87, o. Abb.

Vgl.-Beispiele: Radierung von Léopold Massard, in: *L'Art*, 1877, Bd. 3, 16/17 (1877-45)

Verkaufspreise: 2 F/Epuisé (avec/avant la lettre) [GBA, II, 17. 1878, n. pag./21. 1880, n. pag./37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Léon Bonnat, *Adolphe Thiers, président de la République*, 1876, Öl auf Leinwand, 125 x 98 cm, Musée National du Château de Versailles (Inv. RF 243, MV 5131)

Kat. 35 / Abb. 44

Louis Jacoby nach Franz Messmer & Jacob Kohl, *Portrait de Jacques-Mathias Schmutzer,* 1877

Radierung [Werbung 1878: Burin] auf Chine collé auf Velin; 233 x 165 mm (Platte); 184 x 138 mm (Darst.)

Bez.: F. MESSMER & J. KOHL P., L. JACOBY SC. / PORTRAIT DE JACQUES MATHIAS SCHMUTZER / FONDATEUR DE L'ÉCOLE DE GRAVURE À L'ACADÉMIE IMP. DES BEAUX-ARTS À VIENNE. / GAZETTE DES BEAUX-ARTS, IMP. DE LA SOCIETÉ DE GRAVURE (GESELLSCHAFT F. VERVIELFÄLT. KUNST) À VIENNE.

Publ.-Ort: GBA, II, 16. 1877, 382/383

Ill. Artikel: Oscar Berggruen: Exposition historique de l'Académie des Beaux-Arts à Vienne, in: GBA, II, 16. 1877, 380-386

Lit.: Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1877-28. Berggruen 1877, 386 (s. o.): »Jacoby lui-même, qui révèle des qualités de maître dans le portrait gravé de Schmutzer que nous présentons au lecteur, travaille pour la *Société*, depuis huit ans, à une gravure de plus grande dimension, d'après *l'École d'Athènes* de Raphael; [...]«.

Verkaufspreise: »Epuisé« [GBA, II, 17. 1878, n. pag./21. 1880, n. pag./37. 1888, n. pag.]: Graphik wird als Original von Jacoby angeboten.

Vorlage: Franz Messmer & Jacob Kohl, *Jacob Schmutzer, Gründer der Kupferstecherakademie*, 1767, Öl auf Leinwand, 152,5 x 116,5 cm, Gemäldegalerie, Wiener Akademie der Künste (Inv. 107)

Henri Guérard nach Juan Bautista Martínez del Mazo,
***L'Infante Marie-Thérèse, fille de Philippe IV*, 1879**
Radierung und Aquatinta auf Velin; 236 x 163 mm (Platte); 198 x 138 mm (Darst.)
Bez.: Velasquez pinx., H. Guérard sc. / L'INFANTE MARIE-THÉRÈSE, FILLE DE PHILIPPE IV / (Musée du Prado) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. Leroy
Publ.-Ort: GBA, III, 12. 1894, 404/405
Ill. Artikel: Alfred de Lostalot: Les Musées de Madrid, Le Musée du Prado: L'école espagnole, in: GBA, III, 12. 1894, 405-422
Lit.: Béraldi Nr. 471; IFF Nr. 74-2; Bertin 1975, Nr. 522 (IV/IV): »Infante Marguerite«; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1894-13. Die Graphik wird von Lostalot (s. o.) nicht erwähnt; Kat. Salon 1879, Nr. 5673
Vgl.-Beispiele: Kalotypie nach einem Kupferstich von Pierre Audouin, vgl. London 1987, 110, Abb. 98 und Tf. XII, 132; Radierung von Charles-Albert Waltner, vgl. Béraldi, Nr. 14 und Bouyer 1902, 172
Verkaufspreise: -/15/6/4 F (Pergament/Japanp./avant/avec la lettre) [GBA, III, 13. 1895, n. pag.]
Vorlage: Juan Bautista Martínez del Mazo (ehem. Diego Velázquez), *La infanta Margarita de Austria*, 1660, Öl auf Leinwand, 212 x 147 cm, Museo del Prado, Madrid (Inv. 1192)

Kat. 37 / Abb. 52

Paul Rajon nach Thomas Gainsborough, *The Blue Boy*, 1881

Radierung auf Bütten; 287 x 192 mm (Platte); 241 x 158 mm (Darst.)

Bez.: Thomas Gainsborough R. A. pinx., Paul Rajon sc. / THE BLUE BOY / (Gallery of His Grace the Duke of Westminster.) / L'Art., Imp. A. Salmon.

Publ.-Ort: *L'Art*, 1881, Bd. 1, 262/263

Ill. Artikel: J. Comyns Carr.: Les grandes expositions d'hiver à Londres, in: *L'Art*, 1881, Bd. 1, 261-263

Lit.: Béraldi Nr. 102; Sanchez/Seydoux 1999, Nr. 1881-5. Comyns 1881, 262 (s. o.), Anm. 4: »M. Rajon a produit une œuvre accomplie qui lui fait le plus grand honneur. Sa planche terminée et terminée en perfection, il l'a apportée à *l'Art*, qui a regardé comme une bonne fortune da la publier. La tête de Master Buttall a bien autrement de caractère, bien autrement de jeunesse que dans l'eau-forte de M. Waltner; les fonds ne sont pas charbonnés comme les avait littéralement éteints ce dernier; a lieu d'être déplorablement sacrifiés, ils conservent toutes leurs qualités de clair-obscur, toute leur valeur d'enveloppe qui contribue si puissamment à l'harmonie de toute la peinture, ainsi que Burger l'a si sagement indiqué. La délicatesse des demi-teintes est extrême chez M. Rajon et d'une étonnante justesse d'interprétation; il en est de même de sa façon de rendre la finesse de tous les plis dont il n'escamote, lui, pas le moindre. Voyez aussi le faire des jambes qui est charmant et rappelle adorablement la manière de Watteau. Bref, *The Blue Boy* est une des plus belles planches de M. Rajon, toute blonde, toute savoureuse, tandis que l'estampe de M. Waltner, grâce au *Fa Presto*, voit ses qualités disparaître sous un ensemble qu'on dirait traité au charbon.« Bouchot in Lützow 1892, 55: »Sein ›blue boy‹ nach Gainsborough ist nicht so sicher in der Behandlung wie die Radirung Flameng's, aber der Abstand zwischen den beiden Arbeiten ist kein enormer. Mir scheint sogar bei derjenigen Rajon's der Hintergrund reicher, der Gesammtton richtiger zu sein.«

Vgl.-Beispiele: Léopold Flameng = Kat. 5; Radierung von Charles-Albert Waltner, vgl. *L'Art*, 1880, Bd. 3, 123f. und Béraldi Nr. 104.

Vorlage: Thomas Gainsborough, *The Blue Boy, Jonathan Buttall*, 1770, Öl auf Leinwand, 179,4 x 123,8 cm, The Huntington Library, Art Collections, San Marino, Los Angeles (Inv. 21.1)

Kat. 38 / Abb. 72

Tiburce de Mare nach Raffael (Raffaello Santi), *Le triomphe de Galatée*, 1883

Radierung auf Chine collé auf Velin; 249 x 176 mm (Platte); 194 x 146 mm (Darst.)

Bez.: Raphaël Sanzio pinx, T. de Mare sc. / LE TRIOMPHE DE GALATÉE / (Fresque du Palais de la Farnésine, à Rome) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. Ch. Chardon

Publ.-Ort: GBA, II, 27. 1883, 498/499

Ill. Artikel: Eugène Müntz: L'orfèvrerie romaine de la Renaissance [...], in: GBA, II, 27. 1883, 491-504 [im Index kein Verweis auf: Charles Bigot: Les fresques de Raphaël à la Farnésine, GBA, II, 26. 1883, 465-485 bzw. 27. 1883, 25-51 und 281-295]

Weitere Publ.-Ort(e): Charles Bigot: Raphaël et la Fernésine, Paris 1884 (Separatum mit 13 Radierungen von Mare und zwei weiteren Tafeln) [GBA, II, 21. 1899, n. pag.]

Lit.: Béraldi IX, 1889, 216; IFF Nr. 10; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1883-12. Die Graphik wird von Müntz (s. o.) und Bigot (s. o.) nicht erwähnt; Fourcaud 1884, 114: »M. Tiburce de Mare nous offre encore une suite de gravures très expertement exécutées d'après les peintures de Raphaël à la Farnésine et qui ont été publiées – comme tant d'autres prises entre les meilleures – par la *Gazette des Beaux-Arts*.« Kat. Salon 1884, Nr. 4506: für GBA

Vgl.-Beispiele: Kupferstich von Hendrick Goltzius = Abb. 73; Kupferstich von Gustave Biot, vgl. Leroi 1876, 306 und IFF, II, 456. Zu weiteren Stichen siehe: Stuttgart 2001, 343-346 (E7)

Verkaufspreise: 2/4/10 F (avec/avant la lettre/sur japon) [GBA, II, 37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Raffael, *Triumph der Galathea* (Detail), 1512, Fresko, 295 x 225 cm, Villa Farnesina, Rom

Kat. 39 / Abb. 95

Henri Guérard nach James Abbot McNeill Whistler, *Portrait de ma mère*, 1883

Radierung und Roulette in Bister auf Bütten; mind. 164 x 198 mm (Platte); 142 x 161 mm (Darst.)

Bez.: [in Darst.] H. Guérard D'après; [darunter] J. Whistler pinx, H. Guérard sc. / PORTRAIT DE MA MÈRE. / (Salon de 1883.) / Gazette des Beaux-Arts., Imp. Eudes.

Publ.-Ort: GBA, II, 28. 1883, 10/11

Ill. Artikel: Charles Bigot: Le Salon de 1883, in: GBA, II, 28. 1883, 5-23

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1889 (Nr. 40) [GBA, III, 1. 1889, n. pag.]

Lit.: Béraldi Nr. 16; IFF Nr. 35-1; Bertin 1975, Nr. 546; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1883-13. Bigot 1883, 11 (s. o.): »L'eau-forte de M. Guérard exprime exactement le caratère de cette belle œuvre.« Kat. Salon 1884, Nr. 4397-5: für GBA; Fourcaud 1884, 116: »Aussi remarquez comme il parvient à fixer l'impression […] de gravité intérieure et quelque peu morose du portrait de femme de M. James Whistler […]. Il n'y a, dans tout cela, qu'à louer M. Guérard.«

Vgl.-Beispiele: Holzstich von Henry Wolf, 1905, 20 x 22,6 cm, vgl. Köln 2012, Kat. 26

Verkaufspreise: 2/5/10 F (avec/avant la lettre/sur japon) [GBA, II, 37. 1888, n. pag.]

Vorlage: James Abbot McNeill Whistler, *Arrangement in Gray and Black: Portrait of the painter's mother*, 1871, Öl auf Leinwand, 144,3 x 162,5 cm, Musée d'Orsay, Paris (Inv. RF 699)

Henri Guérard nach Frans Hals, *Vive la fidelité!*, 1883

Radierung und Kaltnadel in schwarzem Bister auf Bütten; 247 x 166 mm (Platte); 190 x 143 mm (Darst.)

Bez.: Franz Hals pinx., H. Guérard sc. / ((VIVE LA FIDÉLITÉ!)) / (Collection de M. le Comte Ed. de Pourtalès) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. Eudes.

Publ.-Ort: GBA, II, 28. 1883, 122/123

Ill. Artikel: Arthur Baignères: A propos de l'exposition des cent chefs-d'œuvre des collections parisiennes, in: GBA, II, 28. 1883, 118-122

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1889 (Nr. 15) [GBA, III, 1. 1889, n. pag.]

Lit.: Béraldi Nr. 477; IFF Nr. 35-2; Bertin 1975, Nr. 529 (IV/IV); Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1883-16. Die Graphik wird von Baignères (s. o.) nicht erwähnt; Kat. Salon 1884, Nr. 4397-1: für GBA; Fourcaud 1884, 116: »Aussi remarquez comme il parvient à fixer l'impression […] de joie communicative de cette allégorie réaliste et tout hollandaise de Franz Hals sur la *Fidelité*, […]. Il n'y a, dans tout cela, qu'à louer M. Guérard.«

Vgl.-Beispiele: Radierung von William Unger, vgl. Unger 1873, Nr. 2, Abb. und Hamerton 1876, 393f.; Holzstich in: Robert Dohme: Kunst und Künstler, Lieferung 23-25, 1876, 8

Verkaufspreise: 2/4 F (avec/avant la lettre) [GBA, II, 37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Frans Hals, *Young Man and Woman in an Inn* (*Yonker Ramp and his Sweetheart*), 1623, Öl auf Leinwand, 104 x 78,1 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (Inv. 14.40.602)

Kat. 41 / Abb. 97

Henri Guérard nach Jean-Baptiste Camille Corot, *Le pont de Mantes*, 1883

Radierung, Roulette und Kaltnadel auf Bütten; 166 x 237 mm (Platte); 140 x 204 mm (Darst.)

Bez.: [in Darst.] GHG [ligiert]; [darunter] Corot pinx., H. Guérard sc. / LE PONT DE MANTES. / (Collection de M.r Defoer). / Gazette des Beaux-Arts, Imp. Eudes

Publ.-Ort: GBA, II, 28. 1883, 314/315 [laut Index Oktober 1883: voir l'article, page 121]

Ill. Artikel: Arthur Baignères: A propos de l'exposition des cent chefs-d'œuvre des collections parisiennes, in: GBA, II, 28. 1883, 118-122; Ary Renan: Ischia, souvenirs et impressions, in: GBA, II, 28. 1883, 304-316

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1889 (Nr. 29) [GBA, III, 1. 1889, n. pag.]

Lit.: Béraldi Nr. 484; IFF Nr. 35-3; Bertin 1975, Nr. 540 (III/III): nur Radierung und Kaltnadel; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1883-19. Die Graphik wird von Baignères (s. o.) nicht erwähnt; Mantz 1883, 487-607, hier: 490: Lob der Graphik wegen »la souplesse et la fine lumière«; Kat. Sa-

lon 1884, Nr. 4397-4: für GBA; Fourcaud 1884, 116: »Aussi remarquez comme il parvient à fixer l'impression […] de grand jour épandu et frais du *Pont de Mantes* de Corot, […]. Il n'y a, dans tout cela, qu'à louer M. Guérard.«

Vgl.-Beispiele: Radierung von Henri Lefort, vgl. Paris 1896, Nr. 528: »Le Pont de Mantes, d'après Corot«, o. Abb.

Verkaufspreise: 3/6 F (avec/avant la lettre) [GBA, II, 37. 1888, n.pag.]

Vorlage: Jean-Baptiste Camille Corot, *Le pont de Mantes*, 1868-1870, Öl auf Leinwand, 38 x 55 cm, Musée du Louvre, Paris (R.F. 1641)

Kat. 42 / Abb. 27

Claude Ferdinand Gaillard nach Rembrandt, *Fragment des »Pélerins d'Emmaüs«*, 1883

Kupferstich auf Chine collé auf Velin; Plattenrand nicht erkennbar; 221 x 134 mm (Darst.)

Bez.: Rembrandt pinx, F. Gaillard sculp. / FRAGMENT DES « PÉLERINS D'EMMAÜS ». / (Musée du Louvre) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. A. Clément

Publ.-Ort: GBA, II, 28. 1883, 470/471

Ill. Artikel: Paul Lefort: L'exposition Nationale de 1883, in: GBA, II, 28. 1883, 457-471

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1889 (Nr. 24) [GBA, III, 1. 1889, n. pag.]

Lit.: Béraldi Nr. 43 (X/X); IFF Nr. 73a-1; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1883-23. Lefort 1883, 470f. (s. o.): Er bezeichnet Gaillards Reproduktion des Gemäldes, als »epochemachend« und spricht der Société française de gravure größtes Lob für die Beauftragung Gaillards aus. Er weist darauf hin, dass Gaillard bis dahin vor allem Werke von »primitifs« reproduziert hatte und fährt fort: »Pour interpréter Rembrandt, il lui a donc fallu changer sa manœuvre et, au talent qu'il possédait

déjà, en ajouter un nouveau et presque contradictoire. Il y est parvenu. L'habile et patient artiste a rendu non seulement le caractère et la physionomie des personnages, les sentiments divers qui les agitent ou les animent, le mystère du clair-obscur qui enveloppe toute la scène, mais, avec une habileté qui, à notre avis, n'a pas de rivale, il a encore su traduire, à l'aide de travaux d'une adresse et d'une ténuité qui tiennent du prodige, les rugosités des empâtements, la touche même et comme chaque coup de pinceau du maître et, ce qui est plus curieux encore, jusqu'aux plus étranges et fantastiques caprices de sa diabolique exécution. Les lecteurs de la *Gazette* ont du reste la bonne fortune de pouvoir se rendre compte de ce qu'est, en réalité, cette étonnante et merveilleuse gravure. Grâce à la libéralité de la Société française, la *Gazette* a pu faire détacher et publier à part le morceau principal et capital de l'œuvre, le Christ.« Kat. Salon 1883, Nr. 4664; Kat. Salon de la Société nationale des Beaux-Arts 1883, Nr. 1265; Béraldi, VI, 1887, 208: »[Gaillard] reproduit avec une incroyable fidélité la touche, le moindre coup de pinceau de l'original«; Gonse 1887, 234: »[...] l'ambition généreuse de résoudre le plus difficile problème qui se soit jamais offert aux méditations d'un buriniste; il y a des hardiesses heureuses, des détails où jaillit l'éclair; mais l'œuvre dans son ensemble, ainsi qu'en temoignent ses états trop nombreux, est péniblement menée.« Mantz 1887, 2: Er nennt diesen Stich, um die Anpassungsfähigkeit Gaillards zu verdeutlichen; Dargenty 1887, 180f.: »Qu'importe le procédé, du reste: le résultat qu'on en retire compte seul; le portrait de *Dom Guéranger* ainsi que les *Pèlerins d'Emmaüs* sont là pour donner la valeur exacte de celui de Gaillard.« Bonnefon 1887, 284f.: »Il semble que Gaillard ne se soit pas assez préoccupé de l'ensemble pour se perdre dans l'abondance du détail. La lumière éthérée qui baigne le tableau est absente dans la gravure. On y trouve, au contraire, une préoccupation des accessoires poussée jusqu'à la minutie. Pour interpréter la peinture de Rembrandt, Gaillard avait un guide sûr, un modèle excellent: c'est Rembrandt aqua-fortiste. Il eût assurément gagné à pénétrer plus avant sa manière, à saisir plus intimement les procédés de celui qu'il voulait essayer de rendre.« Bouchot in Lützow 1891, 12f., mit Abb. von mehreren Zuständen eines anderen Ausschnitts; Bénédite 1898b, 21, 25 und Nr. 51, o. Abb.; Delteil 1898, 3: Er merkt an, dass der »gute« Stich das Gemälde bis in die Details der Malweise wiedergibt, aber das, was das Gemälde auszeichnet, nicht vermittelt; Lalo 1898, 450: »Et Gaillard, parut enfin, qui, par des planches telles que *l'Homme à l'œillet* et les *Pélerins d'Emmaüs*, montra les premiers et parfaits modèles d'un art sans précédent, d'un art plus fidèle et plus pénétrant que tout ce qu'on avait vu jusqu'alors.« Courboin III, 1926, 57; Bersier 1963, 261; Adhémar 1979, 215

Vgl.-Beispiele: Gaillards Reproduktion des gesamten Gemäldes für die Société francaise de gravure, vgl. Lützow 1891, 48/49 und 49-57 sowie Chalcographie 1922, Nr. 6238 (48 x 44 cm); Radierung von Johannes-Peter de Frey, vgl. Mémoires du visible, cuivres et estampes de la Chalcographie du Louvre, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris 2003, Nr. 7 (1648, 46 x 38,2 cm); Holzstich von Baude, in: GBA, III, 9. 1893, 41; Graphik von André-Charles Coppier: Kat. Salon 1897, Nr. 3939: für »Les Maîtres du passé«

Verkaufspreise: 5/10 F (avec/avant la lettre) [GBA, II, 35/36. 1887, n. pag./37. 1888, n. pag.]; 5 F/épuisé (avec/avant la lettre) [GBA, III, 24. 1900, n. pag./34. 1905, n. pag.]

Vorlage: Rembrandt, *Le Christ se révélant aux pèlerins d'Emmaüs* (Ausschnitt), 1648, Öl auf Holz, 68 x 65 cm, Musée du Louvre, Paris (Inv. 1739)

Eugène Burney nach Diego Velázquez, *Portrait d' Innocent X*, 1884

Kupferstich und Radierung auf Chine collé auf Velin; 238 x 175 mm (Platte); 191 x 149 mm (Darst.)

Bez.: Velasquez pinx, Burney sc. / PORTRAIT D'INNOCENT X / (Galerie Doria à Rome.) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. Ch. Chardon

Publ.-Ort: GBA, II, 29. 1884, 22/23

Ill. Artikel: Paul Lefort: Velázquez, in: GBA, II, 29. 1884, 18-28

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1889 (Nr. 33) [GBA, III, 1. 1889, n. pag.]

Lit.: Béraldi Nr. 7; IFF Nr. 8 (XII/mind. XII); Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1884-1. Lefort 1884, 23 (s. o.), Anm.: »Par une rare bonne fortune, la *Gazette* a pu faire graver ce portrait et M. Burney, élève de F. Gaillard, s'est acquitté de ce soin avec une conscience remarquable et un rare talent. Nos lecteurs sauront au surplus apprécier le mérite de cette belle gravure. Depuis le XVIIIe siècle, le portrait d'Innocent X n'a pas été gravé.« Kat. Salon 1884, Nr. 4264: für GBA; Chennevères 1887, 502: »M. Burney s'assimile la pureté de dessin de Gaillard avec une pieuse pénétration, et […], l'*Innocent X* de Vélasquez et […] sont des œuvres fortes et étudiées.« Paris 1887, Nr. 77

Vgl.-Beispiele: Radierung von Jean-Emile Buland, in: *L'Art*, 1885, Bd. 1, 1/2 (1885-01), vgl. Fourcaud 1884, 112

Verkaufspreise: 3/6/10 F (avec/avant la lettre/sur japon) [GBA, II, 37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Diego Velázquez, *Portrait d'Innozent X*, 1650, Öl auf Leinwand, 140 x 120 cm, Galleria Doria Pamphilj, Rom (Inv. FC 289)

Kat. 44 / Abb. 74

Tiburce de Mare nach Paul Baudry, *Edmond About*, 1884

Radierung, Kaltnadel und Kupferstich auf Chine collé auf Velin; 211 x 159 mm (Platte); 119 x 151 mm (Darst.)

Bez.: P. Baudry pinx, T. de Mare sc. / EDMOND ABOUT / Gazette des Beaux-Arts, Imp. A. Clément, Paris

Publ.-Ort: GBA, II, 29. 1884, 310/311

Ill. Artikel: Alfred de Lostalot: Le portrait de M. Edmond About par M. Paul Braudry, in: GBA, II, 29. 1884, 311-313

Lit.: Béraldi IX, 1889, 216; IFF Nr. 12; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1884-6. Lostalot 1884a, 312 (s. o.): »La gavure de M. de Mare, exécutée avec une finesse et une conscience que nos lecteurs appréciéront, a demandé du temps; nous aurions pu la rattacher sans commentaires à notre étude qui a paru dans la livraison du mois de juillet de l'an dernier, mais il nous en a coûté de publier une planche remarquable sans adresser quelques compliments à l'artiste qui l'a gravée pour nous.« Und ebd. 312f.; Kat. Salon 1884, Nr. 4506: für GBA; Christophe Vital (Hg.): Paul Baudry 1828-1886, Les portraits et les nus, Ausst.-Kat. Historial de la Vendée, La Roche-sur-Yon 2007, 95: »Le portrait d'About a figuré au Salon de l'année suivante (no. 68); il a été gravé par T. de Mare pour la Gazette des beaux-arts (1884) et a également été reproduit en photogravure par Goupil.«

Vgl.-Beispiele: Photogravüre von Goupil, vgl. Ausst.-Kat. Historial de la Vendée, 2007, 9 (s. o.).

Verkaufspreise: 3/6/10 F (avec/avant la lettre/sur japon) [GBA, II, 37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Paul Baudry, *Portrait d'Edmond About*, 1871, Öl auf Holz, 37 x 27 cm, Privatsammlung

Kat. 45 / Abb. 35

Albert Ardail nach Rembrandt, *Portrait de famille*, 1886

Radierung und Kaltnadel auf Velin; 175 x 215 (Platte); 319 x 183 mm (Darst.)

Bez.: REMBRANDT PINX., ALBERT ARDAIL SC. / PORTRAIT DE FAMILLE / (Musée de Brunswick) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. A. Salmon, Paris.

Publ.-Ort: GBA, II, 34. 1886, 270/271

Ill. Artikel: André Michel: Le Musée de Brunswick, in: GBA, II, 34. 1886, 265-273

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1889 (Nr. 22) [GBA, III, 1. 1889, n. pag.]

Lit.: IFF Nr. 2; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1886-12. André Michel: Le Musée de Brunswick, in: GBA, II, 35. 1887, 5-25, hier: 20: Er äußert sich knapp zum Gemälde, erwähnt die Graphik nicht; Kat. Salon 1886, Nr. 4928: für GBA

Vgl.-Beispiele: William Unger = Kat. 15; Daniel Mordant = Kat. 48; Radierung von Georges Forquet-Dorval, vgl. Silke Gatenbröker: Familienglück, Rembrandt und sein Braunschweiger Meisterwerk, Braunschweig 2006, Kat. 22 (für die Chalcographie du Louvre)

Verkaufspreise: 3/6/15 F (avec/avant la lettre/sur japon) [GBA, II, 37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Rembrandt, *Ein Familienbildnis*, 1668/69, Öl auf Leinwand, 126 x 167 cm, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig (Inv. GG 238)

Kat. 46 / Abb. 20

Eugène Gaujean nach Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi),
***Figure allégorique du Printemps*, 1886**

Radierung, Roulette und Kupferstich auf Bütten; 209 x 159 mm (Platte); 161 x 123 mm (Darst.)

Bez.: Sandro Botticelli pinx., E. Gaujean sc. / FIGURE ALLÉGORIQUE DU PRINTEMPS / (Fragment du Tableau »le Printemps.«__Académie de Florence) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. A. Clément_Paris

Publ.-Ort: GBA, II, 34. 1886, 464/465

Ill. Artikel: J. A. Crowe: Sandro Botticelli, in: GBA, II, 34. 1886, 466-475

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1889 (Nr. 6) [GBA, III, 1. 1889, n. pag.]

Lit.: Béraldi --; IFF --; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1886-14. Die Graphik wird von Crowe (s. o.) nicht erwähnt, obwohl er im ersten Teil seines Artikels (ebd., 177-187, hier: 184) Gaujeans begleitende Reproduktion von Botticellis *Naissance de Vénus* (1886-11) lobt.

Vgl.-Beispiele: Kaltnadel von Henri Guérard: *Le printemps* = Kat. 47; Radierung von Félix Jasinski: *Primavera*, vgl. Dax 1893, 66 und Wellisz 1934, Tf. VI, Kat. 48 (1892); Holzstich von Timothy Cole, vgl. London 1987, 75, Nr. 64 (Abb.)

Verkaufspreise: 3/6/10 F (avec la lettre/avant la lettre/Japon) [GBA, II, 37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi), *La Primavera* (Ausschnitt), 1475-1486, Tempera auf Leinwand, 203 x 214 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz (Inv. 8360)

Henri Guérard nach Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi),
***Le Printemps: figures de jeune filles dansant*, 1886**

Kaltnadel, Aquatinta und Kupferstich auf Bütten; 159 x 197 mm (Platte); 131 x 178 mm (Darst.)

Bez.: Sandro Botticelli pinx., H. Guerard sc. / LE PRINTEMPS / (Fragment du tableau de l'Académie de Florence.) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. Eudes.

Publ.-Ort: GBA, II, 34. 1886, 474/475

Ill. Artikel: J. A. Crowe: Sandro Botticelli, in: GBA, II, 34. 1886, 466-475

Weitere Publ.-Ort(e): Album de la Gazette des Beaux-Arts, 1889 (Nr. 48) [GBA, III, 1. 1889, n. pag.]

Lit.: Béraldi Nr. 478; IFF Nr. 48-8; Bertin 1975, Nr. 526 (IX/IX); Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1886-15. Die Graphik wird von Crowe (s. o.) nicht erwähnt, obwohl er im ersten Teil seines Artikels (ebd., 177-187, hier: 184) Gaujeans begleitende Reproduktion von Botticellis *Naissance de Vénus* (1886-11) lobt; Kat. Salon 1888, Nr. 5232: für GBA

Vgl.-Beispiele: Raderung von Eugène Gaujean: *Figure allégorique du Printemps* = Kat. 46; Radierung von Félix Jasinski: *Primavera*, vgl. Dax 1893, 66 und Wellisz 1934, Tf. VI, Kat. 48 (1892)

Verkaufspreise: 3/6/10 F (avec/avant la lettre/sur japon) [GBA, II, 37. 1888, n. pag.]

Vorlage: Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi), *La Primavera* (Ausschnitt), 1475-1486, Tempera auf Leinwand, 203 x 214 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz (Inv. 8360)

Kat. 48 / Abb. 36

Daniel Mordant nach Rembrandt, *Portrait de famille*, 1886

Radierung und Kaltnadel auf Bütten; 213 x 268 mm (Platte); 175 x 231 mm (Darst.)

Bez.: Rembrandt pinx., D. Mordant sc. / PORTRAIT DE FAMILLE / (Musée de Brunswick.) / L'Art., Imp. Lallement.

Publ.-Ort: *L'Art*, 1886, Bd. 1, 116/117

Ill. Artikel: Léon Gauchez: Notre Bibliothèque, CCXCV: Les Artiste célèbres. Rembrandt [...], in: *L'Art*, 1886, Bd. 1, 115f.

Lit.: Béraldi Nr. 117; Sanchez/Seydoux 1999, Nr. 1886-6. Gauchez 1886, 116 (s. o.): »*L'Art* a fait graver M. Daniel Mordant, un des meilleurs disciples de notre regretté ami Léon Gaucherel, l'œuvre décrite d'une prose si colorée par M. Émile Michel [in: *Les artistes célèbres, Rembrandt;* Anm. JB]; on ne louera jamais plus sincèrement cette belle planche qu'en disant que l'aquafortiste s'y montre digne de l'écrivain.« Kat. Salon 1886, Nr. 5272-2: für *L'Art*

Vgl.-Beispiele: William Unger = Kat. 15; Albert Ardail = Kat. 45; Radierung von Georges Forquet-Dorval, vgl. Silke Gatenbröker: Familienglück, Rembrandt und sein Braunschweiger Meisterwerk, Braunschweig 2006, Kat. 22 (für die Chalcographie du Louvre)

Vorlage: Rembrandt, *Ein Familienbildnis*, 1668/69, Öl auf Leinwand, 126 x 167 cm, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig (Inv. GG 238)

Félix Stanislas Jasinski nach Quentin Massys, *Portrait d'homme*, 1888
Kupferstich auf Bütten; 224 x 165 mm (Platte); 179 x 135 mm (Darst.)
Bez.: Quentin Matsys pinx, Jasinski sc. / PORTRAIT D'HOMME / (Musée de Francfort) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. Ch. Chardon
Publ.-Ort: GBA, II, 38. 1888, 210/211
Ill. Artikel: Henri Hymans: Quentin Matsys, in: GBA, II, 38. 1888, 193-210
Lit.: Béraldi Nr. 20; Wellisz 1934, Nr. 28; IFF Nr. 7-2; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1888-13. Die Graphik wird von Hymans (s. o.) nicht erwähnt; Lostalot 1888, 223: Er nennt nur den Namen Jasinskis, aber keine Titel von Graphiken; Kat. Salon 1889, Nr. 5538: für GBA
Verkaufspreise: 15/10/6/3 F (sur parchemin/sur Japon/avant la lettre/avec la lettre) [GBA, III, 1. 1889, n. pag.]; 50/40/15/6 F (sur parchemin/sur Japon/avant la lettre/avec la lettre) [Wellisz 1934]
Vorlage: Quentin Massys, *Bildnis eines Gelehrten*, 1500/30, Mischtechnik auf Holz, 69 x 53 cm, Städel Museum, Frankfurt a. M. (Inv. 766)

Kat. 50 / Abb. 77

Félix Stanislas Jasinski nach Jacques-Louis David, *Portrait de Madame Récamier*, 1889

Radierung und Kupferstich auf Bütten; 173 x 217 mm (Platte); 139 x 193 mm (Darst.)

Bez.: Louis David pinx., Jasinski sc. / PORTRAIT DE M.ME RÉCAMIER / (Tableau du Musée du Louvre à l'Exposition Universelle) / Gazette des Beaux-Arts., Imp. Ch.Chardon

Publ.-Ort: GBA, III, 2. 1889, 38/39

Ill. Artikel: Paul Mantz: Exposition Universelle de 1889, La peinture française, in: GBA, III, 2. 1889, 27-39

Weitere Publ.-Ort(e): Louis Gonse/Alfred de Lostalot: Exposition Universelle de 1889, Les Beaux-Arts [...], Paris 1889, 22/23

Lit.: Béraldi ---; Wellisz 1934, Nr. 36; IFF Nr. 14-3; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1889-9. Die Graphik wird von Mantz (s. o.) nicht erwähnt; Lostalot 1889, 19: Er weist nur drauf hin, dass Jasinski ausstellt und dass er »a fait ses preuves et les renouvelle ici même«.

Vgl.-Beispiele: F.-A. Laguillermie, vgl. den Bestand der Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes (AA-4 Laguillermie, ca. 60 x 40 cm); Jules Jacquet, vgl. Lützow 1891, 44/45

Verkaufspreise: 10/6 F (avant/avec la lettre) [Welliz 1934]

Vorlage: Jacques-Louis David, *Madame Récamier, née Julie, dite Juliette Bernard (1777-1849)*, 1800, Öl auf Leinwand, 174 x 244 cm, Musée du Louvre, Paris (Inv. 3708)

Kat. 51 / Abb. 79

Jules-Simon Payrau nach Léon Bonnat, *Portrait de Mme. A. C.*, 1891
Radierung und Kaltnadel auf Velin; 251 x mind. 162 mm (Platte); 219 x 141 mm (Darst.)
Bez.: L. BONNAT PINX., J. PAYRAU SC. / PORTRAIT DE M.ME A. C. / (Salon des Champs-Elysées 1891) / Gazette des Beaux-Arts., Imp. A. Salmon & Ardail, Paris.
Publ.-Ort: GBA, III, 6. 1891, 8/9
Ill. Artikel: Édouard Rod: Les Salons de 1891, in: GBA, III, 6. 1891, 5-34
Lit.: Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1891-8. Die Graphik wird von Rod (s. o.) nicht erwähnt.
Vgl.-Beispiele: Léopold Flameng nach Bonnat, *Madame Pasca*, in: GBA, II, 12. 1875, 12/13 (1875-14)
Vorlage: Léon Bonnat, *Portrait de Mme Albert Cahen d'Anvers*, 1891, Öl auf Leinwand, 227 x 134 cm, Musée Bonnat, Bayonne (Inv. 588)

Kat. 52 / Abb. 96

Henri Guérard nach Jean-Baptiste Camille Corot, *L'écluse*, 1891

Kaltnadel und Roulette in Bister auf Velin; 164 x 238 mm (Platte); 140 x 202 mm (Darst.)

Bez.: Corot pinx., H. Guérard sc. / L'ÉCLUSE / (Collection de M. Boucheron) / Gazette des Beaux-Arts, Eudes & Chassepot Imp.

Publ.-Ort: GBA, III, 8. 1892, 134/135 [laut Index August 1892: voir l'article, page 50]

Ill. Artikel: Paul Lefort: Exposition de cent chefs-d'œuvre des écoles françaises et étrangères (Galerie G. Petit), in: GBA, III, 8. 1892, 45-52; Louis Courajod: La Madone d'Auvillers, in: GBA, III, 8. 1892, 129-137

Lit.: Béraldi --; IFF Nr. 90; Bertin 1975, Nr. 544 (IV/IV); Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1892-13. Die Graphik wird von Lefort (s. o.) nicht erwähnt. Kat. Salon de la Société nationale des Beaux-Arts 1891, Nr. 1405: »Réparation d'un pont d'écluse« (?)

Vorlage: Jean-Baptiste Camille Corot, *La petite vanne (environs d'Épernon)*, 1855-1865, Öl auf Leinwand, 48 x 68 cm, ehemals Sammlung Boucheron, aktueller Standort unbekannt, siehe Alfred Robaut: L'Œuvre de Corot, Bd. 3, Paris 1905, repr. Paris 1965, Nr. 1331

Kat. 53 / Abb. 67

Charles-Albert Waltner nach Guillaume Voiriot (zugeschr.), *Portrait de femme*, 1895

Radierung, Kupferstich und Kaltnadel auf Chine collé auf Velin; 223 x 164 mm (Platte); 164 x 134 mm (Darst.)

Bez.: Ch. Waltner sc. / PORTRAIT DE FEMME / École française du XVIIIe Siècle. / (Musée du Louvre) / Gazette des Beaux-Arts., Imp. A. Salmon & Ardail, Paris.

Publ.-Ort: GBA, III, 13. 1895, 266/267

Ill. Artikel: C. F.: Le Portrait de Femme de la Galerie Lacaze (Musée du Louvre), in: GBA, III, 13. 1895, 235-236

Lit.: Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1895-4. C. F. 1895, 236 (s. o.): »Waltner, l'aquafortiste émérite, a bien voulu le graver pour nous; et sa planche est un autre chef-d'œuvre; car, à coté des ses qualités de fidélité habituelles, l'artiste s'est efforcé d'atteindre, par un travail mystérieux, à l'effet moelleux, à l'aspect effecé un peu, à la tranquillité ambiante qui sont le délicat parfum du modèle.« Kat. Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, 1896, Nr. 1787: »Mme. Geoffrin (App. à la Gazette des Beaux-Arts)«

Vorlage: Guillaume Voiriot (zugeschr.), *Portrait de femme, tenant une brochure (Mme. Lenoir)*, zweite Hälfte 18.Jh., Öl auf Leinwand, 80 x 65 cm, Musée du Louvre, Paris (Inv. MI 1132)

Kat. 54 / Abb. 81

Jules-Simon Payrau nach Hugo van der Goes,
***Volet de droite du triptyque »L'adoration des bergers«*, 1896**
Radierung in Blau-Schwarz auf Velin; 258 x 150 mm (Platte); 128 x 119 mm (Darst.)
Bez.: Hugo van der Goes pinx., J. Payrau sc. / VOLET DE DROITE DU TRIPTYQUE « L'ADORATION DES BERGERS » / (Musée de Santa Maria Nuova, à Florence) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. A. Salmon & Ardail, Paris.
Publ.-Ort: GBA, III, 15. 1896, 364/365
Ill. Artikel: Emile Michel: Le Triptyque de l'adoration des bergers par Hugo van der Goes, in: GBA, III, 15. 1896, 361-366
Lit.: Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1896-5. Michel 1896, 362 (s. o.): »c'est le volet reproduit par l'habile burin de M. Payrau«.
Vgl.-Beispiele: Léopold Flameng = Abb. 82
Vorlage: Hugo van der Goes, *Die Heiligen Margarethe und Maria Magdalena mit Maria Portinari und deren Tochter*, 1475-1479, Öl auf Holz, 249 x 137 cm, Museo degli Uffizi, Florenz (Inv. 3191-2-3)

Kat. 55 / Abb. 15

Eugène Gaujean nach Angelika Kauffmann, *La Baronne de Krüdner et sa fille*, 1897

Radierung und Roulette auf Velin; 216 x 169 mm (Platte); 171 x 135 mm (Darst.)

Bez.: Angelica Kauffmann pinx., E. Gaujean sc. / LA BARONNE DE KRÜDNER ET SA FILLE / (Musée du Louvre) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. Porcabeuf _Paris.

Publ.-Ort: GBA, III, 17. 1897, 298/299

Ill. Artikel: Henry de Chennevières: Le Portrait de Madame Krüdner et de sa fille, par Angelica Kauffmann, in: GBA, III, 17. 1897, 297-300

Lit.: IFF Nr. 39; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1897-6. Chennevières 1897, 300 (s. o.): »L'habile graveur Gaujean a su choisir le meilleur mode de reproduction pour une telle œuvre, et sa planche en couleurs se trouve convenir doublement au caractère de l'ouvrage et au genre habituel des gravures anglaises faites sous les yeux d'Angelica; elle prendra ainsi une place naturelle dans la série, et de la plus brillante manière.«

Verkaufspreise: 20/25 F (avec/avant lettre) [GBA, III, 29. 1903, n. pag./34. 1905, n. pag.]

Vorlage: Angelika Kauffmann, *La baronne de Krüdner, née Barbara Juliane von Wietinghoff, et son fils Paul*, 1786, Öl auf Leinwand, 130 x 104 cm, Musée du Louvre, Paris (Inv. MI 245)

Kat. 56 / Abb. 83

Jean Patricot nach Sandro Botticelli, *La Vierge au rosier*, 1897

Kupferstich auf Velin; 225 x 165 mm (Platte); 184 x 132 mm (Darst.)

Bez.: Sandro Botticelli pinx., J. Patricot sc. / LA VIERGE AU ROSIER / (Collection de M. Gustave Dreyfus) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. Ch. Wittmann

Publ.-Ort: GBA, III, 17. 1897, 496/497

Ill. Artikel: Ricardo de Los Rios: Coup-d'œil sur la gravure aux Salons de 1897, in: GBA, III, 17. 1897, 498-502

Lit.: Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1897-8. Los Rios 1897, 500 (s. o.): »[...] une des meilleures planches que je connaisse [...]. [...] ce chef-d'œuvre d'interprétation délicate et ressentie, qui assigne une place à part au jeune maître du burin [...], impossible d'etre plus fidèle dans le rendu du style florentin.« Lalo 1897, 167: »La *Vierge au rosier* et *Volubilis*, de M. Patricot, sont d'un art aimable et fin, mais qui n'est pas sans quelque maigreur.« Kat. Salon 1897, Nr. 4205: für GBA; Marx 1902, 48

Verkaufspreise: 6/15/25/-/50 F (avec/chine avant lettre/Japon avant lettre/Japon remarque/parchemin remarque) [GBA, III, 24. 1900, n. pag.]

Vorlage: nicht identifiziertes Gemälde von Botticelli (?), ehemals in der Sammlung von Gustave Dreyfus

Emile Boilvin nach François Boucher, *Le déjeuner*, 1897
Radierung auf Bütten; 213 x 166 mm (Platte); 167 x 137 mm (Darst.)
Bez.: F. Boucher pinx., E. Boilvin sc. / LE DEJEUNER /(Musée du Louvre) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. Ch. Wittmann
Publ.-Ort: GBA, III, 18. 1897, 392/393
Ill. Artikel: Maurice Tourneux: Boucher, Peintre de la vie intime, in: GBA, III, 18. 1897, 390-392
Lit.: Béraldi --- (evtl. unter Nr. 6); IFF Nr. 86; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1897-14. Tourneux 1897, 391f. (s. o.): knapper Verweis auf den Stich von Lépicié
Vgl.-Beispiele: Kupferstich von Francois-Bernard Lépicié = Abb. 2
Vorlage: François Boucher, *Le déjeuner*, 1739, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Musée du Louvre, Paris (Inv. RF 926)

Kat. 58 / Abb. 89

André-Charles Coppier nach Jan van Eyck & Hans Memling,
***Le Chancellier Rolin & Martin van Nieuwenhove*, 1897**
Radierung und Kupferstich auf Bütten; 179 x 250 mm (Platte); 130 x 97/129 x 97 mm (Darst.en)
Bez.: Jan van Eyck pinx., A. Ch. Coppier sc., Hans Memling pinx. / LE CHANCELLIER ROLIN, MARTIN VAN NIEUWENHOVE / fragment de la »Vierge au Donateur.«, (Hôpital de Bruges) / (Musée du Louvre) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. Ch. Wittmann
Publ.-Ort: GBA, III, 23. 1900, 422/423
Ill. Artikel: Auguste Marguillier: Peintres Graveurs Contemporains – André-Charles Coppier, in: GBA, III, 23. 1900, 420-424
Lit.: Béraldi ---; IFF p. 157 (»lacune«); Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1900-5. Marguillier 1900, 422 (s. o.): Er gibt an, es handle sich bei den beiden Graphiken um Kupferstiche; Kat. Salon 1897,

Nr. 3940: für »Les Maîtres du passé«; Kat. Salon 1900, Nr. 2419: für GBA

Vgl.-Beispiele: Holzstich in: Robert Dohme: Kunst und Künstler, Lieferung 21 und 22, 1876, 21; Helioypie von Léon Marotte: *Martin van Nieuwenhove en prière devant la Vierge et l'Enfant Jésus, par Hans Memlinc (Hopital Saint-Jean, Bruges)*, in: GBA, V, 7. 1923, 326/327; Graphik von Flameng: *Vierge au donateur*, vgl. Kat. Salon 1896, Nr. 4557: »Une gravure: La Vierge au donateur, d'après van Eyck (Appt. à l'Etat)« und Havard 1903/04, 461

Vorlagen: Jan van Eyck, *Die Madonna des Kanzlers Rolin* (Ausschnitt), 1430-1435, Öl auf Holz, 66 x 62 cm, Musée du Louvre, Paris (Inv. 1271); Hans Memling, *Diptychon des Maarten van Nieuwenhove* (Ausschnitt), 1487, Öl auf Holz, 52 x 41,5 cm, Sint-Jans-Hospital, Stedelijk Musea, Brüssel (Inv. OSJ178.1)

Kat. 59 / Abb. 98

Pierre-Augustin Massé nach Bernardino Luini, *Portrait de femme*, 1898

Radierung, Roulette und Aquatinta in Bister auf Chine collé auf Velin; 217 x 164 mm (Platte); 173 x 123 mm (Darst.)

Bez.: Bernardino Luini pinx, Massé sc. / PORTRAIT DE FEMME / (Collection de M. Robert Benson) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. Paul Moglia.

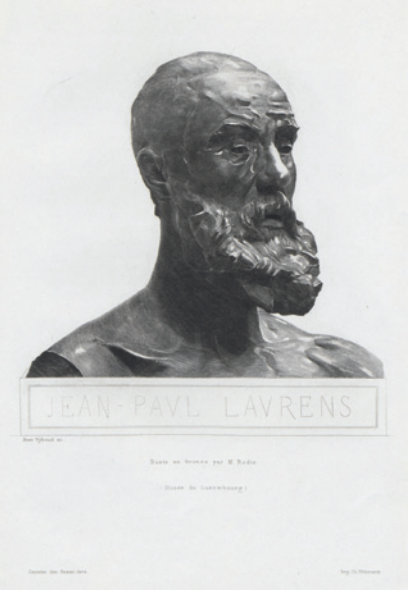
Publ.-Ort: GBA, III, 20. 1898, 398/399

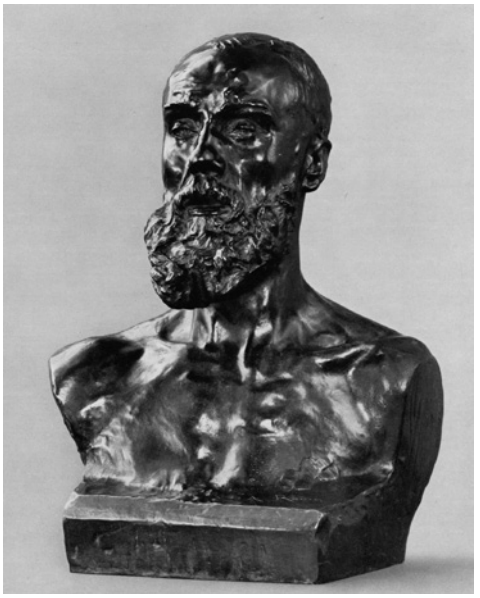
Ill. Artikel: Gustave Frizzoni: Exposition de maîtres de l'école lombarde à Londres, in: GBA, III, 20. 1898, 389-403

Lit.: Béraldi ---; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1898-15. Frizzoni 1898, 399 (s. o.): »Quant au portrait, la belle gravure qui accompagne notre texte nous dispense d'en faire la description.«

Vorlage: Bernardino Luini, *Portrait of a lady*, 1520/25, Öl auf Holz, 77 x 57,5 cm, The National Gallery of Art, Washington (Inv. 1937.1.37)

Kat. 60 / Abb. 88





Auguste Jean Vyboud nach Auguste Rodin, *Jean-Paul Laurens*, 1898
Kupferstich auf Velin; 251 x 160 mm (Platte); 121 x 123 mm (Darst. (nur Plastik))
Bez.: JEAN-PAUL LAURENS / Jean Vyboud sc. / Buste en bronze par M. Rodin / (Musée du Luxembourg) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. Ch. Wittmann
Publ.-Ort: GBA, III, 20. 1898, 446/447
Ill. Artikel: Eugène Montrosier: Jean-Paul Laurens, in: GBA, III, 20. 1898, 441-451
Lit.: Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1898-17. Montrosier 1898, 446 (s. o.): »gravé par M. Vyboud, d'une pointe si personnelle«; Kat. Salon 1898, Nr. 5021
Vgl.-Beispiele: Holzstich von Fortune-Louis Méaulle, in: *L'Art*, Bd. 3, 1882, 72/73 (1882-47)
Vorlage: Auguste Rodin, *Jean-Paul Laurens*, 1882, Bronzeplastik, 39 x 58 x 32 cm, Musée d'Orsay, Paris (Inv. RF 1049)

Philippe Zilcken nach Paul-Jean Clays, *Accalmie sur l'Escaut*, 1900

Radierung und Kaltnadel auf Bütten; 134 x 212 mm (Platte); 104 x 199 mm (Darst.)

Bez.: P. J. Clays pinx., Ph. Zilcken sc. / ACCALMIE SUR L'ESCAUT / (Musée de Bruxelles) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. Paul Moglia

Publ.-Ort: GBA, III, 23. 1900, 496/497

Ill. Artikel: Georges Eekhout: Paul-Jean Clays, in: GBA, III, 23. 1900, 495-504

Lit.: Béraldi ---; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1900-7. Die Graphik wird von Eeckhout (s. o.) nicht erwähnt.

Vgl.-Beispiele: Heliogravüre von Georges Petit nach einem ähnlichen Gemälde desselben Malers = Abb. 32

Vorlage: Paul-Jean Clays, *Une accalmie (Escaut)*, 1866, Öl auf Holz, 77 x 144 cm, Musées royaux des Beaux-Arts, Brüssel (Inv.-Nr. 1827)

Kat. 62 / Abb. 86

Auguste Jean Vyboud nach Ferdinand Roybet, *L'astronome*, 1900
Radierung und Kupferstich auf Velin; mind. 171 x 229 mm (Platte); 139 x 173 mm (Darst.)
Bez.: F. Roybet sc., J. Vyboud sc. / L'ASTRONOME / Gazette des Beaux-Arts, Imp. Ch. Wittmann
Publ.-Ort: GBA, III, 24. 1900, 534/535
Ill. Artikel: Emile Michel: Les arts à l'exposition Universelle de 1900, L'exposition décennale: La peinture française, in: GBA, III, 24. 1900, 527-536
Lit.: Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1900-12. Die Graphik wird von Michel (s. o.) nicht erwähnt.
Vgl.-Beispiele: Farblithographie von Fortuné Méaulle, in: *Le Petit Journal illustré*, 9. Jg., Nr. 393, 29. 5. 1898, 176
Vorlage: nicht identifiziertes Gemälde von Ferdinand Roybet

Kat. 63 / Abb. 85

Jean Patricot nach Benozzo Gozzoli, *La procession des Rois Mages*, 1900 (?)

Radierung und Kupferstich auf Chine collé auf Velin; mind. 172 x 220 mm (Platte); 145 x 197 mm (Darst.)

Bez.: Benozzo Gozzoli pinx., J. Patricot sc. / LA PROCESSSION DES ROIS MAGES / (Fragment) / Palais Riccardi, Florence / Gazette des Beaux-Arts, Imp. A. Porcabeuf, Paris

Publ.-Ort: GBA, III, 27. 1902, 50/51

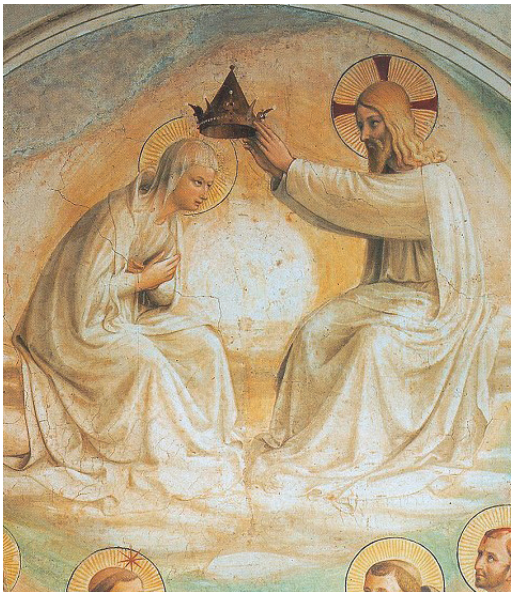
Ill. Artikel: Roger Marx: Artistes Contemporains – Jean Patricot, Peintre et Graveur, in: GBA, III, 27. 1902, 37-54

Lit.: Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1902-2. Marx 1902, 50 (s. o.): »Il appartient à M. Patricot d'en [der Prozession der Heiligen drei Könige; Anm. JB] avoir révélé l'intégrale beauté, et ici notre reconnaissance envers lui s'accroît de tout ce qu'y peuvent ajouter la dévotion à Gozzoli, l'amour de la vérité et le prix des difficultés vaincues, au premier abord insurmontables. Installer cette vaste

ordonnance […], l'entreprise ne dépassait-elle pas les limites du pouvoir humain? La voici cependant qui touche à son terme, à force de volonté, de conscience et de raison, grâce à une discipline sévère qui n'est point un instant relâchée, grâce aussi à l'union de tous les procédés, de toutes les ressources techniques. Sur les trois planches qui feront revivre la suite des fresques de Gozzoli, deux se trouvent dès à présent achevées; elles ont conquis d'emblée la célébrité et il y faut reconnaître la plus haute expression du talent de M. Patricot; elles ne sont pas seulement un honneur pour la moderne école française; elles commandent le parallèle avec les plus purs chefs-d'œuvre de la gravure de tous les temps.« Lalo 1898, 453: »Le second envoi du même artiste, d'après Gozzoli, a de meilleurs titres à l'attention: il renferme quantité de petits personnages, dont les têtes sont d'une exécution extrêmement habile et curieuse. Par malheur, les fonds sont trop semblables et viennent en avant; les têtes elles-mêmes se rangent rarement à leur vrai plan.« Rais 1900, 510: Er lobt die Graphik »[...] où M. Patricot mêle tant de puissance à tant de délicatesse sereine, gracile et blonde.« Kat. Salon 1900, Nr. 2629: »2e partie«; Courboin III, 1926, 63

Vgl.-Beispiele: Graphik von Jean Patricot nach weiterem Teil des Freskos; vgl. Kat. Salon 1898, Nr. 4884: »La procession des Rois Mages, d'après Benozzo Gozzoli (Société française de gravure)« und den Bestand der Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes (AA-4 Patricot)

Vorlage: Benozzo Gozzoli, *Zug der Heiligen Drei Könige* (Ausschnitt), 1459/60, Fresko, Tempera und Öl, Palazzo Medici-Riccardi, Florenz (Ostwand der Kapelle)



Jean Patricot nach Fra Angelico, *Le couronnement de la Vierge*, 1902

Kaltnadel auf Velin; 215 x 169 mm (Platte); 173 x 146 mm (Darst.)

Bez.: Fra Angelico pinx.t, J. Patricot sc. / LE COURONNEMENT DE LA VIERGE / (Fragment) / Couvent de San Marco à Florence / Gazette des Beaux-Arts, Imp. Ch. Wittmann

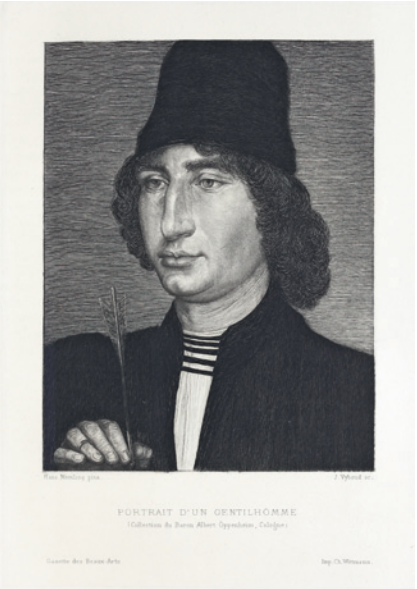
Publ.-Ort: GBA, III, 27. 1902, 52/53

Ill. Artikel: Roger Marx: Artistes Contemporains – Jean Patricot, Peintre et Graveur, in: GBA, III, 27. 1902, 37-54

Lit.: Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1902-3. Marx 1902, 52 (s. o.): »L eprojet [sic], depuis longtemps différé, reçoit aujourd'hui et ici-même son exécution. On admirera comment le délicat effleurement du métal, l'emploi exclusif de la pointe sèche, ont su conserver à la peinture sa blancheur diaphane et traduire sans son immatérialité la vision radieuse telle qu'elle saisit, au seuil de la cellule, le visiteur, transporté.« Courboin III, 1926, 64

Vorlage: Fra Angelico, *Marienkrönung* (Ausschnitt), 1441, Fresko, 171 x 151 cm, Konvent San Marco, Florenz (Zelle 9)

Kat. 65 / Abb. 91



Auguste Jean Vyboud nach Hans Memling, *Portrait d'un gentilhomme*, 1902

Kupferstich und Radierung auf Chine collé auf Velin; 184 x 132 mm (Platte); 129 x 100 mm (Darst.)

Bez.: Hans Memling pinx., J. Vyboud sc. / PORTRAIT D'UN GENTILHOMME / (Collection du Baron Albert Oppenheim, Cologne.) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. Ch. Wittmann.

Publ.-Ort: GBA, III, 28. 1902, 294/295

Ill. Artikel: Henri Hymans: L'exposition des primitifs flamands à Bruges, in: GBA, III, 28. 1902, 280-306

Lit.: Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1902-17. Hymans 1902, 292 (s. o.): »beau portrait d'homme, que reproduit notre gravure«.

Verkaufspreise: 6/15/30/60/100 F (avec/avant la lettre sur chine/avec/avant la lettre sur japon/sur parchémin) [GBA, III, 28. 1902, n. pag.]

Vorlage: Hans Memling, *Bildnis eines Mannes mit Pfeil*, 1475-1480, Öl auf Holz, 31,9 x 25,8 cm, National Gallery Washington (Inv. 1937.1.42)

Jean Patricot nach Albrecht Dürer, *Portrait de l'artiste (1493)*, 1903

Kupferstich auf Velin; 217 x 167 mm (Platte); 173 x 130 mm (Darst.)

Bez.: Albert Dürer pinx., J. Patricot sc. / PORTRAIT DE L'ARTISTE (1493) / (Collection de M. Léopold Goldschmidt) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. A. Porcabeuf, Paris.

Publ.-Ort: GBA, III, 29. 1903, 76/77

Ill. Artikel: Maurice Hamel: Les derniers travaux sur Albert Dürer, in: GBA, III, 29. 1903, 59-78

Lit.: Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1903-2. Hamel 1903, 77 (s. o.): »C'était une tâche [sic] étrangement ardue que de traduire, avec ses larges partis pris et son exécution serrée, tendue en certaines parties, cette œuvre, […]. Le burin de M. Patricot y a pleinement réussi. L'interprète a pénétré à fond le caractère de l'original; il a compris, et il nous fait mieux comprendre l'esprit de l'homme et l'esprit de l'œuvre. [...] Chaque détail de la forme est suivi dans son accent particulier, et l'ensemble garde cette unité imposante, cette puissance d'évocation, où se reconnaît le sens de la vie. Surtout, le graveur a sauvé cette fleur de jeunesse et cette intimité du sentiment qui nous attachent au plus émouvant des portraits de Dürer […]. […]: on dirait qu'après tant d'années le fidèle et passionné traducteur a réveillé l'âme de son modèle, qu'il est entré en communion avec elle, pour nous transmettre toutes vives ses confidences.« Kat. Salon 1903, Nr. 4137: für GBA

Vgl.-Beispiele: Kupferstich von Louis Schulz, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 20. 1885, 196/197; Rasterdruck, in: GBA, IV, 2. 1909, 109 (im Vergleich zu Patricos Stich dunkler und schlechter lesbar, Kontraste treten stärker hervor, Details sind unschärfer)

Vorlage: Albrecht Dürer, *Selbstporträt mit Distel*, 1493, Pergament, auf Leinwand übertragen, 56 x 44 cm, Musée du Louvre, Paris (Inv. RF 2382)

Kat. 67 / Abb. 9

Georges-Antoine Lopisgich nach Jean-Baptiste Camille Corot,
***Vue de Sin-le-Noble, près Douai*, 1903**
Radierung und Kaltnadel auf Bütten; mind. 173 x 230 mm (Platte); 144 x 195 mm (Darst.)
Bez.: Corot pinx., Lopisgich sc. / VUE DE SIN-LE-NOBLE, PRÈS DOUAI / (Musée du Louvre) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. Ch. Wittmann
Publ.-Ort: GBA, III, 29. 1903, 492/493
Ill. Artikel: E. Moreau-Nelaton: La vue de Sin-le-Noble, près Douai par Corot, in: GBA, III, 29. 1903, 490-493
Lit.: IFF Nr. 6-2; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1903-8. Moreau-Nelaton 1903, 49 (s. o.): Er verweist auf mehrere Photographien des Gemäldes bevor er schreibt, Lopisgichs Talent »était déjà familier avec celui du maître. Le graveur a su faire passer dans son interprétation le charme de son admirable modèle, et sa gravure est belle par sa fidelité même.« Außerdem sei die Graphik der Anstoß für seinen kurzen Artikel gewesen; Kat. Salon 1904, Nr. 4233-1: für GBA
Vgl.-Beispiele: Radierung von Brunet-Debaines, vgl. Issoudun 2004, 35, Abb. (1908, 44 x 56 cm)
Vorlage: Jean-Baptiste Camille Corot, *La route de Sin-le-Noble, près de Douai*, 1873, Öl auf Leinwand, 60 x 81 cm, Musée du Louvre (Inv. RF 1359)

Eugène Burney nach Hans Memling (Atelier), *Portrait du Grand Bâtard de Bourgogne*, 1906
Radierung und Kupferstich auf Chine collé auf Velin; 221 x 149 mm (Platte); 181 x 134 mm (Darst.)
Bez.: E. Burney sc. / PORTRAIT DU GRAND BÂTARD DE BOURGOGNE / Ecole flamande? milieu du XVe siècle / (Musée Condé, Chantilly) / Gazette des Beaux-Arts, Imp. Ch. Wittmann
Publ.-Ort: GBA, III, 35. 1906, 216/217
Ill. Artikel: Paul Durrieu: Le Portrait du Grand Bâtard de Bougogne, in: GBA, III, 35. 1906, 215-220
Lit.: Béraldi ---; IFF Nr. 43; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1906-3. Durrieu 1906, 216 (s. o.): »C'est la réplique du Musée Condé que le burin de M. Burney a reproduite pour la *Gazette des Beaux-Arts*. Elève de cet admirable graveur, Gaillard, [...], M. Burney, s'inspirant des traditions de son maître, excelle à pénétrer et à rendre le sentiment qui anime les œuvres des vieilles écoles. Dans le tableau de Chantilly, à coté de qualités supérieures, il y a incontestablement une certaine rondeur d'exécution qui enlève un peu de nerf à l'accent de la peinture. Or, les reproductions photographiques ont cet inconvénient, inhérent au procédé, d'augmenter encore légèrement ce caractère d'assouplissement au point de le transformer presque en un soupçon de mollesse. M. Burney, se plaçant en face du panneau de Chantilly minutieusement étudié par lui, a pu, au contraire, éviter l'écueil du travail mécanique. Il nous a donné ainsi une planche où s'exhale plus complètement la véritable saveur de la création du XVe siècle.« Kat. Salon 1906, Nr. 4058: für GBA
Verkaufspreise: 6/15/30 F (avec/avant la lettre/sur japon) [GBA, III, 37. 1907, n. pag.]
Vorlage: Hans Memling (Atelier), *Antoine, Grand Bâtard de Bourgogne*, um 1450, Öl auf Holz, 47,8 x 35,8 cm, Musée Condé, Chantilly (Inv. 105)

Kat. 69 / Abb. 93

Emile-Jean Sulpis nach einem anonymen französischen Künstler des 15. Jahrhunderts, *L'homme au verre de vin*, 1907

Kupferstich auf Velin; 234 x 164 mm (Platte); 189 x 131 mm (Darst.)

Bez.: E. Sulpis sc. / L'HOMME AU VERRE DE VIN / Ecole française, milieu du XVe Siècle / Gazette des Beaux-Arts, Imp. A. Porcabeuf, Paris.

Publ.-Ort: GBA, III, 37. 1907, 8/9

Ill. Artikel: Paul Leprieur: Les récentes acquisitions du département des peintures au Musée du Louvre, in: GBA, III, 37. 1907, 5-24

Lit.: Béraldi ---; Sanchez/Seydoux 1998a, Nr. 1907-1; Leprieur 1907, 8f. (s. o.): »Le burin serré, précis, extraordinairement habile et fidèle, que M. Sulpis, avec tout sa conscience et tout son art, s'est ingénié à réaliser pour égaler le chef-d'œuvre, ne peut manquer d'être accueilli par les abonnés et les lecteurs de la revue comme une très agréable facon d'étrennes. Ce n'est pas en faire un mince éloge que de le rapprocher du merveilleux *Homme à l'œillet* de Gaillard, paru jadis ici meme. La lutte, instituée en quelque sorte à prés de quarante ans de distance sur un thème identique, a été vaillamment abordée et soutenue. Les graveurs, comme les tableaux, peuvent, chacune en leur genre, se juxtaposer sans faiblir.«

Verkaufspreise: 10/25/40/60/100 F (avec la lettre sur vélin/sur japon; avant la lettre sur vélin, 50 épreuves numérotés/sur japon, 50 épreuves numérotés/sur parchemin, 25 épreuves numérotés) [GBA, III, 38. 1907, n. pag.]; 10/25/40/60/100 F (avec la lettre sur vélin/sur japon; avant la lettre/sur japon/sur parchemin) [GBA, III, 39. 1908, n. pag.]

Vorlage: Anonymer französischer Künstler des 15. Jahrhunderts, *Homme au verre de vin*, um 1450, Öl auf Holz, 63 x 43 cm, Musée du Louvre, Paris (Inv. RF 1585)

Anhang 1

Tab. 1: Reproduktionen derselben Vorlagen in der *Gazette des Beaux-Arts* und in *L'Art*

Vorlage	**Graphiker GBA**	**Publ.-Ort in GBA (Sanchez/Seydoux 1998a)**	**Graphiker *L'Art***	**Publ.-Ort in *L'Art* (Sanchez/ Seydoux 1999)**	**Kat.**
Antoine Watteau, *Gilles*	Edmond Hédouin	I, 7. 1860, 260/261 (1860-18)	Rachel Rhodon	1875, Bd. 2, 168/169 (1875-35)	
Eugène Delacroix, *Héliodore flagellé par les anges*	Léopold Flameng	I, 11. 1861, 506/507 (1861-25)	Gustave Greux	1882, Bd. 1, 68/69 (1882-05)	
Thomas Gainsborough, *The Blue Boy*	Léopold Flameng	I, 13. 1862, 112/113 (1862-13)	Paul Rajon	1881, Bd. 1, 262/263 (1881-05)	5, 37
Frans Hals, *Hille Bobbe van Harlem*	Léopold Flameng	II, 1. 1869, 162/163 (1869-06)	Léopold Desbrosses	1876, Bd. 4, 76/77 (1876-83)	18, 33
Frans Hals, *La Bohémienne*	Léopold Flameng	II, 3. 1870, 396/397 [Radierung, 204 x 156 mm]	Augustin Mongin	1878, Bd. 1, 32/33 (1878-01)	
Pierre Mignard, *Molière*	Achille Gilbert	II, 5. 1872, 234/235 (1872-05)	Henri Thiriat	1879, Bd. 3, 158/159 (1879-61)	
Eugène Delacroix, *Médée*	Auguste Feyen-Perrin	II, 7. 1873, 186/187 (1873-05)	Félix-Augustin Milius	1877, Bd. 4, 18/19 (1877-69)	
Jan Stehen, *Le concert de famille*	Léopold Flameng	II, 7. 1873, 538/539 (1873-45)	Henri-Emile Lefort	1879, Bd. 1, 236/237 (1880-07)	
Francisco de Goya, *La jeune fille à la rose*	Edmond Hédouin	II, 7. 1873, 539/540 (1873-46)	Daniel Mordant	1887, Bd. 2, 58/59 (1887-21)	
Michelangelo Buonarotti, *Moïse*	Jules Jacquemart	II, 13. 1876, 74/75 (1876-02)	Auguste-Hilaire Leveillé	1904, 202/203 (1904-08)	
Camille Bernier, *Une ferme en Bannalec (Finistère)*	[Original]	II, 13. 1876, 734/735 (1876-28)	Jules Langeval	1876, Bd. 2, 148/149 (1876-40)	
Léon Bonnat, *Portrait de M. Thiers*	[Original]	II, 15. 1877, 550/551 (1877-15)	Léopold Massard	1877, Bd. 3, 16/17 (1877-45)	34

Jean-Jacques Henner, *Saint Jean Baptiste*	Goupil	II, 16. 1877, 50/51 [Photogravüre, 220 x 177 mm]	Edmond Yon	1877, Bd. 2, 124/125 (1877-29)	
Charles Chaplin, *Portrait de femme*	Jules-Armand Hanriot	II, 16. 1877, 134/135 (1877-21	Edmond Hédouin	1877, Bd. 2, 302/303 (1877-39)	
Camille Bernier, *Sabotiers dans le bois de Quimerc'h*	[Original]	II, 16. 1877, 142/143 (1877-22)	Gustave Greux	1877, Bd. 2, 304/305 (1877-41)	
Eugène Fromentin, *La curée*	Frédéric-Auguste Laguillermie	II, 18. 1878, 86/87 (1878-20)	Louis Monziès	1877, Bd. 1, 14/15 (1877-04)	
Camille Bernier, *Lande de Sainte-Anne*	Gustave Greux	II, 18. 1878, 338/339 (1878-25)	Jules Langeval	1878, Bd. 2, 250/251 (1878-30)	
Jules Bastien-Lepage, *Portrait de Mlle Sarah Bernardt*	Ricardo de Los Rios	II, 20. 1879, 498/499 (1879-13)	Eugène Champollion	1879, Bd. 4, 312/313 (1879-79)	
Léon Bonnat, *Victor Hugo*	Dujardin	II, 20. 1879, 53/54 [Heliogravüre, 208 x 149 mm]	Paul Rajon	1879, Bd. 3, 64/65 (1879-53)	
Diego Velázquez, *Les fileuses*	Eugène Gaujean	II, 21. 1880, 530/531 (1880-13)	Félix-Augustin Milius	1878, Bd. 4, 194/195 (1878-81)	
Jean-François Millet, *Vigneron au Repos*	Dujardin	II, 22. 1880, 550/551 [Heliogravüre, mind. 183 x 220 mm]	Léopold Le Signe	1889, Bd. 2, 164/165 (1889-22)	
Jean-François Millet, *Le greffeur*	Eugène Gaujean	II, 23. 1881, 414/415 (1881-12)	Emile Salmon	1890, Bd. 1, 168/169 (1890-08)	
Peter Paul Rubens, *Têtes de nègres*	Dujardin	II, 27. 1883, 318/319 [Heliogravüre, mind. 177 x 229]	Edmond Ramus	1883, Bd. 1, 92/93 (1883-07)	
Jan Vermeer, *La dentellière*	Achille Gilbert	II, 28. 1883, 214/215 (1883-18)	Charles-Bernard de Billy	1884, Bd. 1, 60/61 (1884-05)	
Diego Velázquez, *Portrait d'Innocent X*	Eugène Burney	II, 29. 1884, 22/23 (1884-01)	Jean-Emile Buland	1885, Bd. 1, 1/2 (1885-01)	43
Gustave Moreau, *Orphée*	Adolphe Lalauze	II, 33. 1886, 382/383 (1886-07)	Eugène Gaujean	1877, Bd. 4, 298/299 (1877-81)	

Jean Antoine Houdon, *Voltaire*	Adolphe-Alphonse Géry-Bichard	II, 34. 1886, 142/143 (1886-10)	Léon-Alexandre Tourfaut	1877, Bd. 2, 88/89 (1877-25)	
Rembrandt, *Portrait de famille*	Albert Ardail	II, 34. 1886, 270/271 (1886-12)	Daniel Mordant	1886, Bd. 1, 16/17 (1886-06)	45, 48
Jean-Baptiste Siméon Chardin, *La pourvoyeuse*	Henri Guérard	II, 38. 1888, 58/59 (1888-11)	Alfred Boilot	1889, Bd. 2, 66/67 (1889-17)	
Jean-Baptiste Siméon Chardin, *La bénédicité*	Eugène Gaujean	III, 1. 1889, 122/123 (1889-02)	François Courboin	1889, Bd. 1, 144/145 (1889-06)	
Pascal-Adolphe-Jean, Dagnan-Bouveret, *Bretonnes au pardon*	Dujardin	III, 1. 1889, 454/455 [Heliogravüre, 229 x 151 mm]	Jean-Jacques Puyplat	1890, Bd. 1, 48/49 (1890-02)	
Piero della Francesca [heute: Pollaiuolo?], *Portrait de femme du XVe siècle*	Eugène Gaujean	III, 3. 1890, 34/35 (1890-02)	Etienne-Gabriel Bocourt	1884, Bd. 1, 104/105 (1884-08)	
Anthonis Mor, *La Reine Marie d'Angelterre*	Henri Manesse	III, 9. 1893, 374/375 (1893-07)	Félix-Augustin Milius	1878, Bd. 4, 218/219 (1878-82)	
Alonso Sánchez-Coello, *L'Infante Isabelle-Claire-Eugénie, fille de Philippe II*	Jules-Simon Payrau	III, 12. 1894, 234/235 (1894-11)	Louis Lucas	1881, Bd. 4, 118/119 (1881-63)	
Auguste Rodin, *Jean-Paul Laurens*	Jean Vyboud	III, 20. 1898, 446/447 (1898-17)	Fortune-Louis Méaulle	1882, Bd. 3, 72/73 (1882-47)	60

Tab. 2: Publikation derselben Reproduktionsgraphiken in der *Gazette des Beaux-Arts* und in *L'Art*

Reproduktionsgraphik	**Publ.-Ort in GBA (Sanchez/ Seydoux 1998a)**	**Publ.-Ort in *L'Art* (Sanchez/ Seydoux 1999)**	**Weitere Publ.-Orte**	**Kat.**
Jules Jacquemart nach Jan Vermeer, *Le soldat et la fillette qui rit*	I, 21. 1866, 462/463 (1866-17)	1881, Bd. 2, 216/217 (1881-30)		
Jules Jacquemart nach Frans Hals, *Portrait de Wilhelm van Heythuijsen*	I, 24. 1868, 228/229 (1868-04)	1881, Bd. 2, 216/217 (1881-31)		
Léon Gaucherel nach Anonym, *Panneau du boudoir de la Duthé*	II, 1. 1869, 390/391 (1869-14)	1881, Bd. 2, 216/217 (1881-33)		
Jules Jacquemart nach Rembrandt, *Portrait de Rembrandt*	II, 3. 1870, 466/467 [Radierung, 174 x 135 mm]	1881, Bd. 2, 216/217 (1881-32)		
Jules Jacquemart nach Simon de Vos, *L'infante Isabelle, gouvernante des Pays-Bas*	II, 7. 1873, 364/365 (1873-28)	1878, Bd. 1, 236/237 (1878-04)		
Léopold Flameng nach Léon Bonnat, *Mme. Pasca*	II, 12. 1875, 12/13 (1875-14)	1875, Bd. 2, 222/223 (1875-39)		
William Unger nach Rembrandt, *Portrait d'homme*	II, 13. 1876, 482/483 (1876-13)	1876, Bd. 1, 246/247 (1876-14)	*Zeitschrift für Bildende Kunst*, 10. 1875, 318/319	31
William Unger nach Franz von Lenbach, *Richard Wagner*	II, 21. 1880, 182/183 (1880-06)	1902, 384/385 (1902-13)		
Paul Rajon nach François-Desiré Froment-Meurice, *La toilette de Vénus*	II, 28. 1883, 446/447 (1883-21)	1883, Bd. 2, 38/29 (1883-17)		

Tab. 3: Publikation derselben Reproduktionsgraphiken in der *Gazette des Beaux-Arts* und in der *Zeitschrift für Bildende Kunst* (zwischen 1868 und 1875)

Reproduktionsgraphik	**Publ.-Ort in GBA (Sanchez/ Seydoux 1998a)**	**Publ.-Ort in *Zeitschrift für Bildende Kunst***	**Weitere Publ.-Orte**	**Kat.**
Léopold Flameng nach Rembrandt, *Jésus bénissant les enfants*	I, 21. 1866, 254/255 (1866-14)	1. 1866, 192/193		
Jules Jacquemart nach Jan Vermeer, *Le soldat et la fillette qui rit*	I, 21. 1866, 462/463 (1866-17)	2. 1867, 168/1679	*L'Art,* 1881, Bd. 2, 216/217 (Sanchez/Seydoux 1999, Nr. 1881-30) *L'Artiste,* Juni 1881, 736/737 (Sanchez/Seydoux 1998b, Nr. 1881-32)	
William Unger nach Jürgen Ovens [ehem. Frans Hals], *Portrait*	I, 25. 1868, 398/399 (1868-24)	4. 1869, 310/311		
Claude-Ferdinand Gaillard nach Jan van Eyck-Nachfolger, *L'homme à l'œillet*	II, 1. 1869, 6/7 (1869-01)	9. 1874, 196/197		16
Léopold Flameng nach Frans Hals, *Hille Bobbe van Harlem*	II, 1. 1869, 162/163 (1869-06)	5. 1870, 78/79		18
Léopold Flameng nach Jacob van Ruisdael, *Mer houleuse*	II, 1. 1869, 182/183 (1869-07)	4. 1869, 241/242		
Charles Courtry nach Gerard Ter Borch, *Le fumeur*	II, 7. 1873, 539/540 (1873-48)	10. 1875, 36/37		21
Léopold Flameng nach Rembrandt, *Repos en Egypte*	II, 9. 1874, 383/384 (1874-08)	9. 1874, 46/47		
Léopold Flameng nach Rembrandt, *Le rabbin*	II, 9. 1874, 383/384 (1874-09)	9. 1874, 300/301		
Léopold Flameng nach Diego Velázquez, *Elisabeth de Bourbon, Reine d'Espagne*	II, 9. 1874, 531/532 (1874-14)	9. 1874, 274/275		
Léopold Flameng nach Constant Troyon, *L'abreuvoir*	II, 9. 1874, 534/535 (1874-15)	10. 1875, 224/225		
Léopold Flameng nach Meindert Hobbema, *La rivière*	II, 10. 1874, 62/63 (1874-19)	10. 1875, 74/75		29

William Unger nach Pieter de Hooch [ehem. Jan Vermeer], *La famille delftoise*	II, 10. 1874, 146/147 (1874-21)	9. 1874, 126/127		
William Unger nach Jacopo Negretti (Palma il Vecchio), *Adam et Eve*	II, 10. 1874, 354/355 (1874-26)	3. 1868, 214/215		
William Unger nach Rembrandt, *Portrait d'homme*	II, 13. 1876, 482/483 (1876-13)	10. 1875, 318/319	*L'Art,* 1876, Bd. 1, 246/247 (Sanchez/Seydoux 1999, Nr. 1876-14)	31

Anhang 2

Diagramm 1: Techniken, in denen die Tafeln der *Gazette des Beaux-Arts* bis 1900 ausgeführt wurden

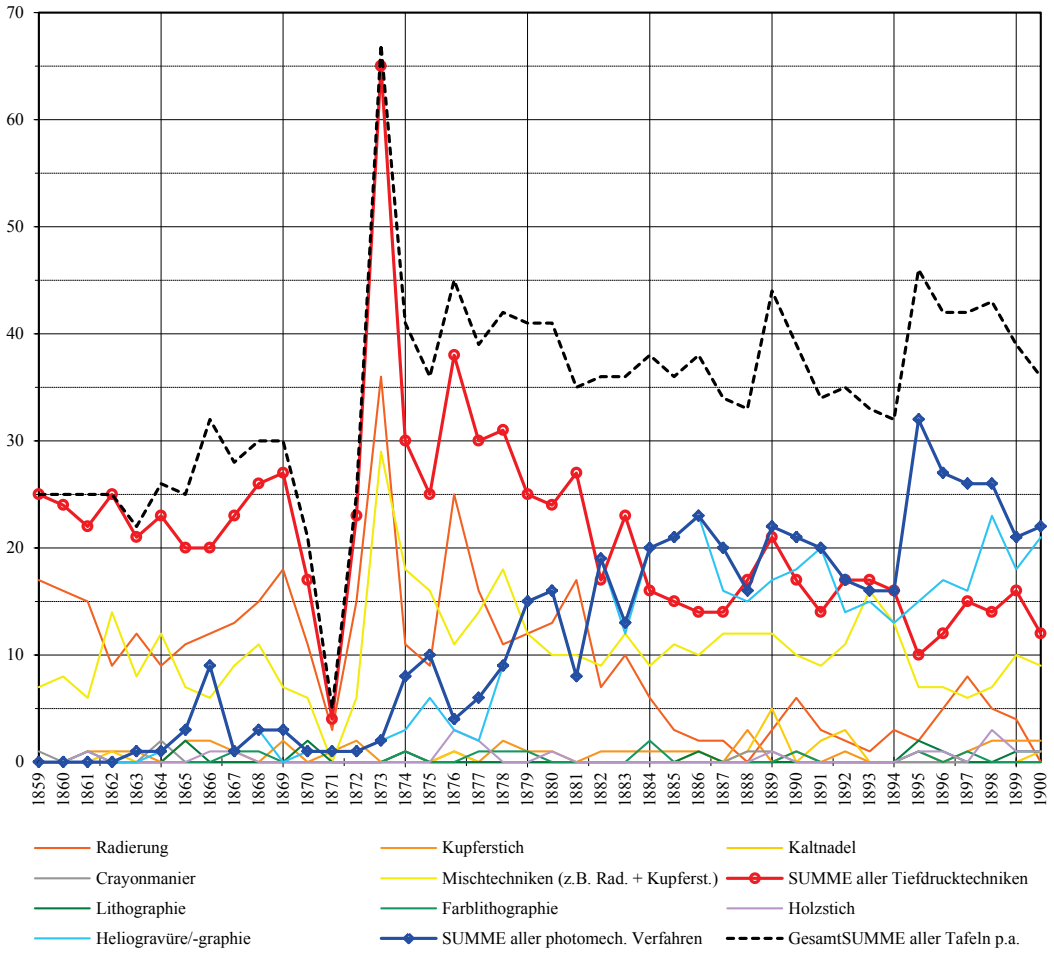


Diagramm 2: Anteil der druckgraphischen und photomechanischen Tafeln in der *Gazette des Beaux-Arts* bis 1900

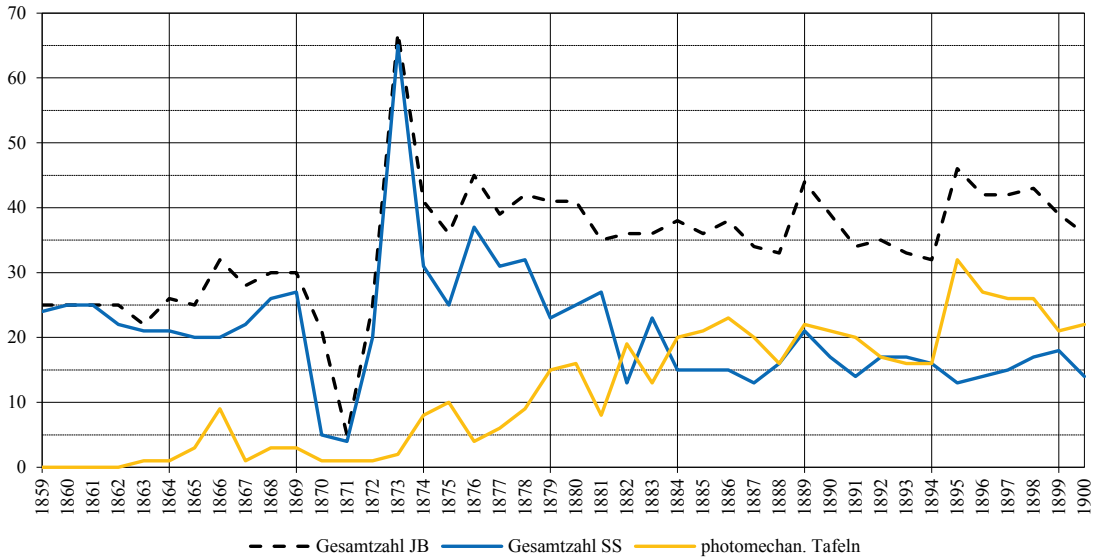
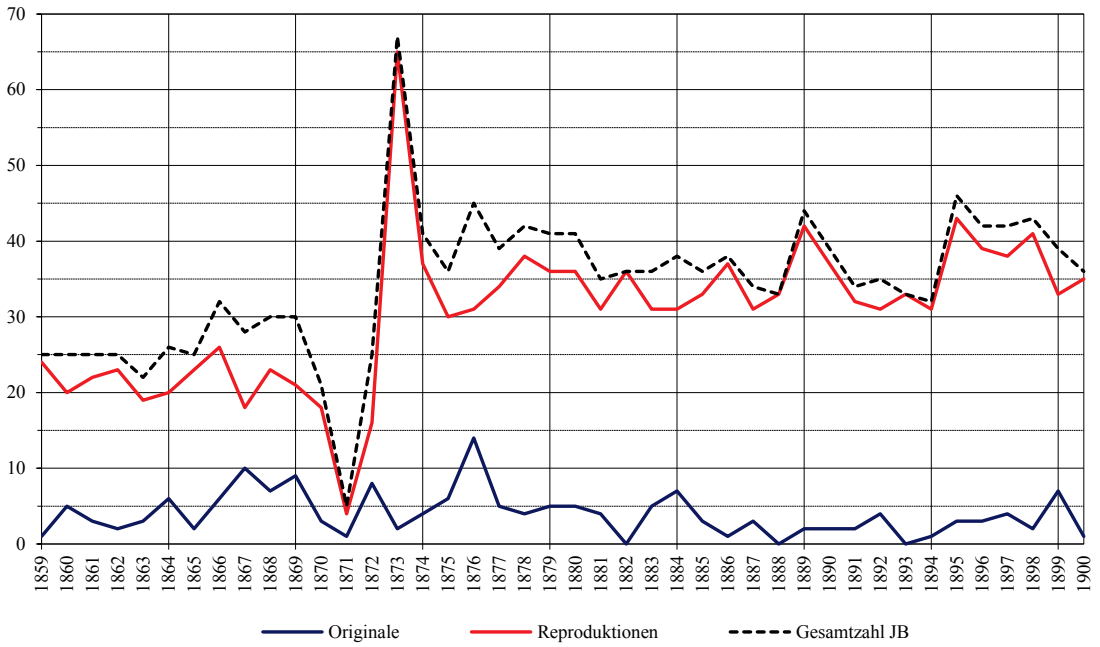


Diagramm 3: Anteil der Original- und Reproduktionsgraphiken an allen bis 1900 publizierten Tafeln in der *Gazette des Beaux-Arts*



Anhang 3

Um einen Überblick über die Entwicklung der Graphikrezensionen innerhalb der ›Salons‹ zu ermöglichen, werden die Texte hier (anders als in der Bibliographie) chronologisch geordnet und nur mit den Seitenzahlen angegeben, auf denen sich die Autoren mit der Druckgraphik befassen. Ergänzend wurden weitere Rezensionen großer Ausstellungen hinzugefügt, die beispielsweise 1878 und 1883 an die Stelle des Salons traten.

Mantz, Paul: Salon de 1859, in: GBA, I, 3. 1859, 24-30
Burty, Philippe: La gravure et la lithographie à l'exposition de 1861, in: GBA, I, 11. 1861, 172-179
Burty, Philippe: Salon de 1863, La gravure et la lithographie, in: GBA, I, 15. 1863, 147-160
Burty, Philippe: La gravure au Salon de 1864, in: GBA, I, 16. 1864, 554-565
Burty, Philippe: La gravure, la lithographie et la photographie au Salon de 1865, in: GBA, I, 18. 1865, 80 und 94-95
Burty, Philippe: La gravure au Salon de 1866, in: GBA, I, 21. 1866, 184-194
Burty, Philippe: La gravure et la photographie en 1867, in: GBA, I, 23. 1867, 252-264
Burty, Philippe: La gravure, le bois et la lithographie au Salon de 1868, in: GBA, I, 25. 1868, 108-122
Burty, Philippe: Salon de 1869. La gravure, in: GBA, II, 2. 1869, 157-170
Burty, Philippe: La gravure au Salon de 1870, in: GBA, II, 4. 1870, 135-146
Ménard, René: La gravure au Salon, in: GBA, II, 6. 1872, 120-127
Leroi, Paul: La gravure au Salon, in: GBA, II, 8. 1873, 140-150
Leroi, Paul: Les aquarelles, dessins et gravures au Salon, in: GBA, II, 10. 1874, 161-163
Gonse, Louis: Aquarelles, dessins et gravures au Salon de 1875, in: GBA, II, 12. 1875, 171-174
Gonse, Louis: Les aquarelles, dessins et gravures au Salon de 1876, in: GBA, II, 14. 1876, 143-145
Gonse, Louis: Les aquarelles, dessins et gravures au Salon de 1877, in: GBA, II, 16. 1877, 156 und 165-169
Lostalot, Alfred de: Exposition Universelle, Aquarelles, dessins et gravures, in: GBA, II, 18. 1878, 719-731
Baignères, Arthur: Le Salon de 1879, in: GBA, II, 20. 1879, 154-161
Chennevières, Philippe de: Le portrait de Léon XIII par Ferdinand Gaillard, post-scriptum au Salon de 1880, in: GBA, II, 22. 1880, 211-215
Buisson, Jules: [Le Salon de 1881] Gravure et lithographie, in: GBA, II, 24. 1881, 134-141
Lostalot, Alfred de: Le Salon de gravure, in: GBA, II, 26. 1882, 53-59
Lefort, Paul: L'exposition nationale de 1883, in: Gazette des Beaux-Arts, II, 28. 1883, 468-471
Fourcaud, Louis de: Le Salon de 1884, in: GBA, II, 30. 1884, 110-118
Michel, André: Le Salon de 1885, in: GBA, II, 32. 1885, 124-126
Lostalot, Alfred de: Salon de 1886, in: GBA, II, 24. 1886, 29-34
Hamel, Maurice: Salon de 1887, in: GBA, II, 36. 1887, 51-56
Chennevières, Henry de: Exposition des gravures du siècle, in: GBA, II, 36. 1887, 493-502
Lostalot, Alfred de: La gravure au Salon, in: GBA, II, 38. 1888, 217-224

Chennevières, Henry de: Exposition Universelle de 1889, La gravure du siècle au Champ de Mars, in: GBA, III, 1. 1889, 478-486
Lostalot, Alfred de: Salon de 1889, in: GBA, III, 2. 1889, 18-19
Albert, Maurice: Le Salon de 1890 aux Champs-Élysées, in: GBA, III, 3. 1890, 468-469
Mabilleau, Léopold: Le Salon du Champ de Mars, in: GBA, III, 4. 1890, 27-28
Rod, Edouard: Les Salons de 1891, in: GBA, III, 6. 1891, 32-34
Bouchot, Henri: Les Salons de 1893, in: GBA, III, 10. 1893, 37-41
Wyzewa, Teodor de: Le Salon de 1894, in: GBA, III, 12. 1894, 36-39
Los Rios, Ricardo de: Coup d'œil sur la gravure aux Salons de 1897, in: GBA, III, 17. 1897, 498-502
Bénédite, Léonce: Les Salons de 1898, in: GBA, III, 20. 1898, 147-148
Rais, Jules: Salon 1900, in: GBA, III, 23. 1900, 509-510
Tourneux, Maurice: Les arts à l'Exposition Universelle de 1900, L'Exposition Centennale, in: GBA, III, 23. 1900, 477

Bibliographie

Aachen 1998
Dagmar Preising/Christine Vogt: Gemaltes Meisterwerk in Kupferstich und Radierung. Zum Umgang mit Bildern im 17. und 18. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen 1998

Aachen 2000
Christine Vogt/Dagmar Preising: Raffael im Zeitenwandel. Zur druckgraphischen Präsenz eines Künstlers, Ausst.-Kat. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen 2000

Adhémar 1979
Jean Adhémar: La gravure des origines à nos jours, Paris 1979

AKL 1992-2012
Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, hg. von Andreas Beyer, begr. von Günter Meißner, 75 Bde., Berlin u. a. 1992-2012

Albert 1890
Maurice Albert: Le Salon de 1890 aux Champs-Élysées, in: GBA, III, 3. 1890, 447-469 und 4. 1890, 59-68

Alboize 1891
Jean Alboize: Le Salon du Champ-de-Mars, La Gravure, in: L'Artiste, N. P., 2. 1891, 123-126

Alexander 1983
David Alexander: After-images: a review of recent studies of reproductive print-making, in: Oxford Art Journal, VI, 1983, 11-17

Amsterdam 1993
Charlotte Rappard-Boon: Félix Bracquemond (1833-1914), Ausst.-Kat. Van Gogh Museum Amsterdam, Amsterdam 1993

Amsterdam 1998
Lisbeth Heenk: Rembrandt and his influence on eighteenth-century German and Austrian printmakers, Ausst.-Kat. Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam 1998 (Studies from the Rembrandt Information Centre, 1)

Anderson-Riedel 2010
Susanne Anderson-Riedel: Creativity and reproduction: Nineteenth century engraving and the Academy, Newcastle upon Tyne 2010

Andresen 1870
Andreas Andresen: Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexicon der Kupferstecher, Maler-Radierer und Formschneider aller Länder und Schulen, 2 Bde., Leipzig 1870-1873, repr. Hildesheim/New York 1982

Anonym 1855
Anonym [Les Fondateurs de la Revue]: Avant-Propos, in: Revue Universelle des Arts, 1. 1855, 1-4

Anonym 1869
Anonym: Woodbury's photographischer Reliefdruck, in: Kunstchronik, 20. 8.1869, [1]

Anonym 1875
Anonym [La Rédaction]: L'Art, in: L'Art, 1. 1875, 1-2

Anonym 1885
Anonym: M. F. Gaillard's portrait of the Jesuit Père Hubin, in: The Academy, July, 25, 1885, 65

Anonym 1917
Anonym [Die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst]: William Unger zum achtzigsten Geburtstage, in: Die graphischen Künste, 40. 1917, 69f.

Anonym 1976
Anonym: Les revues d'art, Editorial, in: Revue de l'art, 33, 1976, 5-6

Antwerpen 2004a
Nico van Hout (Hg.): Rubens et l'art de la gravure, Ausst.-Kat. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Gent 2004

Antwerpen 2004b
Hildegard van de Velde/Hans Devisscher (Hg.): Rubens en noir et blanc. Gravures de reproduction de 1650-1800, Ausst.-Kat. Maison Rockox Antwerpen, Schoten 2004

Arago 1839
François Arago: Le Daguerréotype. Rapport fait à l'Académie des Sciences de Paris le 19 août 1839, repr. Paris 1987

Bacot 2005
Jean-Pierre Bacot: La presse illustrée au XIXe siècle. Une histoire oubliée, Limoges 2005

Baignères 1879
Arthur Baignères: Le Salon de 1879, in: GBA, II, 20. 1879, 146-161

Bailly-Herzberg 1972
Janine Bailly-Herzberg: L'eau-forte de peintre au dix-neuvième siècle: La Société des Aquafortistes 1862-1867, 2 Bde., Paris 1972

Bailly-Herzberg 1985
Janine Bailly-Herzberg: Dictionnaire de l'estampe en France 1830-1950, Paris 1985

Baluffe 1882
Auguste Baluffe: Charles Blanc, in: L'Artiste, 1. 1882, 149-151, 164-171, 201-211

Bann 2001a
Stephen Bann: Parallel lines. Printmakers, painters and photographers in 19th century France, London/New Haven 2001

Bann 2001b
Stephen Bann: Photographie et reproduction gravée. L'économie visuelle au XIXe siècle, in: Etudes photographiques, Bd. 9, 2001, 22-43 [= Re-Tracing the image: Photography, Printmaking and the visual economy in nineteenth century France, in: History of photography, Bd. 26, 2002, 16-25 / = Fotografie, Reproduktionsverfahren und die visuelle Ökonomie im Frankreich des 19. Jahrhunderts, in: Charles Grivel/André Gunthert/Bernd Stiegler (Hg.): Die Eroberung der Bilder, München 2003, 9-25]

Bann 2002
Stephen Bann: Der Reproduktionsstich als Übersetzung, in: Wolfgang Kemp/Gert Mattenklott/Monika Wagner/Martin Warnke (Hg.): Vorträge aus dem Warburghaus, Bd. 6, Berlin 2002, 41-76

Bann 2006
Stephen Bann: Photography by other means? The engravings of Ferdinand Gaillard, in: The Art Bulletin, 88. 2006, No. 1, 119-138

Bann 2012
Stephen Bann: Un Saint Sébastien de la gravure: Ferdinand Gaillard et les fins de la reproduction, in: Barbillon/Chevillot/Martin 2012, 335-348

Bann 2013
Stephen Bann: Distinguished images. Prints in the visual economy of nineteenth-century France, New Haven/London 2013

Barbillon/Thuillier 2003
Claire Barbillon/Jacques Thuillier: La Gazette des Beaux-Arts (1859-2002), in: La Revue de l'art, No. 140, 2003, 5-11

Barbillon/Chevillot/ Martin 2012
Claire Barbillon/Catherine Chevillot/François-René Martin (Hg.): Histoire de l'art du XIXe siècle (1848-1914). Bilans et perspectives, Paris 2012 (Rencontres de l'Ecole du Louvre, 21)

Barck et al. 2000-2005
Karlheinz Barck et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch, 7 Bde., Stuttgart/Weimar 2000-2005

Bartsch 1803-1821
Adam von Bartsch: Le Peintre Graveur, 21 Bde., Wien 1803-1821, repr. Hildesheim/Nieuwkoop 1970

Bartsch 1821
Adam von Bartsch: Anleitung zur Kupferstichkunde, 2 Bde., Wien 1821

Bastelaer 1902
René van Bastelaer: La rivalité de la gravure et de la photographie et ses conséquences. Etude du rôle de la gravure en taille-douce dans l'avenir, Brüssel 1902 (Mémoires couronnés par la classe des Beaux-Arts dans sa séance du 26 octobre 1893, 61)

Bedburg-Hau/Amsterdam 2005
Rembrandt und die englischen Malerradierer des 19. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Bedburg-Hau, Museum Schloss Moyland/Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis, Bedburg-Hau 2005

Béguin 2007
André Béguin: Dictionnaire technique de l'estampe, überarbeitete und erweiterte Neuauflage, Paris 2007 [1977[1]]

Bellanger et al. 1969-1976
Claude Bellanger/Jacques Godechot/Pierre Guiral/Fernand Terrou (Hg.): Histoire générale de la presse française, 5 Bde., 1969-1976

Bellier/Auvray 1882-1887
Emile Bellier de la Chavignerie/Louis Auvray: Dictionnaire général des artistes de l'Ecole française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'au nos jours, 3 Bde., Paris 1882-1887, repr. New York/London 1979

Bénédite 1898a
Léonce Bénédite: Les Salons de 1898, in: GBA, III, 19. 1898, 353-365, 441-462 und 20. 1898, 55-76, 129-148

Bénédite 1898b
Léonce Bénédite: Catalogue des œuvres exposées de Claude-Ferdinand Gaillard, Musée National du Luxembourg, Paris 1898

Bénézit 1948-1955/2006
Emmanuel Bénézit: Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, de tous les temps et de tous les pays, 8 Bde., Paris 1948-1955[2]/14 Bde., Paris 2006[5] [1911-1923[1]]

Benjamin 1936
Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), in: Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a. M.1999[24], 10-44

Béraldi 1885-1892
Henri Béraldi: Les graveurs du XIXe siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes, 12 Bde., Paris 1885-1892, repr. o. Ort 1981

Béraldi 1889
Henri Béraldi: L'Estampe en 1889, in: Ders.: Les graveurs du XIXe siècle. Bd. 9, Paris 1889, reimpr. o. Ort 1981, 255-271

Béraldi 1896
Henri Béraldi: L'eau-forte en France au XIXe siècle, in: Paris 1896, V-XV

Béraldi 1905
Béraldi, Henri: Les graveurs du XXe siècle, Waltner, in: Revue de l'art ancien et moderne, Feb./Mrz., 17. 1905, 101-104

Bergeon/Renié 1994
Annick Bergeon/Pierre-Lin Renié: Les procédés de reproduction utilisés par la maison Goupil, in: Etat des lieux, 1. 1994, 154-159

Berggruen 1879
Oskar Berggruen: Die vervielfältigenden Künste auf der Pariser Weltausstellung 1878, in: Die graphischen Künste, 1. 1879, 99-102 und 2. 1880, 12-16, 40-44, 61-67

Bersier 1963
Jean-Eugène Bersier: La gravure. Les procédés, l'histoire, Paris 1963

Bertin 1975
Claudie Bertin: L'œuvre gravé d'Henri Guérard (1846-1897), 3 Bde., Paris 1975

Bertin 1977
Claudie Bertin: Henri Guérard, Peintre-Graveur, in: Nouvelles de l'estampe, 31, 1977, 5-10

Besnard 2003
Eva Besnard: La doyenne des revues d'art s'éteint, in: Le Journal des Arts, No. 163, 24. 1. 2003

Betz 2012
Juliane Betz: Ein »Bedürfniß und Eigenthum Aller«. Die Verbreitung von Kunst durch Reproduktionen im 19. Jahrhundert, in: Karlsruhe 2012, 86-95

Blanc 1839
Charles Blanc: Janus Lutma, in: L'Artiste, 2. 1839, 179-181

Blanc 1847
Charles Blanc: Catalogue de l'œuvre de Jean Georges Wille, Leipzig 1847

Blanc 1849-1876
Charles Blanc: Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu' à nos jours, 14 Bde., Paris 1849-1876

Blanc 1853-1858
Charles Blanc: L'œuvre de Rembrandt, reproduit par la photographie, décrit et commenté par M. Charles Blanc, Paris 1853-1858

Blanc 1854-1890
Charles Blanc: Manuel de l'amateur d'estampes, contenant un dictionnaire des graveurs de toutes

les nations, dans lequel sont décrites les estampes rares, précieuses et intéressantes […], 4 Bde., Paris 1854-1890

Blanc 1859
Charles Blanc: Introduction, in: GBA, I, 1. 1859, 5-15

Blanc 1859-1861
Charles Blanc: L'œuvre complet de Rembrandt. Catalogue raisonné de toutes les eaux-fortes du maître et de ses peintures, orné de bois gravés et de quarante eaux-fortes tirées à part et rapportées dans le texte, 2 Bde., Paris 1859-1861

Blanc 1860a
Charles Blanc: Aux lecteurs de la Gazette, in: GBA, I, 5. 1860, 5-6

Blanc 1860b
Charles Blanc: L'Hémicycle de Paul Delaroche gravé par Henriquel-Dupont, in: GBA, I, 8. 1860, 354-361

Blanc 1861a
Charles Blanc: De la gravure à l'eau-forte et des eaux-fortes de Jacque, in: GBA, I, 9. 1861, 193-208

Blanc 1861b
Charles Blanc: Un an à Rome et dans ses environs. Album de Jean-Baptiste Thomas, in: GBA, I, 9. 1861, 335-343

Blanc 1867
Charles Blanc: À Monsieur Emile Galichon, directeur de la Gazette des Beaux-Arts. (Un dessin de Meissonnier gravé par Charles Blanc), in: GBA, I, 22. 1867, 91-93

Blanc 2000 [1867]
Charles Blanc: Grammaire des arts du dessin: Architecture, peinture et gravure, hg. von Claire Barbillon, Paris 2000 [Paris 1867[1]] [= Grammaire historique des arts du dessin: Architecture, sculpture, peinture, in: GBA, I, 6. 1860-20. 1866]

Blanc 1873
Charles Blanc: L'œuvre de Rembrandt. Catalogue raisonné de toutes les estampes du maître et de ses peintures, orné de bois gravés, de quarante eaux-fortes de Flameng, et de trente-cinq héliogravures d'Amand Durand, 2 Bde., Paris 1873

Blanc 1874
Charles Blanc: De l'état des beaux-arts en France à la veille du Salon de 1874, VI. Gravure, in: Le Temps, 28. 4. 1874, 3

Blanc 1875
Charles Blanc: Emile Galichon, in: GBA, II, 11. 1875, 201-208

Blanc 1880
Charles Blanc: L'œuvre de Rembrandt, Paris 1880

Blübaum 2009
Doris Blübaum: Auf dem Weg zum Pixel – Graphische und photographische Reproduktionen in der »Gazette des Beaux-Arts« von 1859 bis 1900, in: Luxembourg 2009, 23-32

Bode 1895
Wilhelm Bode: Anforderungen an die Ausstattung einer illustrierten Kunstzeitschrift, in: Pan, Jg. 1, 1895/96, 30-33

Boetzel 1865
Ernest-Philippe Boetzel: Le Salon de 1865. Cinquante tableaux et sculptures dessinés par les artistes exposants et gravés en fac-similé par M. Boetzel, Paris 1865

Boime 1964
Albert Boime: Le Musée des Copies, in: GBA, VI, 64. 1964, 237-247

Bonnefon 1887
Paul Bonnefon: C.-F. Gaillard, in: L'Artiste, 57. 1887, 279-286

Bordeaux/Vizille 1998
Pierre-Lin Renié (Hg.): Mémoires du XVIIIe siècle, Ausst.-Kat. Bordeaux, Musée Goupil/Vizille, Musée de la Révolution Française, Bordeaux 1998

Bouchot 1893
Henri Bouchot: Les Salons de 1893, in: GBA, III, 9. 1893, 441-483 und 10. 1893, 25-45

Bouillon 1987
Jean-Paul Bouillon: Félix Bracquemond, le réalisme absolu: L'œuvre gravé 1849-1859, Genf 1987

Bouillon et al. 1990
Jean-Paul Bouillon/Nicole Dubreuil-Blondin/Antoinette Ehrard/Constance Naubert-Riser (Hg.):

La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900, Paris 1990

Bouyer 1897
Raymond Bouyer: Les artistes aux Salons de 1897, in: L'Artiste, 14. 1897, 1-61

Bouyer 1902
Raymond Bouyer: Charles Waltner, in: L'œuvre et l'image, April-Juni, 1902, 155-177

Bracquemond 2002
Félix Bracquemond: Ecrits sur l'art, hg. von Véronique Dufief-Sanchez/Pierre Sanchez, Dijon 2002

Brakensiek 2003
Stephan Brakensiek: Vom »Theatrum mundi« zum »Cabinet des Estampes«. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565-1821, Diss. Bochum 2001, Hildesheim/Zürich/New York 2003

Brakensiek 2007
Stephan Brakensiek: Unter der Lupe. Fragen zur Rezeption, Bedeutung und den Ausdrucksmöglichkeiten der Reproduktionsgraphik vor 1850, in: Friedrichshafen 2007, 50-83

Brakensiek 2010
Stephan Brakensiek: Gemalte Interpretation – Gemälde nach druckgraphischen Erfindungen, in: Castor et al. 2010, 39-53

Brakensiek 2011a
Stephan Brakensiek: Die frühe Lithographie und ihr reproduktionsgrafischer Anspruch im Spannungsfeld zwischen Original und Kopie, in: Probst 2011, 100-117

Brakensiek 2011b
Stephan Brakensiek: Reproduktion und Wahrheit. Überlegungen zum Phänomen von Gleichheit und Ungleichheit bei der Wiedergabe von Kunst im Medium der Druckgraphik, in: Stefanie Knöll (Hg.): Totentanz reloaded! Zum Verhältnis von Original und Reproduktion, Düsseldorf 2011, 18-36

Braunschweig 1888
Die Galerie zu Braunschweig in Meisterwerken, radirt von William Unger, hg. von Ernst Arthur Seemann, Leipzig 1888[3] [1870[1]]

Bremen/Lübeck 1987
In Rembrandts Manier. Kopie, Nachahmung und Aneignung in den graphischen Künsten des 18. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen/Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Bremen 1987

Brünn 1897
Katalog der William Unger-Ausstellung, Mährisches Gewerbe-Museum Brünn, Brünn 1897

Buisson 1881
Jules Buisson: Le Salon de 1881, in: GBA, II, 24. 1881, 132-141

Bürger 1869
W. Bürger [= Theophile Thoré]: Nouvelles études sur la Galerie Suermondt, à Aix-La-Chapelle, in: GBA, II, 1. 1869, 5-37, 162-187

Burnod-Saudreau 1974
Véronique Burnod-Saudreau: La gravure face à son industrialisation en France au XIXe siècle, in: Nouvelles de l'estampe, 13, 1974, 3-12

Burton 1976
Anthony Burton: L'Artiste and some other magazines of European Romanticism, in: The Connoisseur, März 1976, 215-223

Burty 1859
Philippe Burty: Exposition de la Société française de photographie, in: GBA, I, 2. 1859, 209-221

Burty 1861a
Philippe Burty: La gravure et la lithographie à l'exposition de 1861, in: GBA, I, 11. 1861, 172-179

Burty 1861b
Philippe Burty: La photographie en 1861, in: GBA, I, 11. 1861, 241-249

Burty 1863a
Philippe Burty: Salon de 1863, La gravure et la lithographie, in: GBA, I, 15. 1863, 147-160

Burty 1863b
Philippe Burty: La Société des aqua-fortistes, publication artistique d'eaux-fortes originales, in: GBA, I, 14. 1863, 190-192

Burty 1864
Philippe Burty: La gravure au Salon de 1864, in: GBA, I, 16. 1864, 554-565

Burty 1865
Philippe Burty: La gravure, la lithographie et la photographie au Salon de 1865, in: GBA, I, 19. 1865, 80-95

Burty 1866a
Philippe Burty: L'œuvre de M. Meissonier et les Photographies de M. Bingham, in: GBA, I, 20. 1866, 78-89

Burty 1866b
Philippe Burty: La gravure au Salon de 1866, in: GBA, I, 21. 1866, 184-194

Burty 1867
Philippe Burty: La gravure et la photographie en 1867, in: GBA, I, 23. 1867, 252-271

Burty 1868
Philippe Burty: La gravure, le bois et la lithographie au Salon de 1868, in: GBA, I, 25. 1868, 108-122

Burty 1869a
Philippe Burty: Salon de 1869, La Gravure, in: GBA, II, 2. 1869, 157-170

Burty 1869b
Philippe Burty: L'Album Boetzel, Salon de 1869, in: GBA, II, 2. 1869, 252-263

Burty 1870a
Philippe Burty: La gravure au Salon de 1870, in: GBA, II, 4. 1870, 135-146

Burty 1870b
Philippe Burty: L'héliogravure Amand-Durand, in: La Chronique des arts et de la curiosité, 31. 7. 1870, 2

Büttner 2011
Nils Büttner: Unzahlbare in Kupfer gebrachte Werke. Rubens-Grafik in Europa, in: Probst 2011, 118-133

C. F. 1895
C.F.: Le Portrait de Femme de la Galerie Lacaze (Musée du Louvre), in: GBA, III, 13. 1895, 235-236

Castex 2010
Jean-Gérald Castex: Le statut des graveurs à l'Académie royale de peinture et de sculpture, in: Castor et al. 2010, 307-322

Castor et al. 2010
Markus A. Castor/Jasper Kettner/Christien Melzer/Claudia Schnitzer (Hg.): Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention, Berlin/München 2010 (Uwe Fleckner/Thomas W. Gaethgens/Martin Schieder (Hg.): Passagen/Passages, Deutsch-Französische Kunstbeziehungen, Kritik und Vermittlung, 31)

Chalcographie 1922
Extrait illustré du catalogue général de la chalcographie du Louvre. Gravures de reproduction et gravures originales, Paris 1922

Chennevières 1880
Philippe de Chennevières: Le portrait de Léon XIII par Ferdinand Gaillard, post-scriptum au Salon de 1880, in: GBA, II, 22. 1880, 211-215

Chennevières 1887
Henry de Chennevières: Exposition des gravures du siècle, in: GBA, II, 36. 1887, 493-502

Chennevières 1889a
Henry de Chennevières: Exposition universelle de 1889. La Gravure du siècle au Champ de Mars, in: GBA, III, 1. 1889, 478-486 [= La Gravure du siècle, in: Louis Gonse/Alfred de Lostalot (Hg.): Exposition Universelle de 1889, Paris 1889, 307-320]

Chennevières 1889b
Henry de Chennevières: Exposition Universelle de 1889, Cent ans de gravures (1789-1889), in: L'Art, 46. 1889, 269-276; 47. 1889, 109-120; 49. 1890, 149-155, 163-177 und 50. 1891, 89-96, 178-182

Chennevières 1900
Henry de Chennevières: Le legs de la Baronne Nathaniel de Rothschild au Musée du Louvre, in: GBA, III, 23. 1900, 5-9

Chéron 1866
Paul Chéron: Gazette des Beaux-Arts. Table alphabétique et analytique, noms – matières – gravures du tome I au XV (1859-1863) par Paul Chéron de la Bibliothèque Impériale, Paris 1866

Chéron 1870
Paul Chéron: Gazette des Beaux-Arts. Table alphabétique et analytique, noms – matières – gravures du tome XVI au XXV (1864-1868) par Paul Chéron de la Bibliothèque Impériale, Paris 1870

Chevrefils Desbiolles 1988
Yves Chevrefils Desbiolles: Les revues d'Art, in: La Revue des Revues, 5. 1988, 82-93 und 6. 1988, 60-75

Chevrefils Desbiolles 1993
Yves Chevrefils Desbiolles: Les revues d'art à Paris 1905-1940, Diss. Paris, Paris 1993

Chicago 2005
Rebecca Zorach/Elizabeth Rodini (Hg.): Paper Museums. The reproductive print in Europe, 1500-1800, Ausst.-Kat. The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago, Chicago 2005

Claudet 1861
Antoine Claudet: La photographie dans ses relations avec les Beaux-Arts, in: GBA, I, 9. 1861, 101-114

Clément de Ris 1859
Louis Clément de Ris: Salon de 1859, Gravure et lithographie, in: L'Artiste, 7. 1859, 97-101

Clément-Janin 1897
Noël Clément-Janin: L'œuvre gravé de Félix Bracquemond, in: L'estampe et l'affiche, 1. 1897, 48-51

Clément-Janin 1911
Noël Clément-Janin: La gravure et les nouveaux modes de reproduction, in: GBA, IV, 6. 1911, 136-138

Clément-Janin 1921
Noël Clément-Janin: De la gravure originale et de la gravure d'interprétation, Frédérique Laguillermie, in: Revue de l'art ancien et moderne, 39. 1921, 45-49

Clément-Janin 1923
Noël Clément-Janin: Graveurs contemporains, Emile Sulpis, in: Revue de l'art ancien et moderne, 44. 1923, 179-183

Coburg 1984
Susanne Netzer (Hg.): Raphael. Reproduktionsgraphik aus vier Jahrhunderten, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg 1984

Coburg 2007
Christiane Wiebel: Aquatinta oder »Die Kunst mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen«. Das druckgraphische Verfahren von seinen Anfängern bis zu Goya, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen der Veste Coburg, Berlin/München 2007

Coligny 1871
Charles Coligny: Léopold Flameng, in: L'Artiste, 40. 1871, 218-220

Courboin 1889
François Courboin: Le Salon de 1889, La gravure, in: L'Artiste, 2. 1889, 55-59

Courboin 1923-1929
François Courboin: Histoire illustré de la gravure en France, 4 Bde., Paris 1923-1929

Courboin/Roux 1926/27
François Courboin/Marcel Roux: La gravure française. Essai de Bibliographie, 3 Bde., Paris 1926/27

Crowe 1886
J. A. Crowe: Sandro Botticelli, in: GBA, II, 34. 1886, 177-187

Dacier 1914
Emile Dacier: La Revue de l'art ancien et moderne. Tables de 1897 à 1909, Paris o. J. [1914]

Damiron 1952
Suzanne Damiron: La revue »L'Artiste«. Histoire administrative, présentation technique, gravures romantiques hors texte, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, Paris 1952, 130-142

Damiron 1954
Suzanne Damiron: La revue »L'Artiste«. Sa fondation, son époque, ses animateurs, in: GBA, VI, 66. 1954, 191-202

Dargenty 1887
G. Dargenty: Ferdinand Gaillard, in: L'Art, 17. 1887, 149-153, 179-182

Darmstadt 1975
Brigitte Rechberg: Reproduktionsstiche aus drei Jahrhunderten, Ausst.-Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1975

Daston/Galison 2007
Lorraine Daston/Peter Galison: Objektivität, Frankfurt a. M. 2007

Davanne 1880
Alphonse Davanne: Ministère de l'agriculture et du commerce. Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Groupe II. Classe 12. Rapport sur les épreuves et les appareils de photographie, Paris 1880

Davanne 1881
Alphonse Davanne: La Photographie et les arts gra-

phiques, in: Catalogue de l'exposition de gravures anciennes et modernes, Paris 1881, [3-20]

Dax 1891
Pierre Dax: Le Salon de Champs-Elysées, La gravure, in: L'Artiste, 2. 1891, 55-60

Dax 1892
Pierre Dax: La gravure au Salon du Champ-de-Mars, in: L'Artiste, 4. 1892, 22-24

Dax 1893
Pierre Dax: La gravure et la lithographie aux deux Salons, in: L'Artiste, 6. 1893, 60-67

Dax 1894
Pierre Dax: Les Expositions, La Société des graveurs au burin […], in: L'Artiste, 7. 1894, 201-205

DBF 1933-2011
Michel Prévost/Jules Balteau/Jean-Charles Roman d'Amat/Henri Tribout de Morembert (Hg.): Dictionnaire de biographie française, 21 Bde. (A-Le Nain), Paris 1933-2011

Delaborde 1856
Henri Delaborde: La photographie et la gravure, in: Revue des deux mondes, Bd. 2, 26. 1856, 617-638

Delaborde 1862
Henri Delaborde: Les cabinets d'amateurs à Paris – La collection de tableaux de M. le Comte Duchâtel, in: GBA, I, 12. 1862, 5-19

Delteil 1897
Loys Delteil: Bracquemond, in: L'Artiste, 13. 1897, 424-432

Delteil 1898
Loys Delteil: C.-F. Gaillard, in: L'Estampe et l'affiche, 2. 1898, 1-4 und 30-32

Delteil 1925
Loys Delteil: L'estampe de reproduction de 1875 à 1900, in: Ders.: Manuel de l'amateur d'estampes des XIXe et XXe siècles (1801-1924), Bd. 2, Paris 1925, 421-438

Desprez 1874
Louis Desprez: L'album Boetzel. Salons de 1872 et 1873, in: GBA, II, 9. 1874, 178-189

Dezarrois 1939
André Dezarrois: La Revue de l'art ancien et moderne, tables de 1910 à 1937, Paris 1939

Dict. of Art 1996
Dictionary of Art, hg. von Jane Turner, 34 Bde., New York 1996

Diderot 1818
Œuvres de Denis Diderot, Bd. 2, Berlin 1818

Diderot 1957-1967
Denis Diderot: Salons, hg. von Jean Seznec/Jean Adhémar, 4 Bde., Oxford 1957-1967

Dresden 1970
Dialoge. Kopie, Variation und Metamorphose alter Kunst in Graphik und Zeichnung vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Dresden 1970

Dresdner 2001
Albert Dresdner: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, Amsterdam/Dresden 2001 [1915^1^]

Dugnat 2000-2005
Gaïte Dugnat: Les catalogues des Salons de la Société Nationale des Beaux-Arts 1890-1925, 6 Bde., Paris 2000-2005

Dugnat/Sanchez 2001
Gaïté Dugnat/Pierre Sanchez: Dictionnaire des graveurs, illustrateurs et affichistes français et étrangers (1673-1950), 5 Bde., Dijon 2001

Duplessis 1872
Georges Duplessis: Héliogravure Amand Durand, in: GBA, II, 6. 1872, 28-32

Edel 1993
Andrea Edel: Charles Blanc. Die Grammatik der zeichnenden Künste, Diss. Bern 1993

Edwards 1990
Peter J. Edwards: La revue L'Artiste (1831-1904), in: Romantisme, 67, 1990, 111-118

Fawcett 1986
Trevor Fawcett: Graphic versus photographic in the nineteenth-century reproduction, in: Art History, Vol. 9, 1986, 185-212

Fawcett/Phillpot 1976
Trevor Fawcett/Clive Phillpot: The Art Press. Two centuries of art magazines, London 1976

Fix/Gardt/Knape 2008/09
Ulla Fix/Andreas Gardt/Joachim Knape (Hg.): Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung, 2. Bde., Berlin 2008/09

Flax 1989
Neil M. Flax: Charles Blanc, le moderniste malgré lui, in: Jean-Paul Bouillon (Hg.): La critique d'art en France, 1850-1900. Actes du colloque de Clermont-Ferrand 25.-27. 5. 1987, Université Saint Etienne, Saint Etienne 1989, 95-104

Focillon 1910
Henri Focillon: L'eau-forte de reproduction en France au XIXe siècle, in: Revue de l'art ancien et moderne, Dez., 28. 1910, 335-350, 437-446 [= in: Ders.: Technique et sentiment. Études sur l'art moderne, Paris 1932², 117-146]

Fourcaud 1884
Louis de Fourcaud: Le Salon de 1884, in: GBA, II, 30. 1884, 50-63, 105-121

Freiburg 1983
Detlef Zinke (Hg.): Raffael in Freiburg, Ausst.-Kat. Augustinermuseum Freiburg, Freiburg i. Br. 1983

Friedrichshafen 2007
Dirk Blübaum/Stephan Brakensiek (Hg.): Gestochen scharf! Die Kunst zu reproduzieren, Ausst.-Kat. Zeppelin Museum Friedrichshafen, Heidelberg 2007

Frizot 1998
Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998

Frizzoni 1898
Gustave Frizzoni: Exposition de maîtres de l'école lombarde à Londres, in: GBA, III, 20. 1898, 389-403

Galichon 1861
Emile Galichon: Ecole primitive de Venise. Jacopo de Barbarj, dit Le maître au caducée, in: GBA, I, 11. 1861, 311-319

Galichon 1867
Emile Galichon: Introduction, in: Album de la Gazette des Beaux-Arts, Paris 1867

Galichon 1868
Emile Galichon: Société française de gravure, in: La Chronique des arts et de la curiosité, 19. 4. 1868, 61

Galichon 1870/71
Emile Galichon: A nos lecteurs, in: GBA, II, 4. 1870/71, 281-283

Galichon 1874
Emile Galichon: A propos d'un dessin de Michel-Ange, in: GBA, II, 9. 1874, 201-210

Gamboni 1991
Dario Gamboni: Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle, in: Romantisme, 71, 1991, 9-17

Gautier 1863
Théophile Gautier: Un mot sur l'eau-forte, in: Album de la Société des Aquafortistes, Paris 1863, [1-2]

Genet-Delacroix 1996
Marie-Claude Genet-Delacroix: Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905), in: Romantisme, 93, 1996, 39-50

Gillis 1997
Eric Gillis: Des originaux de Rembrandt aux héliogravures Le cas d'Amand-Durand, in: Nicole Minder: Rembrandt. Les collections du cabinet des Estampes de Vevey, Ausst.-Kat. Cabinet Cantonal des Estampes, Musée Jenisch, Vevey 1997, 221-232

Givry 2008
Hélène de Givry: Charles Ephrussi (1849-1905) et la Gazette des Beaux-Arts, in: Cathérine Méneux (Hg.): Regards de critiques d'art. Autour de Roger Marx (1859-1913), Rennes 2008, 41-50

Gonse 1875
Louis Gonse: Aquarelles, dessins et gravures au Salon de 1875, in: GBA, II, 12. 1875, 166-174

Gonse 1876
Louis Gonse: Aquarelles, dessins et gravures au Salon de 1876, in: GBA, II, 14. 1876, 138-145

Gonse 1877
Louis Gonse: Aquarelles, dessins et gravures au Salon de 1877, in: GBA, II, 16. 1877, 156-169

Gonse 1878
Louis Gonse (Hg.): L'art ancien à l'exposition de 1878, Publication de la Gazette des Beaux-Arts, Paris 1879

Gonse 1879
Louis Gonse (Hg.): L'art moderne à l'exposition de 1878, Publication de la Gazette des Beaux-Arts, Paris 1879

Gonse 1880
Louis Gonse: Les derniers œuvres de W. Unger, in: GBA, II, 21. 1880, 181-184

Gonse 1884
Louis Gonse: Manet, in: GBA, II, 29. 1884, 133-152

Gonse 1887
Louis Gonse: Ferdinand Gaillard, in: GBA, II, 35. 1887, 221-235

Gonse 1893
Louis Gonse: La sculpture et la gravure au XIXe siècle, Paris 1893 (Les chefs-d'œuvre de l'art au XIXe siècle, 5)

Gr. Encyclopédie 1885-1902
Marcelin Berthelot et al. (Hg.): La Grande Encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts, 31 Bde., Paris 1885-1902

Gramaccini 1997
Norberto Gramaccini: Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert, Bern u. a. 1997 (Neue Berner Schriften zur Kunst, 2)

Gramaccini 1999
Norberto Gramaccini: Druckgraphik, eine eigenständige Kunst. Die Druckgraphik im Licht. Der Durchbruch eines populären Mediums, in: Herbert Beck (Hg.): Mehr Licht – Europa um 1770, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut und Liebieghaus, München 1999, 283-284, 435-448

Gramaccini 2001
Norberto Gramaccini: Die Rechtfertigung der Druckgraphik als reproduzierende Kunst. Zur Diskussion in den Quellen des 18. Jahrhunderts, in: Stalla 2001, 17-28

Gramaccini/Meier 2003
Norberto Gramaccini/Hans Jakob Meier: Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648-1792, München/Berlin 2003

Grangedor 1869
J. Grangedor: Les derniers progrès de la photographie, in: GBA, II, 1. 1869, 447-461, 533-542

Graul 1891
Richard Graul: William Unger, in: Die graphischen Künste, 14. 1891, 77-92

Graul 1893
Richard Graul: Die vervielfältigenden Künste auf den Pariser Kunstausstellungen 1893, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, N. F., 4. 1893, 268-270

Gravelines 2004
Dominique Tonneau-Ryckelynck/Jean-Paul Bouillon (Hg.): Bracquemond – Goncourt. À l'occasion de l'exposition »Le portrait gravé de Goncourt par Bracquemond«, Ausst.-Kat. Musée du dessin et de l'estampe originale Gravelines, Gravelines 2004

Griener 2009
Pascal Griener: La résistance à la photographie en France au XIXe siècle: les publications d'histoire de l'art, in: Costanza Caraffa (Hg.): Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte, Berlin/München 2009, 27-43 (Alessandro Nova/Gerhard Wolf (Hg.): Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz, I mandorli, 9)

Hamber 1989/90
Anthony Hamber: The photography of the visual arts, 1839-1880, in: Visual Resources. An International Journal of Documentation, V, 4. 1989, 289-310 und VI, 1. 1989, 13-41; 2. 1989, 165-179; 3. 1989, 219-241

Hamber 1996
Anthony Hamber: »A higher branch of the art«. Photographing the Fine Arts in England 1839-1880, Amsterdam 1996 (Documenting the image, 4)

Hamburg 2010
Bärbel Hedinger (Hg.): Täuschend echt. Illusion und Wirklichkeit in der Kunst, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg, München 2010

Hamel 1887
Maurice Hamel: Salon de 1887, in: GBA, II, 36. 1887, 35-56

Hamel 1903
Maurice Hamel: Les derniers travaux sur Albert Dürer, in: GBA, III, 29. 1903, 59-78

Hamerton 1876
Philip Gilbert Hamerton: Etching and Etchers, erw. Aufl., London/Boston 1876[2] [1868[1]]

Hanebutt-Benz 1984
Eva-Maria Hanebutt-Benz: Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1984

Hannavy 2008
John Hannavy (Hg.): Encyclopedia of nineteenth-century photography, 2 Bde., New York/London 2008

Hannover 1979
Gerhard Ahrens/Katrin Sello (Hg.): Nachbilder. Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst, Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover, Hannover 1979

Harrison/Wood 1998
Charles Harrison/Paul Wood (Hg.): Art in theory, 1815-1900. An anthology in changing ideas, Oxford 1998

Hausler 2001
Bettina Hausler: »An Rembrandt kann keiner vorbei«. Rembrandtismus in der Druckgraphik, in: Stalla 2001, 81-91

Hautecoeur 1913
Louis Hautecoeur: Les Salons de 1913, in: GBA, IV, 12. 1913, 32-52

Havard 1903/04
Henry Havard: Artistes contemporains, Léopold Flameng, in: Revue de l'art ancien et moderne, 1903, XIV, 451-470 und 1904, XV, 29-52

Hédiard 1891
Germain Hédiard: Les Expositions, Les graveurs au burin, in: L'Artiste, 1. 1891, 273-277

Heesterbeek-Bert 1994/95
Catherine Heesterbeek-Bert: Léon Gauchez, un marchand d'art de la seconde moitié du XIXe siècle. Ses rapports avec les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Quelques révélations puisées aux archives du musée, in: Bulletin, Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1994/95, 183-226

Herkomer 1892
Hubert von Herkomer: Etching and Mezzotint Engraving, London 1892

Hess 2001
Helmut Heß: »Unnachahmlich treu, aber leicht vergänglich.« – Zur frühen Reproduktionsfotografie, in: Stalla 2001, 137-144

Hippert/Linning 1874-1879
Théodore Hippert/Joseph Linnig: Le peintre-graveur hollandais et belge du XIXe siècle, 2 Bde., Brüssel 1874-1879

Hofmann 1989
Werner Hofmann: Museumsdämmerung? Festvortrag zum 75jährigen Bestehen des Hessischen Landesmuseums in Kassel, gehalten im Hörsaal am 18. September 1988, Kassel 1989 (Kurhessische Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft: Schriften der Kurhessischen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft, 1)

Hollstein 1953
Friedrich W. H. Hollstein: Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts c. 1450-1700, Bd. 8, Amsterdam 1953

Homais 1910
Robert Homais: L'évolution de l'estampe française au XIXe siècle. Discours de réception (Académie des Sciences… à Rouen, 28. 2. 1909), Rouen 1910

Houssaye 1861
Edouard Houssaye: A nos souscripteurs, in: GBA, I, 11. 1861, 5-6

IFF 1930-1985
Inventaire du Fonds Français. Après 1800, begr. von Jean Laran, 15 Bde. (A-Marville), Paris 1930-1985

Issoudun 2004
Cécile Gillet (Hg.): Gravé d'après. La gravure d'interprétation d XVIe siècle au XXIe siècle, Ausst.-Kat. Cabinet d'Art Graphique, Musée de l'Hospice de Saint-Roch Issoudun, Issoudun 2004

Ivins 1953
William M. Ivins jr.: Prints and visual communication, London 1953, repr. New York 1969 (DaCapo Press Series in Graphic Art, 10)

James 1965
A. R. W. James: La »fraternité des arts« et la revue L'Artiste, in: GBA, VI, 65. 1965, 169-180

Janin 1839a
Jules Janin: Le Daguerotype, in: L'Artiste, 2. 1839, 145-148

Janin 1839b
Jules Janin: La description du Daguérotype, in: L'Artiste, 3. 1839, 277-283

Joachimides 2011
Alexis Joachimides: Rembrandt als Vorbild englischer Künstler im 18. Jahrhundert. Eine kontroverse Entscheidung, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 74, 2011, 217-236

Jouin 1885
Henry Jouin: Gazette des Beaux-Arts. Table alphabétique et raisonnée (1881-1892), Paris 1885

Jussim 1974
Estelle Jussim: Visual communication and the graphic arts. Photographic technologies in the nineteenth century, New York 1974

Kaenel 1996
Philippe Kaenel: Le métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Toepffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré, Diss. Lausanne 1994, Paris 1996

Karlsruhe 2012
Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Bielefeld 2012

Karpinski 1989
Caroline Karpinski: The print in thrall to its original. A historiographic perspective, in: Retaining the original. Multiple originals, copies, and reproductions, Centre of advanced study in the visual arts, Symposium Papers VII, Studies in the history of art 20, National Gallery of Art, Washington 1989, 101-109

Keller 2009
Raymond Keller: Die Polarität von Links und Rechts im Reproduktionsstich, in: Luxembourg 2009, 49-57

Kemp 1980-2000
Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie, 4 Bde., München 1980-2000

Keppel 1908
Maxime Lalanne: The Print-Collector's Bulletin. An illustrated catalogue of painter-etchings for sale by Frederick Keppel & Co., New York 1908

Ketelsen 2010
Thomas Ketelsen: Der Widerstreit der Linien. Zum Status von Zeichnung und Stich(el) bei Vasari und van Mander, in: Castor et al. 2010, 205-221

Kirchner 1952-1956
Joachim Kirchner: Lexikon des Buchwesens, 4 Bde., Stuttgart 1952-1956

Kitschen/Drost 2007
Friederike Kitschen/Julia Drost (Hg.): Deutsche Kunst – Französische Perspektiven 1870-1945, Berlin 2007 (Uwe Fleckner/Thomas W. Gaethgens/ Martin Schieder (Hg.): Passagen/Passages. Deutsch-Französische Kunstbeziehungen, Kritik und Vermittlung, 9)

Knabe 1972
Peter-Eckhard Knabe: Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung, Düsseldorf 1972

Knaus 2010
Gudrun Knaus: Druckgraphik nach Raffael als Impulsgeber für neue Bildschöpfungen, in: Castor et al. 2010, 25-37

Knels 2010
Eva Knels: Von der Gesamtansicht zur Reproduktion im Umriss-Stich? Der Salon und seine Werke in der Druckgraphik um 1800, in: Castor et al. 2010, 133-148

Kohle 1989
Hubertus Kohle: Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff, Diss. Bonn 1986, Hildesheim/Zürich/New York 1989 (Studien zur Kunstgeschichte, 52)

Kolb/Adhémar 1984
Philippe Kolb/Jean Adhémar: Charles Ephrussi (1849-1905), ses secrétaires: Laforgue, A. Renan, Proust, »sa« Gazette des Beaux-Arts, in: GBA, VI, 103. 1984, 29-41

Köln 2012
Thomas Ketelsen (Hg.): Chinesische Methode. Die Fotografik der New School of Wood Engraving, Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 2012 (Der un/gewisse Blick, 8)

Koreny 1972
Fritz Koreny: Über die Anfänge der Reproduktionsgraphik nördlich der Alpen, 17. März 1972, in: Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, NF, Heft 20, 1971/72, 6-9

Koschatzky 1997
Walter Koschatzky: Die Kunst der Graphik, München 1997[12] [1972[1]]

Kristeller 1908
Paul Kristeller: Über Reproduktionen von Kunstwerken, in: Repertorium für Kunstwissenschaften, 31, 1908, 538-543

Krüger 2007
Matthias Krüger: Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850-1890, Diss. Hamburg 2004, München/Berlin 2007 (Kunstwissenschaftliche Studien, 135)

Kruse 1993
Joachim Kruse: Reproduktionsgraphik im 19. Jahrhundert, in: Silvia Glaser/Andrea M. Kluxen (Hg.): Musis et litteris. Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag, München 1993, 435-456

L. K. F. 1899/1900
L. K. F.: Über das Photographieren von Oelgemälden in öffentlichen Galerien, in: Kunstchronik, NF, 11. 1899/1900, Nr. 23, April, 354-357

Lafenestre 1899
Georges Lafenestre: Le Marquis de Chennevières, in: GBA, III, 21. 1899, 397-412

Lalanne 1866
Maxime Lalanne: Traité de la gravure à l'eau-forte. Texte et planches par Maxime Lalanne, avec une introduction par M. Ch. Blanc, Paris 1866

Lalo 1897
Pierre Lalo: La gravure au Salon, in: Revue de l'art ancien et moderne, 1. 1897, 164-168, 270-275

Lalo 1898
Pierre Lalo: La gravure au Salon, in: Revue de l'art ancien et moderne, 3. 1898, 449-455, 533-538

Lalo 1899
Pierre Lalo: La gravure au Salon, in: Revue de l'art ancien et moderne, 5. 1899, 465-473

Langer 1983
Alfred Langer: Kunstliteratur und Reproduktion. 125 Jahre Seemann Verlag im Dienste der Erforschung und Verbreitung von Kunst, Leipzig 1983

Langl 1886/87
I. Langl: Die erste Jahresausstellung der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, in: Kunstchronik, Nr. 17, 22. 1886/87, Sp. 272ff.

Laran 1926
Jean Laran: L'estampe de 1850 jusqu'à nos jours, in: André Michel (Hg.): L'Art en Europe et en Amérique au XIXe siècle et au début du XXe, Paris 1926, 881-908 (Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, VIII, 2)

Lascault 1971
Gilbert Lascault: La »Gazette des Beaux-Arts« en 1913: le discours de l'ordre [1968], in: Liliane Brion-Guerry (Hg.): L'Année 1913, Bd. 2, 1971, 1093-1096

LdK 1996
Lexikon der Kunst, hg. von Harald Olbrich et al., begr. von Gerhard Strauss, 7 Bde., Leipzig 1996

Le Men 1994
Ségolène Le Men: Printmaking as metaphor for translation. Philippe Burty and the Gazette des Beaux-Arts in the Second Empire, in: Michael R. Orwicz (Hg.): Art criticism and its institutions in 19th-century France, Manchester 1994, 88-108

Le Men 2010
Ségolène Le Men: Le trait d'union entre la peinture et la gravure. Millet et l'eau-forte de reproduction dans les années 1860 et 1870, in: 48/14, La revue du Musée d'Orsay, No. 30, 2010, 56-70

Lebel 1951
Gustave Lebel: Bibliographie des revues et périodiques d'art parus en France de 1746 à 1914, in: GBA, VI, 93. 1951, 5-64, repr. Nendeln, Liechtenstein 1968

Lefort 1875
Paul Lefort: Murillo et ses élèves, in: GBA, II, 11. 1875, 315-329

Lefort 1882
Paul Lefort: Charles Blanc, in: GBA, II, 25. 1882, 121-124

Lefort 1883
Paul Lefort: L'exposition nationale de 1883, in: GBA, II, 28. 1883, 273-279, 457-471

Leprieur 1907
Paul Leprieur: Les récentes acquisitions du département des peintures au Musée du Louvre, in: GBA, III, 37. 1907, 5-24

Leroi 1873
Paul Leroi: La Gravure au Salon, in: GBA, II, 8. 1873, 140-150

Leroi 1874
Paul Leroi: Les aquarelles, dessins et gravures au Salon, in: GBA, II, 10. 1874, 80-84, 159-163

Leroi 1875a
Paul Leroi: Emile Galichon, in: L'Art, 1. 1875, 210-213, 327-329

Leroi 1875b
Paul Leroi: Salon de 1875, in: L'Art, 2. 1875, 417-426

Leroi 1876
Paul Leroi: Les Parias du Salon, in: L'Art, 3. 1876, 305-306 und 4. 1876, 73-77, 114-118

Leroi 1880
Paul Leroi: Le Salon de 1880, in: L'Art, 3. 1880, 82-87

Lier 1895
H. A. Lier: Zur Geschichte der modernen Radierung, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, NF, 6. 1895, 227-236, 252-263

Lieure 1933
Jacques Lieure: Gazette des Beaux-Arts et la Gravure, in: GBA, VI, 10. 1933, 351-364

Lille 2007
D'après les maîtres. Léonard de Vinci, Raphaël, Watteau, Goya, Courbet… La gravure d'interprétation d'Alphonse Leroy (1820-1902) à Omer Bouchery (1882-1961), Ausst.-Kat. Lille, Musée de l'Hospice Comtesse, Montreuil 2007

Lippmann 1963
Friedrich Lippman: Der Kupferstich, Berlin 1963[7] [1893[1]]

Lobstein 2011
Dominique Lobstein: Copies, transpositions et interprétations sur les cimaises officielles (1864-1870) (II), in: Les Cahiers d'histoire de l'art, 9. 2011, 88-110

London 1987
Susan Lambert: The image multiplied. 5 centuries of printed reproductions of paintings and drawings, Ausst.-Kat. London, Victoria and Albert Museum, London 1987

Los Rios 1897
Ricardo de Los Rios: Coup d'œil sur la gravure aux Salons de 1897, in: GBA, III, 17. 1897, 498-502

Lostalot 1876
Alfred de Lostalot: Les œuvres de W. Unger, in: GBA, II, 14. 1876, 162-166

Lostalot 1878
Alfred de Lostalot: Exposition Universelle, Aquarelles, Dessins et Gravures, in: GBA, II, 18. 1878, 634-656 und 719-731

Lostalot 1882
Alfred de Lostalot: Le Salon de Gravure, in: GBA, II, 26. 1882, 53-59

Lostalot 1884a
Alfred de Lostalot: Le portrait de M. Edmond About, in: GBA, II, 29. 1884, 311-313

Lostalot 1884b
Alfred de Lostalot: Les artistes contemporains, Félix Bracquemond peintre-graveur, in: GBA, II, 29. 1884, 420-426, 517-524 und 30. 1884, 155-161

Lostalot 1886
Alfred de Lostalot: Salon de 1886, in: GBA, II, 34. 1886, 17-34

Lostalot 1888
Alfred de Lostalot: La Gravure au Salon, in: GBA, II, 38. 1888, 217-224

Lostalot 1889
Alfred de Lostalot: Salon de 1889, in: GBA, III, 2. 1889, 12-19

Lostalot 1891
Alfred de Lostalot: Graveurs contemporains, Eugène Gaujean, in: GBA, III, 5. 1891, 195-200

Lugano 1971
Giancarlo Vigorelli (Hg.): D'après. Omaggi e dis-

sacrazione nell'arte contemporanea, Ausst.-Kat. Rassegna Internazionale delle Arti e della Cultura, Lugano 1971

Lützow 1866
Carl von Lützow: Zum Beginn, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 1. 1866, n. pag.

Lützow 1870
Carl von Lützow: Hille Bobbe van Haarlem, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 5. 1870, 78-80

Lützow 1891
Carl von Lützow: Der Kupferstich der Gegenwart in Europa, Wien 1891 (Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, 2)

Lützow 1892
Carl von Lützow: Die Radierung der Gegenwart in Europa und Nordamerika, Wien 1892 (Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, 3)

Luxembourg 2009
Stephan Brakensiek/Michel Polfer (Hg.): Graphik als Spiegel der Malerei. Meisterwerke der Reproduktionsgraphik 1500-1830, Ausst.-Kat. Musée national d'histoire et d'art Luxembourg, Mailand 2009 (Publications du Musée national d'histoire et d'art Luxembourg, 10)

Mabilleau 1890
Léopold Mabilleau: Le Salon du Champ de Mars, in: GBA, III, 4. 1890, 5-29

Mainardi 1993
Patricia Mainardi: The end of the Salon. Art and the state in the early Third Republic, Cambridge 1993

Mainz 2005
Katharina Krause/Klaus Niehr/Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hg.): Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920, Ausst.-Kat. Mainz, Gutenberg-Museum, Leipzig 2005

Maison 1960
Karl E. Maison: Bild und Abbild. Meisterwerke von Meistern kopiert und umgeschaffen, München 1960 [= Themes and variations. Five centuries of master copies and interpretations, London 1960]

Majno 2006
Luigi Majno: Gazette des Beaux-Arts, adieu, in: Nouvelles de l'estampe, 208, 2006, 6-29

Mantz 1859
Paul Mantz: Le Salon de 1859, in: GBA, I, 2. 1859, 129-141, 193-208, 271-299, 350-371 und 3. 1859, 21-39

Mantz 1865
Paul Mantz: Le Salon de 1865, in: GBA, I, 18. 1865, 489-523 und 19. 1865, 5-42

Mantz 1874
Paul Mantz: La Galerie de M. Suermondt, in: GBA, II, 9. 1874, 371-386, 437-453, 525-535 sowie 10. 1874, 61-69

Mantz 1882
Paul Mantz: Charles Blanc, in: Le Temps, 19. 1. 1882, 1-2

Mantz 1883
Paul Mantz: L'Art japonais par M. Louis Gonse, in: GBA, I, 28. 1883, 487-507

Mantz 1887
Paul Mantz: Les Œuvres de F. Gaillard, in: Feuilleton du »Temps«, 25. 3. 1887, 27. Jg., No. 9455, 1-2

Marguillier 1900
Auguste Marguillier: André-Charles Coppier, peintre-graveur contemporain, in: GBA, III, 23. 1900, 420-424

Marguillier 1905
Auguste Marguillier: Charles Ephrussi, in: GBA, III, 34. 1905, 353-360

Marx 1895
Roger Marx: Les Salons de 1895, in: GBA, III, 13. 1895, 353-360, 441-456 und 14. 1895, 15-32, 105-122

Marx 1897
Roger Marx: Artistes contemporains, Henri Guérard, in: GBA, III, 18. 1897, 314-318

Marx 1902
Roger Marx: Artistes contemporains, Jean Patricot, peintre et graveur, in: GBA, III, 27. 1902, 37-54

Masson 2012
Géraldine Masson: Les conservateurs des musées sous la IIIe République (1870-1940), in: Barbillon/Chevillot/Martin 2012, 69-74

Matyssek 2009
Angela Matyssek: Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg, Diss.

Berlin 2005, Berlin 2009 (Humboldt-Schriften zu Kunst- und Bildgeschichte, 7)

McCauley 1994
Elizabeth Anne McCauley: Industrial Madness. Commercial Photography in Paris 1848-1871, New Haven/London 1994

McQueen 2003
Alison McQueen: The rise of the cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France, Diss. Pittsburgh, Amsterdam 2003

McWilliam 1986
Neil McWilliam: A bibliography of Salon criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1851, Cambridge 1986

McWilliam 1991
Neil McWilliam: Opinions professionnelles: critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet, in: Romantisme, 71, 1991, 19-30

Mellerio 1899
André Mellerio: Un Salon de la gravure, in: L'Estampe et l'affiche, 3. 1899, 105-106, 144, 153-159, 191-197, 216-219

Melot 1985
Michel Melot: Texte et image, in: Henri-Jean Martin (Hg.): Le temps des éditeurs: du romantisme à la Belle Époque, Histoire de l'édition française, Bd. 3, Paris 1985, 287-311

Melot et al. 1981
Michel Melot/Anthony Griffiths/Richard S. Field/André Béguin: Die Graphik, Genf 1981

Melzer 2011
Christien Melzer: Abbild, Nachbild, Kopie – Zum Wandel des Begriffs der »Reproduktionsgraphik« bis 1800, in: Sabine Frommel/Gernot Kamecke (Hg.): Les Sciences humaines et leurs langages, Rom 2011, 115-128

Ménard 1870
René Ménard: Salon de 1870, in: GBA, II, 3. 1870, 489-514 und 4. 1870, 38-71

Ménard 1872
René Ménard: La Gravure au Salon, in: GBA, II, 6. 1872, 120-127

Merson 1860
Olivier Merson: Mouvement des arts et de la curiosité. Concours de l'école des Beaux-Arts, in: GBA, I, 8. 1860, 117-125

Meyer 1989
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, Estampes et gravures d'illustration, No. 2, 1989, 41-46

Meyer 2004
Véronique Meyer: L'œuvre gravé de Gilles Roussellet, graveur parisien du XVIIe siècle, Diss. Paris 1984, Paris 2004

Michel 1885
André Michel: Le Salon de 1885, in: GBA, II, 31. 1885, 395-403, 473-496 und 32. 1885, 5-20, 116-128

Michel 1922
André Michel: Louis Gonse, in: GBA, V, 5. 1922, 85-88

Mireur 1911/12
Hippolyte Mireur: Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIme et XIXme siècles, 7 Bde., Paris 1911/12

Monneret 1978-1981
Sylvie Monneret: L'impressionnisme et son époque. Dictionnaire international illustré, 2 Bde., Paris 1978-1981

Monzie/Febvre 1937-1967
Encyclopédie française, begr. von Anatole de Monzie und Lucien Febvre: 19 Bde., Paris 1937-1967

Moreau-Nelaton 1903
Etienne Moreau-Nelaton: La vue de Sin-le-Noble, près Douai par Corot, in: GBA, III, 29. 1903, 490-493

München/Landshut/Rosenheim 1999
Robert Stalla (Hg.): Es muß nicht immer Rembrandt sein. Die druckgraphische Sammlung des Kunsthistorischen Instituts der Universität München, Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst/Rathauskeller Landshut/Städtische Galerie Rosenheim, München/Berlin 1999

Münster 1976
Gerhard Langemeyer/Reinhart Schleier (Hg.): Bilder nach Bildern. Druckgraphik und die Vermitt-

lung von Kunst, Ausst.-Kat. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1976

Nantes/Montpellier 1999
Claude Allemand-Cosneau/Isabelle Julia (Hg.): Paul Delaroche, un peintre dans l'histoire, Ausst.-Kat. Nantes, Musée des Beaux-Arts/Montpellier, Pavillon du Musée Fabre, Paris 1999

New Haven 1980
David Alexander/Richard T. Godfrey: Painters and engraving. The reproductive print from Hogarth to Wilkie, Ausst.-Kat. Yale Centre for British Art, New Haven, Connecticut 1980

Parinaud 1994
André Parinaud: Barbizon. Les peintres et leur école, les origines de l'Impressionnisme, Vaduz 1994

Paris 1887
Exposition de gravures du siècle, Ausst.-Kat. Galerie Georges Petit, Paris 1887, repr. New York/London 1981 (Theodore Reff (Hg.): Modern Art in Paris. Two-hundred catalogues of the major exhibitions, reproduced in fac-simile, 26)

Paris 1896
Catalogue officiel de l'exposition nationale de l'eau-forte moderne à l'École des Beaux-Arts, Paris 1896, repr. New York/London 1981 (Theodore Reff (Hg.): Modern Art in Paris. Two-hundred catalogues of the major exhibitions, reproduced in fac-simile, 26)

Paris 1996
Claude Bouret (Hg.): Corot, le génie du trait, Ausst.-Kat. Paris, Bibliothèque nationale de France, Paris 1996

Paris 2006
Dominique de Font-Réaulx/Joëlle Bolloch: L'œuvre d'art et sa reproduction, Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Orsay, Paris 2006

Paris 2008
Goya Graveur, Ausst.-Kat. Paris, Petit Palais, Paris 2008

Parsons/Ward 1986
Christopher Parsons/Martha Ward: A bibliography of Salon criticism in Second Empire Paris, Cambridge 1986

Perrier 1873
Henri Perrier: De Hugo van der Goes à John Constable, in: GBA, II, 7. 1873, 253-266 und 357-375

Perrier 1875
Henri Perrier: Notre Bibliothèque, in: L'Art, 1. 1875, 22

Perrot 1830
Michel Perrot: Manuel du graveur, Paris 1830, repr. Saint-Egreve 2007

Petermann 1960
Erwin Petermann: Joh. Gotth. Müller und die Kupferstecherschule der Hohen Carlsschule, in: Die Hohe Carlsschule, Ausst.-Kat. Museum der Bildenden Künste Stuttgart, Stuttgart 1960, 71-81

Peters 2011
Dorothea Peters: Auf der Suche nach dem »Ei des Columbus«. Fotomechanische Drucktechniken als Kernbereich der Forschung, in: Michael Ponstingl (Hg.): Die Explosion der Bilderwelt, Die Photographische Gesellschaft in Wien 1861-1945, Ausst.-Kat. Wien, Albertina, Wien 2011, 143-153 (Monika Faber (Hg.): Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich, 6)

Peters 2012/13
Dorothea Peters: Fotografie für die Massen. Zur Frühgeschichte fotomechanischer Drucktechniken im Spiegel der Wiener Photographischen Gesellschaft 1864-1883, in: Rundbrief Fotografie, Vol. 19, No. 4, Dezember 2012, 8-18 und Vol. 20, No. 1, März 2013, 19-29

Pfäfflin 2011
Anna Marie Pfäfflin: Malerei im Medium der Druckgraphik zu Beginn des 19. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 53, 2011, 99-109

Pfisterer 2003
Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft, Stuttgart/Weimar 2003

Philadelphia/Detroit/Paris 1978
The Second Empire 1852-1870. Art in France under Napoleon III, Ausst.-Kat. Philadelphia Museum of Art/The Detroit Institute of Arts/Paris, Grand Palais, Philadelphia 1978

Pieske 1988
Christa Pieske: Bilder für Jedermann. Wandbilddrucke 1840-1940, Berlin 1988

Pietsch 2004
Kristiane Pietsch: Charles Blanc (1813-1882). Der Kunstkritiker und Publizist, Diss. Düsseldorf 2004, Onlinepublikation (URN:nbn:de:hbz:061-20040914-000939-4)

Pohlen 1985
Ingeborg Pohlen: Untersuchungen zur Reproduktionsgraphik der Rubenswerkstatt, Diss. Münster, München 1985 (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 6)

Pointdexter 1974
Joseph Pointdexter: The Rembrandt print market, in: Art News, Special Prints Issue, Vol. 73, No. 3, 1974, 60-63

Pour 1997
Marcelle Hourt Pour: Charles Blanc and the »Gazette des Beaux-Arts«: 1859-1870, Diss. Michigan 1997 (Mikrofiche)

Probst 2011
Jörg Probst (Hg.): Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute, Berlin 2011

Prouté 1978
Une époque, deux styles: Ferdinand Gaillard, Henri Guérard, Galerie Prouté, Paris 1978

Rais 1900
Jules Rais: Le Salon de 1900, in: GBA, III, 23. 1900, 353-364, 505-512 und 24. 1900, 52-62

Rebel 2003
Ernst Rebel: Druckgraphik. Geschichte, Fachbegriffe, Stuttgart 2003

Rehm 1994
Margarete Rehm: Informationen zur Kommunikation in Geschichte und Gegenwart, Berlin 1994

Renan 1895
Ary Renan: Paul Mantz, in: GBA, III, 13. 1895, 231-234

Renié 1998
Pierre-Lin Renié: The battle for a market. Art reproduction in print and photography from 1850 to 1880, in: Kathleen S. Howe (Hg.): Intersections. Lithography, photography and the traditions of printmaking, Albuquerque 1998, 41-53

Renié 2006
Pierre-Lin Renié: The image on the wall: Prints as decoration in nineteenth-century interiors, in: 19th-century art world-wide, Vol. 5, issue 2, autumn 2006 (http://www.19thc-artworldwide.org)

Renié 2007
Pierre-Lin Renié: De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée. Vers une diffusion internationale des images (1850-1880), in: Études photographiques, 20, 2007, 18-33

Riegler 2014
Rudolf Riegler: Adam von Bartsch (1757-1821). Leben und Werk des Wiener Kunsthistorikers und Kupferstechers unter besonderer Berücksichtigung seiner Reproduktionsgraphik nach Handzeichnungen, 2 Bde., Petersberg 2014

Rümelin 2001
Christian Rümelin: Stichtheorie und Graphikverständnis im 18. Jahrhundert, in: Artibus et Historiae, No. 44, XXII, 2001, 187-200

Rod 1891
Édouard Rod: Les Salons de 1891 au Champ-de-Mars et aux Champs-Élysées, in: GBA, III, 5. 1891, 441-469 und 6. 1891, 5-35

Roger-Marx 1962
Claude Roger-Marx: La gravure originale au XIXe siècle, Paris 1962

Rosenthal 1914
Léon Rosenthal: La crise de la gravure de reproduction, in: L'Humanité, No. 3579, 3. 2. 1914

Roth 1989
Nancy Ann Roth: »L'Artiste« and »L'art pour l'art«: The new cultural journalism in the July Monarchy, in: The Art Journal, Vol. 48, No. 1, 1989, 35-39

Rouillé 1989
André Rouillé (Hg.): La photographie en France. Textes et controverses: Une anthologie 1816-1871, Paris 1989

Saint-Santin 1865
M. de Saint-Santin: De quelques arts qui s'en vont, in: GBA, I, 19. 1865, 304-317

Samis 1990
Peter Samis: Aemulatio Rembrandti: the 19th-century printmaker Flameng and his ›prises-crises de conscience‹, in: GBA, VI, 116. 1990, 243-260

San Francisco/Dallas/Bilbao 1999
Dorothy M. Kosinski (Hg.): The artist and the camera. Degas to Picasso, Ausst.-Kat. San Francisco Museum of modern Art/Dallas Museum of Art/ Bilbao, Fundación del Museo Guggenheim, New Haven/London 1999

Sanchez/Seydoux 1998a
Pierre Sanchez/Xavier Seydoux: Les estampes de La Gazette des Beaux-Arts 1859-1933, Paris 1998

Sanchez/Seydoux 1998b
Pierre Sanchez/Xavier Seydoux: Les estampes de L'Artiste 1831-1904, 2 Bde., Paris 1998

Sanchez/Seydoux 1999
Pierre Sanchez/Xavier Seydoux: Les estampes de L'Art 1875-1907, Paris 1999

Sanchez/Seydoux 1999-2014
Pierre Sanchez/Xavier Seydoux: Les catalogues des Salons des Beaux-Arts 1801-1913, 23 Bde., Paris 1999-2014

Scherkl 2000
Robert Scherkl: Charles Blancs Musée des copies. Kopien wie Originale, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 63, Heft 3, 2000, 358-371

Schmidt 2001
Marjen Schmidt: Falschfarben: Zur Farbwiedergabe in Gemäldereproduktionen 1839-1905, in: Rundbrief Fotografie, Sonderheft 6, 2001, 211-226

Schmidt-Linsenhoff 1974
Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Guido Reni im Urteil des 17. Jahrhunderts. Studien zur literarischen Rezeptionsgeschichte und Katalog der Reproduktionsgraphik, Diss. Kiel 1974

Scholz 1985
Horst Scholz: Brouwer invenit. Druckgraphische Reproduktionen des 17.-19. Jahrhunderts nach Gemälden und Zeichnungen Adriaen Brouwers, Diss. Marburg 1982, Marburg 1985 (Heinrich Klotz (Hg.): Studien zur Kunstgeschichte, 3)

Schorn/Kolloff 1839
Ludwig Schorn/Eduard Kolloff: Der Daguerrotyp, in: Kunstblatt, 24. 9. 1839, 20. 1839, Nr. 77, 305-308

Schulze Altcappenberg 1987
Heinrich-Thomas Schulze Altcappenberg: »Le Voltaire de l'art« Johann Georg Wille (1715-1808) und seine Schule in Paris, Diss. Bonn 1986, Münster 1987

Sénéchal/Barbillon 2004
Philippe Sénéchal/Claire Barbillon (Hg.): Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale (http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art.html)

Sfeir-Semler 1992
Andrée Sfeir-Semler: Die Maler am Pariser Salon 1791-1880, Diss. Freiburg i. Br. 1980, Frankfurt a. M./New York/Paris 1992

Singer 1895
Hans Wolfgang Singer: Geschichte des Kupferstichs, Magdeburg 1895 (Illustrierte Bibliothek der Kunst- und Kulturgeschichte, 7)

Singer 1920
Hans Wolfgang Singer: Die moderne Graphik. Eine Darstellung für deren Freunde und Sammler, Leipzig 1920[2] [1914[1]]

Singer/Strang 1897
Hans Wolfgang Singer/William Strang: Etching, engraving and other methods of printing pictures, London 1897

Slythe 1970
R. Margaret Slythe: The art of illustration 1750-1900, London 1970

Song 1984
Misook Song: Art theories of Charles Blanc 1813-1882, Diss. 1981, Ann Arbor 1984 (Donald B. Kuspit (Hg.): Studies in the Fine Arts, Art Theories, 10)

Souchal 1989
François Souchal: La Gazette des Beaux-Arts a 130 ans, in: La Chronique des Arts, No. 1450, 1989, 1

Springer 1883
Anton Springer: Raffaels Schule von Athen, in: Die Graphischen Künste, 5. 1883, 53-106

Springer 1891
Anton Springer: Die Aufgaben der graphischen Künste, in: Kunstchronik, N. F., 2. 1891, 305-312, 323-328

Stalla 2001
Robert Stalla (Hg.): Druckgraphik. Funktion und Form, München/Berlin 2001

Stümpel 1981
Rolf Stümpel: Die manuelle Reproduktion. Ihre Entwicklung von den Anfängen im 15. Jahrhundert bis zu ihrer Ablösung durch die Reproduktions-Photographie, dargestellt an charakteristischen Beispielen, Diss. Mainz 1981

Stuttgart 2001
Corinna Höper (Hg.): Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern-Ruit 2001

Taylor 1987
Joshua C. Taylor: Nineteenth-century theories of Art, Berkeley/Los Angeles/London 1987

Tempestini 1998
Anchise Tempestini: Giovanni Bellini, München 1998

Teste 1895
Paulin Teste: Gazette des Beaux-Arts. Table alphabétique et raisonnée, noms, matières, gravures (1881-1892), précédée du répertoire général et méthodique des matières publiées depuis l'origine (1859) jusqu'à l'année 1892, Paris 1895

Thausing 1866
Moritz Thausing: Kupferstich und Photographie, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 1. 1866, 287-294

Thausing 1868
Moritz Thausing [M. Th.]: Die französische Gesellschaft für Kupferstich, in: Kunstchronik, 16. 10. 1868, 1-3

ThB 1907-1950
Ulrich Thieme/Felix Becker (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907-1950, repr. 1999

Tietjen 2006
Friedrich Tietjen: Bilder einer Wissenschaft. Kunstreproduktion und Kunstgeschichte, Diss. Trier 2006, Onlinepublikation (urn:nbn:de:hbz:385-4177)

TLF 1971-1994
Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960), Centre national de la recherche scientifique, 16 Bde., Paris 1971-1994

Toronto 1983
Brenda D. Rix: Pictures for the parlour. The English reproductive print from 1775 to 1900, Ausst.-Kat. Toronto, Art Gallery of Ontario, Toronto 1983

Toronto 1988
Katharine A. Lochnan/Brenda D. Rix: Printmaking in 19th century France. The Touche Ross gift to the Art Gallery of Ontario, Ausst.-Kat. Toronto, Art Gallery of Ontario, Toronto 1988

Tourneux 1900
Maurice Tourneux: Les Arts à l'exposition Universelle de 1900, Exposition Centennale, Les Dessins et Aquarelles, in: GBA, III, 23. 1900, 465-478

Tourneux 1907
Maurice Tourneux: Philippe Burty, in: GBA, III, 37. 1907, 388-402

Tourneux 1909
Maurice Tourneux: Note cinquantenaire, in: GBA, IV, 1. 1909, 5-20

Tourneux 1919
Maurice Tourneux: Salons et expositions d'art à Paris (1801-1870), Essai bibliographique, Paris 1919

Ullrich 2009
Wolfgang Ullrich: Raffinierte Kunst, Berlin 2009

Ueding 1992-2012
Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 10 Bde., Tübingen 1992-2012

Unger 1873
William Unger/Carel Vosmaer: Eaux-fortes d'après Frans Hals par William Unger, avec une étude sur le maître et ses œuvres par C. Vosmaer, Leyden 1873

Vaisse 1976
Pierre Vaisse: Charles Blanc und das Musée des Copies, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 39, 1976, 54-66

Vaisse 1991
Pierre Vaisse: Avant-Propos, in: Romantisme, 71, 1991, 3-7

Van der Linden 1990
Fons van der Linden: DuMont's Handbuch der graphischen Techniken, Köln 1990[3] [1979[1]]

Verhoogt 2007
Robert Verhoogt: Art in reproduction. Nineteenth-century prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer, Diss. Amsterdam 2004, Amsterdam 2007

Véron 1874
Eugène Véron: Les œuvres de William Unger, eaux-fortes d'après les maîtres anciens, in: GBA, II, 11. 1874, 354-357

Vevey/Gingins 2003
Jean-Paul Bouillon: Félix Bracquemond 1833-1914, graveur et céramiste, Ausst.-Kat. Cabinet cantonal des estampes, Musée Jenisch Vevey/Fondation Neumann, Gingins, Vevey 2003

Vidal 1886
Léon Vidal: La gravure et ses transformations, in: Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne […] 10. Sécession, 1886, 545-555

Villet 2010
Jeffrey M. Villet: The complete prints of Maxime Lalanne, catalogue raisonné, Washington 2010

Vitry 1925
Paul Vitry: André Michel (1853-1925), in: GBA, V, 12. 1925, 317-332

Waal 2011
Edmund de Waal: Der Hase mit den Bernsteinaugen, Wien 2011

Washington/London/Haarlem 1989/90
Seymour Slive (Hg.): Frans Hals, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington/Royal Academy of Arts, London/Frans-Hals-Museum, Haarlem, München 1989

Weigel 2001
Sigrid Weigel: Die Richtung des Bildes. Zum Links-Rechts von Bilderzählungen und Bildbeschreibungen in kultur- und mediengeschichtlicher Perspektive, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 64. 2001, 449-474

Weisberg 1993
Gabriel P. Weisberg: The independent critic. Philippe Burty and the visual arts of the mid-nineteenth century France, New York et al. 1993

Wellisz 1934
Leopold Wellisz: Felix-Stanislas Jasinski. Sa vie et son œuvre. Avec une étude sur les procédés techniques de F. Jasinski par Thadée Cieślewski fils, Paris 1934

Wessely 1876
Joseph Eduard Wessely: Anleitung zur Kenntnis und zum Sammeln der Werke des Kunstdruckes, Leipzig 1876

Wessely 1891
Joseph Eduard Wessely: Geschichte der graphischen Künste, Leipzig 1891

Wickenden 1916
R. J. Wickenden: Paul Adolphe Rajon (1842-1888), in: The Print Collector's Quarterly, 6, 1916, 411-435

Wildenstein 1959
Georges Wildenstein: Le centenaire de La Gazette des Beaux-Arts, in: La Chronique des Arts, No. 1081, 1959, 1-3

Wildenstein 1968
Daniel Wildenstein: Table centennale de la Gazette des Beaux-Arts. Nomenclature méthodique des articles depuis l'origine (1859) jusqu'en 1959, Paris 1968

Wyzewa 1894
Teodor de Wyzewa: Le Salon de 1894, in: GBA, III, 12. 1894, 25-42

Bildnachweis

akg-images: Kat. 42, 67 (Vorlagen)
akg-images / André Held: Kat. 58 (Vorlage links)
akg-images / Erich Lessing: Kat. 51, 55, 66 (Vorlagen)
Artothek / Peter Willi: Kat. 1 (Vorlage)
Bibliothèque nationale de France, Paris, Département des Estampes et de Photographie: Abb. 82, 90
bpk / RMN – Grand Palais / Gérard Blot: Kat. 34, 50 (Vorlagen)
bpk / RMN – Grand Palais / Félicien Faillet: Kat. 69 (Vorlage)
bpk / RMN – Grand Palais / Tony Querrec: Kat. 6 (Vorlage)
bpk / Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Dietmar Katz: Abb. 2
bpk / Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Jörg P. Anders: Abb. 60, 73
Courtesy National Gallery of Art, Washington: Kat. 59 (Vorlage)
Diptiek van Maarten van Nieuwenhove. – Lukas – Art in Flanders VZW, Foto: Hugo Maertens: Kat. 58 (Vorlage rechts)
Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Foto: Jörg P. Anders: Kat. 12, 18, 21 und 33 (Vorlagen)
Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Foto: Christoph Schmidt: Kat. 16 (Vorlage)
Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen: Abb. 33; Kat. 15, 45 und 48 (Vorlagen)
https://it.wikipedia.org/wiki/Jean-Jacques_Henner: Kat. 19 (Vorlage)
KIK-IRPA, Brüssel (Belgien), cliché C5687: Kat. 61 (Vorlage)
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Foto: João Musa: Kat. 7 (Vorlage)
National Trust Images, Swindon: Kat. 22, 23 (Vorlagen)
Seemann Henschel GmbH & Co. KG, Leipzig, Foto: Juliane Betz: Abb. 34; Kat. 15
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Foto: Annette Fischer/Heike Kohler: Abb. 28, 29, 37, 51, 58, 63, 69; Kat. 5, 16, 18
The Frick Collection, New York, Foto: Michael Bodycomb: Kat. 3, 26 (Vorlagen)
The National Gallery, London: Kat. 17 (Vorlage)
The Wallace Collection, London: Kat. 25 (Vorlage)
Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Digitalisierungszentrum (Signatur: Frei 13: Z 284): Abb. 7, 48, 61; Kat. 9
Universitätsbibliothek Heidelberg (Signatur: C 4815 A): Cover; Abb. 3-6, 8-27, 30-32, 35, 36, 38-47, 49, 50, 52-57, 59, 62, 64-67, 70-72, 74-81, 83-89, 91-99 ; Kat. 1-4, 6-8, 10-14, 17, 19-69
Ville de Poissy / R. P. Ribière: Kat. 2 (Vorlage)

Reproduktionen aus der vorhandenen Literatur:
Bann 2013, S. 204: Abb. 68
Bartolomé Esteban Murillo, 1617-1682, Ausst.-Kat. Museo del Prado, Madrid/Royal Academy of Arts, London, Madrid 1982, S. 122: Kat. 30 (Vorlage)
Belting, Hans/Kruse, Christiane: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, Tf. 177: Kat. 54 (Vorlage)

Borchert, Till-Holger: Hans Memling. Portraits, Stuttgart 2005, S. 58 und 127: Kat. 65 und 68 (Vorlage)
Botticelli. Bildnis, Mythos, Andacht, Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt a.M., Ostfildern 2009, S. 65: Kat. 47 (Vorlage)
Chapman, Hugo/Henry, Tom/Plazzotta, Carol: Raphael. From Urbino to Rome, Ausst.-Kat. National Gallery London, London 2004, S. 57: Kat. 38 (Vorlage)
Corot et l'arte moderna, Ausst.-Kat. Palazzo della Gran Guardia, Verona, Venedig 2009, S. 7: Kat. 41 (Vorlage)
François Boucher, 1703-1770, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York/The Detroit Institute of Arts/Galeries nationales du Grand Palais, Paris, Paris 1986, S. 183: Abb. 1; Kat. 57 (Vorlage)
Gregori, Mina: Uffizien und Palazzo Pitti, Die Gemäldesammlungen von Florenz, München 1994, S. 93 und 163: Kat. 32 und 46 (Vorlagen)
Gustave Moreau. Between epic and dream. Ausst.-Kat. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris/The Art Institute of Chicago/The Metropolitan Museum, New York, Paris 1998, S. 79: Kat. 9 (Vorlage)
Ingres, 1780-1867, Ausst.-Kat. Musée du Louvre, Paris, Paris 2006, S. 376: Kat. 4 (Vorlage)
La Collection La Caze, Ausst.-Kat. Musée du Louvre, Paris, Paris 2007, S. 124: Kat. 53 (Vorlage)
Liedtke, Walter: Dutch paintings in the Metropolitan Museum of Art, New York 2007, Bd. 1, S. 261; Bd. 2, S. 605 und 763: Kat. 8, 31 und 40 (Vorlagen)
Lopéz-Rey, José: Velázquez, Werkverzeichnis, Köln 1996, S. 283: Kat. 43 (Vorlage)
Lucco, Mauro (Hg.): Antonello da Messina, Das Gesamtwerk, Stuttgart 2006, S. 243: Kat. 10 (Vorlage)
Luchinat, Cristina Acidini (Hg.): The Chapel of the Magi. Benozzo Gozzoli's frescoes in the Palazzo Medici-Riccardi Florence, London 1994, S. 75: Kat. 63 (Vorlage)
Paul Baudry 1828-1886. Les portraits et les nus, Ausst.-Kat. Historial de la Vendée, hg. von Christophe Vital, La Roche-sur-Yon 2007, S. 95: Kat. 44 (Vorlage)
Poeschke, Joachim: Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. 1, München 1990, Tf. 111: Kat. 13 (Vorlage)
Rosenblum, Robert: Die Gemäldesammlung des Musée d'Orsay, Köln 1989, S. 155: Kat. 39 (Vorlage)
Rosenthal, Michael/Myrone, Martin (Hg): Gainsborough, London 2002, S. 147: Kat. 5 und 37 (Vorlagen)
Sander, Jochen: Die Entdeckung der Kunst, Mainz 1995, S. 49: Kat. 49 (Vorlage)
Spicke, John T.: Frau Angelico, München 1997, S. 157: Kat. 64 (Vorlage)
Swoboda, Gudrun: Die Wege der Bilder. Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen von 1600 bis 1800, Wien 2008, S. 78: Kat. 28 (Vorlage)
Tancock, John L.: The sculpture of Rodin, Philadelphia 1976: Kat. 60 (Vorlage)
Trnek, Renate: Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1997, S. 241: Kat. 35 (Vorlage)
Tümpel, Christian: Rembrandt. Mythos & Methode, Königstein 1986, S. 113: Kat. 20 (Vorlage)
Urbina, José Antonio de (Hg.): Der Prado Madrid, München 1996, S. 51: Kat. 36 (Vorlage)
Washington/London/Haarlem 1989/90, Tf. I und S. 307: Kat. 11 und 27 (Vorlagen)

In seinem Artikel über den Salon des Beaux-Arts von 1881 unterschied der Kritiker Jules Buisson zwischen den Druckgraphiken der großen Kupferstecher des 17. und 18. Jahrhunderts, die er als »Chant du Triomphe« würdigte, und jenen des ausklingenden 19. Jahrhunderts, die er als »Chant du Cygne« charakterisierte. Die Bezeichnung als »Schwanengesang« deutet unmissverständlich darauf hin, dass der als durchaus kunstvoll wahrgenommenen Gattung der Reproduktionsgraphik die Ablösung durch photographische Verfahren bevorstand.

Diese Untersuchung französischer Reproduktionsgraphik basiert auf einer Analyse der *Gazette des Beaux-Arts* (1859-2002). Eine Auswahl von Graphiken aus dieser und anderen Kunstzeitschriften zeigt, dass es während des gut fünfzig Jahre dauernden Übergangs von der manuellen zur photographischen Kunstreproduktion zwei wesentliche Tendenzen in der stilistischen Entwicklung gab: Zunächst kam es zu einer Orientierung an Reproduktionsstichen der vorangegangenen Jahrhunderte und an der Malerradierung, die ab den 1840er Jahren wieder auflebte. Später entwickelten einige Graphiker eine deutlich durch die Photographie beeinflusste Reproduktionsweise.

ISBN: 978-3-942919-03-6