

# 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.<sup>1</sup> 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 Tailles in einen seitenverkehrten Kupferstich (Abb. 2), der sich durch große Klarheit und einen silbrig schimmernenden Glanz auszeichnet: Je nach Ausrichtung und Tiefe beziehungsweise Stärke der klar erkennbaren Linien verdichten sich die einzelnen Tailles 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 Materialien 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)<sup>2</sup> 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 Graustufungen 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

---

<sup>1</sup> BUISSON 1881, 134-141, hier: 135f.

<sup>2</sup> 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<sup>3</sup> 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 wissenschaftliche 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 linearen Struktur oder Linienstruktur einer Druckgraphik gesprochen.

bedingten unaufhaltbaren, radikalen Wandel in der Kunstreproduktion.<sup>4</sup> 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).<sup>5</sup> Auch das Drucken und Binden wurde durch die Einführung von Zylinderdruck- und Schnellpressen (ab 1812/17) sowie Fadenheftmaschinen (ab 1832) beschleunigt.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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 vergleichungsweise 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 déjeuner*, 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.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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«<sup>11</sup> und der Wertschätzung schöpferisch-innovativer Kunstwerke bei.<sup>12</sup> 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«<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> Und schließlich offenbart die von Bartsch in seiner *Anleitung zur Kupferstichkunde* (1821) präzisierende 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 Gemähle 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[...].«<sup>17</sup>

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 Gemälde 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.«<sup>18</sup>

Aus dieser Passage spricht Bartschs – auf seiner eigenen Erfahrung als Reproduktionsgraphiker basierende<sup>19</sup> – 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?«<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> Im Gegensatz zur Künstlergraphik des 19. Jahrhunderts und zur photographischen Kunstreproduktion<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> Folglich wurden sie in untergeordneten Teilen von Ausstellungskatalogen oder monographischen Arbeiten behandelt.<sup>24</sup> 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 RENÉ 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.<sup>25</sup>

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.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> Eine weitere Ausnahme bildet der Stuttgarter Ausstellungskatalog *Raffaël 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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup>

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 XIX<sup>e</sup> siècle« von 1910 maßgeblich.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup>

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.<sup>34</sup> Banns bereits von 2001 stammende Definition der im Untertitel zitierten »visual economy«<sup>35</sup> 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 bedeutungsvollem Publikations- und Diskussionsort<sup>36</sup> – zu Überschneidungen mit der vorliegenden Arbeit kommt: Bann befasst sich darin mit den einflussreichen Erneuerern des bedrohten Mediums, namentlich mit Léopold Flameng, Jules Jacquemart, Charles-Albert Waltner und Claude-Ferdinand Gaillard.<sup>37</sup> Bedauerlich ist, dass Bann nicht auf die pauschal angesprochene Nachfolge Flamengs<sup>38</sup> eingeht und dass er abrupt mit dem von ihm hoch geschätzten<sup>39</sup> 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<sup>40</sup> 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,<sup>41</sup> 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.<sup>42</sup> Darüber hinaus finden sich verallgemeinernde Aussagen zur *Gazette* vor allem in Publikationen zur Gattung Kunstzeitschrift und zur Illustration.<sup>43</sup> Zu berücksichtigen sind ferner die anlässlich verschiedener Jubiläen von der Redaktion der Zeitschrift publizierten Darstellungen,<sup>44</sup> sowie Reaktionen auf deren Einstellung im Dezember 2002.<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup> 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.<sup>47</sup> 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,<sup>48</sup> 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<sup>49</sup> 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.<sup>50</sup> 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.<sup>51</sup> Hilfreich für die Auseinandersetzung mit der Gattung der Reproduktionsgraphik wären zudem Informationen über die reproduzierten Vorlagen und die konsequente Angabe der illustrierten Artikel.<sup>52</sup>

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.<sup>53</sup> 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.<sup>54</sup> Dieser Diskurs wurde vor allem auf Seiten der Graphikbefürworter zu großen Teilen in Beiträgen für französische Kunstzeitschriften wie die *Gazette des Beaux-Arts* ausgetragen.<sup>55</sup>

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 ROUILLE 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«<sup>56</sup> zu erfüllen suchen.<sup>57</sup>

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, gegebenenfalls 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.