

## 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*.<sup>58</sup> Diese widmete sich allen Bereichen der bildenden Kunst von der Antike bis zur Gegenwart und erschien bis 2002 regelmäßig.<sup>59</sup> 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.<sup>60</sup> 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.<sup>61</sup> Neben staatlichen Eingriffen hatte vor allem das Engagement privater Unternehmer zur Veränderung der Presrelandschaft beigetragen, da diese in ökonomischer Absicht Zeitschriften gründeten und hierbei unpolitische Themen wie Kunst bevorzugten, die zudem eine große Leserschaft ansprachen.<sup>62</sup> 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.<sup>63</sup>

---

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,<sup>64</sup> 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)<sup>65</sup>. 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.<sup>66</sup> Ausschließlich mit bildender Kunst befasste sich um die Jahrhundertmitte lediglich ein Dutzend Zeitschriften; zehn Jahre später waren es bereits mehr als zwanzig.<sup>67</sup> 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.<sup>68</sup> 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.<sup>69</sup> 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. Ehrhard 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.<sup>70</sup> 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*.«<sup>71</sup> 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.<sup>72</sup> 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 beigelegt: in den meisten Fällen Lithographien, gelegentlich auch Radierungen, seltener Kupfer- oder Stahlstiche.<sup>73</sup> 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).<sup>74</sup> 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.<sup>75</sup>

---

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.<sup>76</sup> 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.<sup>77</sup> 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:<sup>78</sup> 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.<sup>79</sup>

Von den genannten Zeitschriften ist für diese Arbeit insbesondere die von Léon Gaucher (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 luxuriösen 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.<sup>80</sup> 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.<sup>81</sup> 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 qualitativvoll und einflussreich sowie als bahnbrechendes Vorbild lobt.<sup>82</sup>

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).<sup>83</sup>

Noch um 1900 dominierte die *Gazette des Beaux-Arts* den französischen Markt für Kunstzeitschriften weitgehend unangefochten<sup>84</sup>, 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<sup>85</sup> – 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).<sup>86</sup> 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.<sup>87</sup> Anstoß für diese Entscheidung war, wie er selbst später schrieb, seine Begeisterung für Rembrandts Radierungen gewesen.<sup>88</sup> 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.<sup>89</sup> Doch nicht nur künstlerisch, sondern auch wissenschaftlich befasste sich Blanc mit Rembrandts Schaffen, über das er drei illustrierte Werkkataloge veröffentlichte.<sup>90</sup> Besonders aufschlussreich für die Beurteilung von Blancs Selbstverständnis als Graphiker ist ein offener Brief an seinen Nachfolger als Chefredakteur, Emile Galichon (1829-1875)<sup>91</sup>, 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.<sup>92</sup> 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.<sup>93</sup>

---

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.<sup>94</sup> 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.<sup>95</sup>

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.<sup>96</sup> 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.<sup>97</sup> 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.<sup>98</sup> Darin widmete Blanc das der Malerei zugeordnete Unterkapitel der Druckgraphik, die ihm offenbar am Herzen lag.<sup>99</sup> Das Verfassen dieses stark rezipierten Hauptwerks war wohl auch der Grund für Blancs Rücktritt als Chefredakteur im April 1861.<sup>100</sup> 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 Dellessert 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.<sup>101</sup>

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.<sup>102</sup> In der Forschung wurden wiederholt Teile dieses programmatischen, dichten und anspielungsreichen Textes zitiert, wenn es um die Geschichte der *Gazette des Beaux-Arts* ging.<sup>103</sup> 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.<sup>104</sup> 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.<sup>105</sup> 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.<sup>106</sup> 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,<sup>107</sup> welcher dank des zunehmend einfacheren Reisens auch nachgegeben werden könne.<sup>108</sup> 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.<sup>109</sup> 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.<sup>110</sup>

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.<sup>111</sup> 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*«).<sup>112</sup> 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.<sup>113</sup> 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*«).<sup>114</sup> 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.<sup>115</sup> 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 einführende 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 privilège [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.«<sup>116</sup>

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.<sup>117</sup>

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.<sup>118</sup> 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.<sup>119</sup> 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.<sup>120</sup> 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.<sup>121</sup> 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.<sup>122</sup> Durch die in der Aufzählung eingesetzten sprachlichen Mittel zeichnet sich die anschließende Forderung Blancs ab, dass Autoren aller Couleure 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*.«<sup>123</sup>

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.<sup>124</sup> Im Zusammenhang mit den vorangegangenen Absätzen kann »érudition« jedoch auch als Anspielung auf die ausgedehnte Suche nach Quellenmaterial gelesen werden, der Blanc ambivalent gegenüberstand.<sup>125</sup> 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.<sup>126</sup> Das zweite

---

121 Tourneux benennt Théophile Gautier (1811-1872), Victor Cousin (1792-1867), Prosper Mérimée (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/THULLIER 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 créé, 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.<sup>127</sup> 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 (»manifeste le beau«) – gerecht werden sollen.<sup>128</sup> 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 abstreit. 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:<sup>129</sup> 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.<sup>130</sup>

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.<sup>131</sup> 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-Petersbourg, 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 überwinden und zur Vertreibung des Dunkels beitragen, 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?«<sup>132</sup> 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.<sup>133</sup> 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.<sup>134</sup> 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.«<sup>135</sup>

Blanc macht in dieser Passage deutlich, dass Abbildungen seiner Meinung nach aussagekräftiger als Worte und daher unerlässlich für die *Gazette des Beaux-Arts* sind.<sup>136</sup> 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; [...]«.<sup>137</sup> 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 [...].«<sup>138</sup>

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.<sup>139</sup> 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.<sup>140</sup>

Wie genau Blanc den Zeitschriftenmarkt kannte und wie strategisch er in seiner Einleitung vorgeing, 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 genügen, 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.«<sup>141</sup>

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.<sup>142</sup> In der *Gazette* hingegen sollten laut Blanc die beiden Medien zum Zweck der optimalen Wissensvermittlung zusammenwirken und das Dargestellte<sup>143</sup> 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'aux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits [...]«<sup>144</sup> 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.<sup>145</sup>

---

141 Ebd.

142 James in SANCHEZ/SEYDOUX 1998b, XIII f.

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<sup>146</sup> und -erklärenden Funktion sind die in der *Gazette des Beaux-Arts* publizierten Druckgraphiken als »Illustrationen«<sup>147</sup> 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.<sup>148</sup> 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.<sup>149</sup>

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.«<sup>150</sup>

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«).<sup>151</sup> 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.<sup>152</sup> 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.<sup>153</sup> 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 permis 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.«<sup>154</sup>

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.<sup>155</sup> 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.«<sup>156</sup>

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.<sup>157</sup> Schließlich sah Blanc die Hauptaufgabe der Kunst nicht in der Mimesis, sondern im Ausdruck von Gefühlen und Gedanken.<sup>158</sup> 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-

---

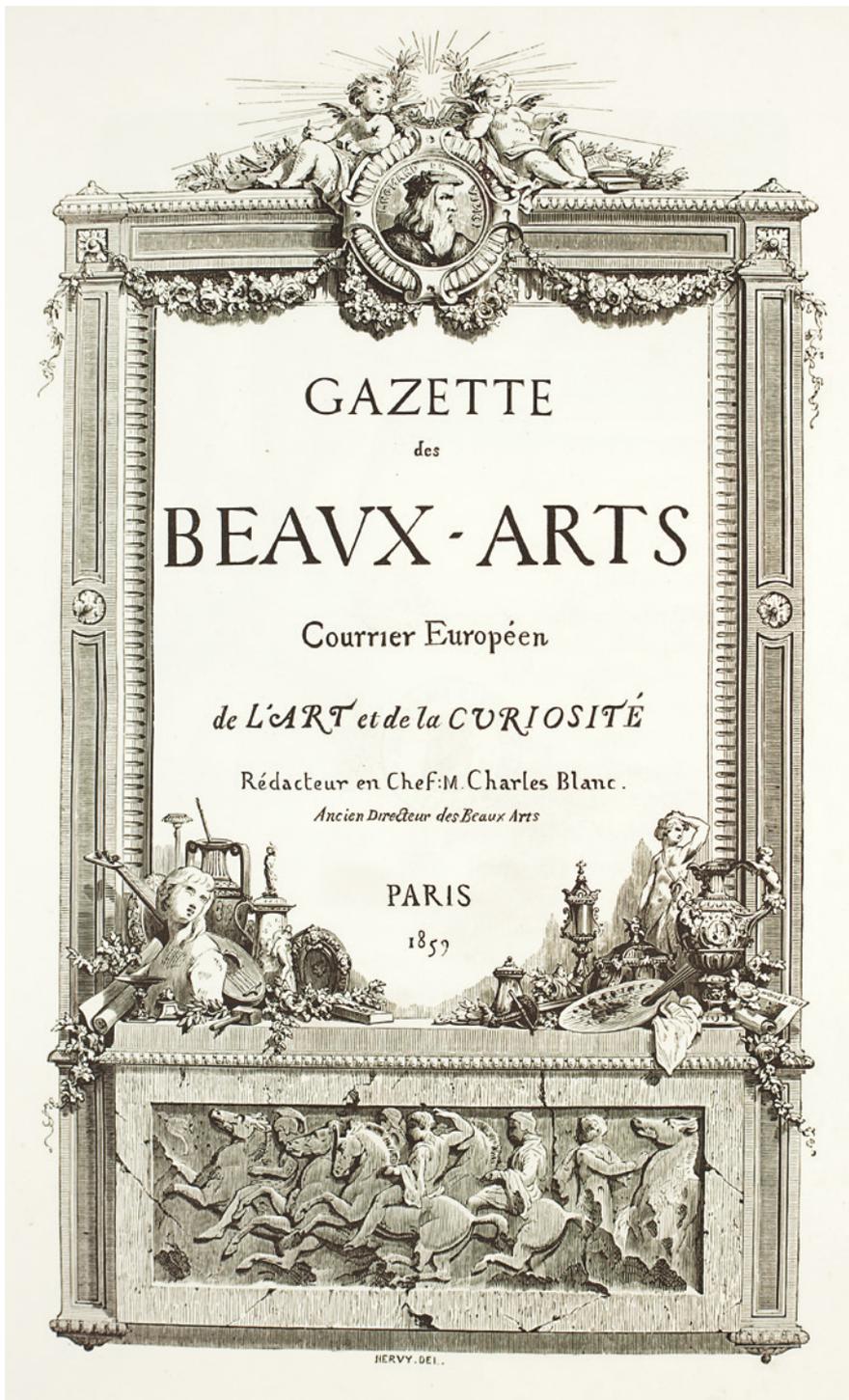
154 BLANC 1859, 13.

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,<sup>159</sup> oder wie Blanc am Ende des betreffenden Absatzes schreibt: »[...] nous explorerons le monde entier des arts du dessin«. <sup>160</sup> 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«).<sup>161</sup>

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.«<sup>162</sup>

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.<sup>163</sup> 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/THULLIER 2003, 8 und PIETSCH 2004, 188.

Kunst geht.<sup>164</sup> 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 Kunstkritiker zählt.<sup>165</sup> 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 Stichthaltigkeit genügten.<sup>166</sup> 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!«<sup>167</sup>

Ergänzend zur Verbreitung von Wissen fordert Blanc in diesem letzten Absatz seines programmatischen Textes die Unterhaltung und Zerstreung der Leserschaft, die bereits André Félibien 1707 als primäre Funktionen der Druckgraphik genannt hatte.<sup>168</sup> 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.<sup>169</sup> Zentraler als die Zerstreung 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 Kunstinteressierten 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).<sup>170</sup> 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.<sup>171</sup> 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.<sup>172</sup> 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.<sup>173</sup> Der Kontinuität und Beharrlichkeit seiner didaktischen Absichten entsprechend, wurden diese nach Blancs Tod als eines seiner zentralen Verdienste gewürdigt,<sup>174</sup> 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.<sup>175</sup>

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; Barbillion 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.<sup>176</sup> 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,<sup>177</sup> deren Texte sich einerseits an das spezialisierte Publikum und Kunstliebhaber – Massarani nannte sie das »vade-mecum de tous les amateurs«<sup>178</sup> – 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.<sup>179</sup> In der Literatur wird die *Gazette* häufig als konservativ beurteilt, wofür in erster Linie auf die Ablehnung der Avantgarde verwiesen wird.<sup>180</sup> Dass sich diese Einschätzung im Vergleich mit *L'Art*, der in der neueren Forschung ein Hang zum »académisme« vorgeworfen wird,<sup>181</sup> umkehrt, verdeutlicht die begrenzte Tragfähigkeit jeglicher Pauschalurteile über die Zeitschrift: Im direkten Vergleich gilt die *Gazette* als weniger konservativ und populär, schlicht als intellektueller.<sup>182</sup> Einzig die Einstufung der *Gazette des Beaux-Arts* als wichtigste französische Kunstzeitschrift, als renommiert, wissenschaftlich fundiert, erfolg- und einflussreich, ist in der Forschung unumstritten.<sup>183</sup>

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 XIX<sup>e</sup> 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 *DICTIONNAIRE DE L'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 *DICTIONNAIRE DE L'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<sup>184</sup> 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.<sup>185</sup> 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.<sup>186</sup> 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.<sup>187</sup> 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.<sup>188</sup> Zusätzlich zu dieser regionalen Schwerpunktsetzung bestimmen einige wenige Epochen den Gesamteindruck der Tafeln: Die Hälfte der abgebildeten Gemälde stammt aus dem 19. Jahrhundert,<sup>189</sup> 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.<sup>190</sup> 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.<sup>191</sup> 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.<sup>192</sup> 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.<sup>193</sup> 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«<sup>194</sup>) 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.<sup>195</sup> 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.<sup>196</sup> Und obwohl sich Louis Gonse (1846-1921)<sup>197</sup> 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.<sup>198</sup> 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.<sup>199</sup> Einige namhafte Vertreter dieser Bewegungen wurden ebenso ignoriert wie andere Künstler der Moderne, deren Fehlen heute verwundert.<sup>200</sup> Das Gesagte gilt gleichermaßen für die Konkurrenzpublikation *L'Art*.<sup>201</sup> Häufig fanden hingegen Werke jener Maler Eingang in die *Gazette des Beaux-Arts*, die zur Schule von Barbizon gerechnet werden.<sup>202</sup> 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.<sup>203</sup> 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

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

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.<sup>204</sup> 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

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. Buonarroti (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, Stilleben und Architekturdarstellungen als Tafeln publiziert.<sup>205</sup> 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.

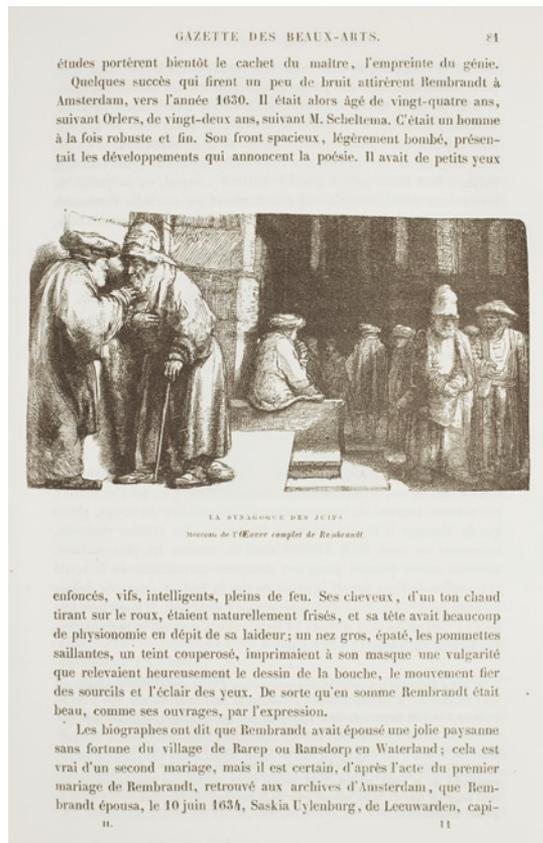
Im Zusammenhang mit dem soeben umrissenen kunstgeschichtlichen »Kanon« der *Gazette des Beaux-Arts* stellt sich die Frage, wie es zu der getroffenen Auswahl kam beziehungsweise ob sie durch die Inhalte der Artikel vorgegeben oder ob sie (teilweise) an der Verfügbarkeit der womöglich schwieriger zu beschaffenden 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<sup>206</sup> 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.<sup>207</sup> Diese ermöglichten es, die Rezensionen mit Reproduktionen von Graphiken des ausstellenden Künstlers nach beziehungsweise zu seinem ei-

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

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

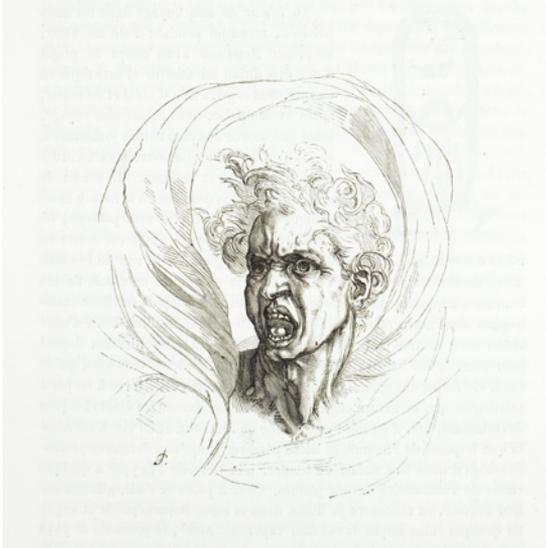
207 Von den 195 Tafeln, die zu den bis 1900 publizierten Salonbesprechungen gehören, wurden 69 photomechanisch vervielfältigt.



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

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

sierten 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.<sup>211</sup> 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

genen Gemälde zu illustrieren, was auch in fast jedem zweiten Fall geschah.<sup>208</sup> Zudem wurden in diesem Rahmen drei Dutzend Originalgraphiken publiziert, die der jeweilige Künstler nach seinem eigenen Gemälde gefertigt hatte.<sup>209</sup> 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.<sup>210</sup> 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 analy-

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).<sup>212</sup> Dieser Typus wird stets durch eine knappe Bildunterschrift ergänzt, welche dem Leser die wichtigsten Informationen zu dem dargestellten Kunstwerk vermittelt.<sup>213</sup> Des Weiteren gibt es unregelmäßig 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).<sup>214</sup> 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.<sup>215</sup> 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<sup>216</sup> publizierte die *Gazette des Beaux-Arts* vorwiegend Radierungen und Kupfer- beziehungsweise Stahlstiche sowie Blätter, die in einer Kombination dieser Techniken ausgeführt wurden.<sup>217</sup> 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.<sup>218</sup> 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).<sup>219</sup> 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 Kreidemania (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.



Angelika Kauffmann pinx.

E. Gaujean sc.

LA BARONNE DE KRÜDNER ET SA FILLE  
(Musée du Louvre)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Porcabeuf..Paris

- 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).<sup>220</sup> 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).<sup>221</sup>

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«<sup>222</sup> 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.<sup>223</sup> 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.



Ch. Jacque, Paris.

#### LE RETOUR DU TROUPEAU

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 Woodburytypen nicht billiger oder schneller herzustellen waren als manuell gefertigte Tafeln.<sup>224</sup> 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,<sup>225</sup> 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.<sup>226</sup> 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.<sup>227</sup> Ein wesentliches Merkmal des feinen China-papiers 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.<sup>228</sup> Dennoch wurde das gelegentlich als Nachteil gegenüber der Konkurrenz empfundene Format während der gesamten Erscheinungsdauer der *Gazette des Beaux-Arts* nur geringfügig verändert.<sup>229</sup> 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.<sup>230</sup> 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.<sup>231</sup> 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).<sup>232</sup> 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.<sup>233</sup> 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 Laguilermie 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.<sup>234</sup> Dass auf den Tafeln die Originalmaße der reproduzierten Werke beziehungsweise der Maßstab der Reproduktionen kaum je angegeben werden,<sup>235</sup> 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«<sup>236</sup>: 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 berirren« 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).<sup>237</sup> Zudem wurden in Detailwiedergaben angeschnittene Bildgegenstände normalerweise *nicht* wegretuschiert, um den Eindruck einer geschlossenen, vollständigen Komposition zu ermöglichen.<sup>238</sup> Und schließlich wurde die in der Reproduktionsgraphik bis etwa 1800 übliche Invertierung der Vorlagen in aller Regel vermieden.<sup>239</sup>

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.<sup>240</sup> Lediglich bei einigen Faksimiles älterer Drucke sowie bei manchen Originalgraphiken wurde auf die Beschriftung verzichtet.<sup>241</sup> 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).<sup>242</sup> 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.<sup>243</sup> Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass die *Gazette* im ersten Halbjahr 1873 überdurchschnittlich viele Tafelabbildungen, aber nur wenige Textillustrationen und keine photomechanischen Abbildungen publizierte.<sup>244</sup> 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.<sup>245</sup> 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).<sup>246</sup>

Der Anteil der Originalgraphiken an *allen* publizierten Tafeln war bis 1900 relativ gering, woran sich auch nach der Jahrhundertwende wenig änderte (Diagramm 3).<sup>247</sup> 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.<sup>248</sup> 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.<sup>249</sup> 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 verteilt 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 fotografiebasierten 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 Büttensowie 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.«<sup>250</sup>

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.«<sup>251</sup>

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«<sup>252</sup>) voller Abbildungen vornehmlich unbekannter<sup>253</sup> 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.<sup>254</sup> Das in diesem Zusammenhang nachdrücklich formulierte Bemühen, vorrangig Kunstwerke abzubilden, die bislang nicht reproduziert oder der Allgemeinheit nicht bekannt waren, hatte vermutlich mehrere Gründe.<sup>255</sup> 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.<sup>256</sup> 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 Renommées der *Gazette* gelungen zu sein und bedeutete auf dem umkämpften Zeitschriftenmarkt einen Wettbewerbsvorteil.<sup>257</sup> Dieser Zielsetzung entsprechend wurden üblicherweise eigens in Auftrag gegebene Druckgraphiken publiziert,<sup>258</sup> 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.<sup>259</sup> 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.<sup>260</sup> Auch wenn Originalgraphiken vor den (nicht nach manuellen oder photomechanischen Techniken unterschiedenen) Reproduktionsgraphiken aufgelistet sind,<sup>261</sup> gab es bis zum Ende des 19. Jahrhunderts lediglich ein geringes Preisgefälle zwischen diesen beiden Kategorien.<sup>262</sup>

Etlliche 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 Bütteln 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.<sup>263</sup> 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.<sup>264</sup> 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).<sup>265</sup> 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.<sup>266</sup>

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.

<sup>265</sup> Vgl. Kat. 4 und GBA, III, 34. 1905, n. pag.

<sup>266</sup> Vgl. GBA, II, 13. 1895, n. pag. Zum manuellen Kolorieren durch häufig ungelernete Kräfte siehe PIESKE 1988, 109.

dessen Reproduktionsgraphiken mit zunehmender Anerkennung seiner Arbeit ab Ende der 1860er Jahre deutlich teurer wurden.<sup>267</sup> 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.<sup>268</sup>

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 auch im Angebot des Kunstverlags Goupil niederschlug.<sup>269</sup> 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*.<sup>270</sup>

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).<sup>271</sup> 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/épreuves 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.<sup>272</sup> 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).<sup>273</sup>

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.<sup>274</sup> Zum anderen wurden ab 1867 je 50 bereits publizierte Reproduktions- und Originalgraphiken in Alben zusammengefasst.<sup>275</sup> 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.<sup>276</sup> – 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.<sup>277</sup> 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.<sup>278</sup>

Dass derartige Wiederholungen innerhalb der *Gazette des Beaux-Arts* nicht üblich und offensichtlich auch nicht notwendig waren, spricht für den Geschäftssinn der Zeitschriftenbesitzer<sup>279</sup> sowie für ausreichende finanzielle Mittel, die durch den Verkauf der Zeitschriften selbst, der Tafeln,<sup>280</sup> 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<sup>281</sup> 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.<sup>282</sup>

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.<sup>283</sup> 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).<sup>284</sup> Andererseits kam es gelegentlich zur Publikation von Tafeln aus anderen Zeitschriften wie *L'Artiste*,<sup>285</sup> *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.<sup>286</sup> 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.<sup>287</sup> 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«.<sup>288</sup> Ziel der Gesellschaft war die Förderung des traditionsreichen französischen Kupferstichs und der allgemeinen Kenntnis der bildenden Kunst durch eigens in Auftrag gegebene Reproduktionsstiche.<sup>289</sup> 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:<sup>290</sup> 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.<sup>291</sup> 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.<sup>292</sup> 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*.«<sup>293</sup>

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.<sup>294</sup> 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.<sup>295</sup> 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.«<sup>296</sup> 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.<sup>297</sup> 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 »Pèlerins 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 côté 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.«<sup>298</sup>

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«.<sup>299</sup> 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.<sup>300</sup>

---

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.