

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

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

301 Siehe CHEVREFILS DESBIOLLES 1993, 44.

302 Vgl. Kap. 2 und zur Bedeutung der GBA für die Debatte vgl. LE MEN 1994 und KAENEL 1996, 55.

303 Zu Lostalot, der ab 1875 für die GBA schrieb, siehe BOUILLON ET AL. 1990, 246f. und Quequet in SÉNÉCHAL/BARBILLON 2004.

304 Zu Ephrussi, der ab 1876 für die GBA schrieb, siehe MARGUILLIER 1905, BOUILLON ET AL. 1990, 223-238, GIVRY 2008 und den ersten Teil des gründlich recherchierten, literarischen Buchs von Edmund de Waal, WAAL 2011, 29-117, sowie Anm. 179.

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

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

305 Erstmals erfasste Tourneux die zahlreichen Salonrezensionen des 19. Jahrhunderts, deckte jedoch ebenso wie zwei neuere Bibliographien nur den Zeitraum bis 1870 ab, siehe TOURNEUX 1919, MCWILLIAM 1986 und PARSONS/WARD 1986. Die ›Salons‹ der folgenden drei Jahrzehnte sind daher nur durch die Recherche in den Zeitschriften beziehungsweise in den für einige Periodika vorliegenden Registerbänden zu finden, vgl. CHÉRON 1866 und 1870, TESTE 1895 und JOUIN 1895, DACIER 1914 und DEZARROIS 1939.

306 Siehe VAISSE 1991, 4.

3.1 Die Salonrezensionen der *Gazette des Beaux-Arts*

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

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

307 Zur Gliederung der Kataloge vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1999-2014.

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

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

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

311 In den »Salons« von *L'Artiste* finden sich nur selten separate Abschnitte zur Druckgraphik, siehe die kurzen Texte von CLÉMENT DE RIS 1859, COURBOIN 1889, ALBOIZE 1891, DAX 1891 und 1892.

312 Vgl. LEROI 1875b und 1876 sowie LALO 1897, 1898 und 1899.

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

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

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

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

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

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

316 Siehe zum Beispiel LOSTALOT 1878, 722.

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

318 Mantz, der sich nach dem Jurastudium der Kunstkritik zugewandt hatte, schrieb unter anderem für die von Charles Blanc herausgegebene *Histoire des peintres* (1849-1876). Zu Mantz siehe RENAN 1895, GENET-DELACROIX 1996, POUR 1997, 82-85 und Elsig in SÉNÉCHAL/BARBILLON 2004.

319 Burty hatte eine künstlerische Ausbildung genossen, bevor er ab 1857 zu schreiben begann. Durch seine Texte und den Originalradierungen mit Gedichten verknüpfenden Band *Sonnets et eaux-fortes* (1869) trug Burty, der mit etlichen Graphikern seiner Zeit (unter anderem Bracquemond, Meryon, Seymour Haden) befreundet war, wesentlich zur Wiederbelebung der Malerradierung bei. Zu Burty siehe BÉRALDI IV, 1886, 39-43, TOURNEUX 1907, BOUILLON ET AL. 1990, 75, WEISBERG 1993, LE MEN 1994 und POUR 1997, 75-79.

320 Siehe MCWILLIAM 1991, 23.

selnden Autoren verfasst. Auf René Ménard (1827-1887)³²¹ folgte Paul Leroi, dessen Texte ab 1875 in der von ihm gegründeten Kunstzeitschrift *L'Art* erschienen. Von 1875 bis 1877 schrieb der junge Chefredakteur Louis Gonse über die graphischen Exponate. Er war zugleich der Letzte, der diese Aufgabe mehrmals in Folge übernahm und sich dabei ausschließlich der Druckgraphik widmete, da im Weiteren meist alle Abteilungen des Salons von einem einzigen Autor rezensiert wurden. Wie unterschiedlich die Qualifikation der Autoren war, verdeutlichen Arthur Baignères³²², aus dessen Schriften keine besondere Neigung zur Graphik hervorgeht, und Charles Philippe Marquis de Chennevières-Pointel (1820-1899)³²³, der auf eine Karriere als Kurator und »Directeur des Beaux-Arts« (1873-1878) zurückblicken konnte. Chennevières vermittelte möglicherweise Jules Buisson (1822-1909)³²⁴, den er durch verschiedene Publikationsprojekte kannte, an die *Gazette*. Ab den 1880er Jahren ist eine allmähliche Distanzierung der »Salonniers« von der Graphik zu erkennen.³²⁵ Es erstaunt daher nicht, dass die Rezension der Druckgraphik nun wiederholt meist in einem untergeordneten Artikelabschnitt behandelt wurde, der allerdings weiterhin durch eine eigene Überschrift gekennzeichnet und somit schnell zu finden war.³²⁶ Lediglich in den Jahren, in denen ausgewiesene Graphikkenner wie Alfred de Lostalot³²⁷ oder Henry Comte de Chennevières-Pointel (geb. 1858)³²⁸, der Sohn von Philippe de Chennevières, schrieben, wurde die Druckgraphik in einem separaten Artikelteil besprochen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

331 Zum Beispiel LOSTALOT 1891 und CLÉMENT-JANIN 1923.

332 Siehe hierzu Bouillon in BOUILLON ET AL. 1990, 198f.

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

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

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

336 Zu Bénédite, der zwischen 1892 und 1923 regelmäßig und meist über zeitgenössische Kunst für die GBA schrieb, siehe BOUILLON ET AL. 1990, 408 und ARNOUX in SÉNÉCHAL/BARBILLON 2004.

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

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

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

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

339 Siehe MCWILLIAM 1991, 22f. und GAMBONI 1991 sowie Kap. 2.

340 Siehe MCWILLIAM 1991, 22 und Naubert-Riser in BOUILLON ET AL. 1990, 320.

(Buisson, Fourcaud, Gonse, Mantz, Rais³⁴¹). Ein weiterer Teil war vorwiegend als Schriftsteller tätig und verfasste mehr oder weniger häufig Texte über bildende Kunst (Albert, Rod, Wyzewa³⁴²). Alle anderen Autoren hatten sehr unterschiedliche Berufserfahrungen gemacht, bevor sie mit der Rezension des Salons beauftragt wurden.³⁴³ Da die *École du Louvre*, die zur Professionalisierung des Konservatorenberufs beitrug, erst 1882 gegründet und die Kunstgeschichte erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Fächerkanon der Hochschulen aufgenommen wurde, gab es in Frankreich bis in die 1880er Jahre keine Ausbildung, die direkt auf den Beruf des Kurators³⁴⁴, Kunsthistorikers oder auch den des Kunstkritikers vorbereitete, so dass erst die in der zweiten Jahrhunderthälfte Geborenen die Gelegenheit hatten, Kunstgeschichte zu studieren (Henry de Chennevières, Hamel).

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

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

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

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

344 Siehe hierzu MASSON 2012.

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

3.2 Tradition und Stellenwert der druckgraphischen Kunstreproduktion

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

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

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

346 Vgl. BURTY 1861a, 172, GONSE 1875, 172, CHENNEVIÈRES 1880, 211, BUISSON 1881, 135 und FOURCAUD 1884, 111.

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

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

349 BURTY 1863a, 148.

350 Vgl. zu Burtys Einschätzung HAMERTON 1876, 152, GONSE 1893, 145f., DARGENTY 1887, 149f. Etwas später (Restauration, Raffael Morghen) setzten folgende Autoren den Bruch an: BÉRALDI 1889, 260f., LÜTZOW 1891, 3 und LIPPMANN 1963 [1893], 166.

351 BURTY 1866b, 190.



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

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

352 Siehe BUISSON 1881, 135.

353 BLANC 1874, 1, BÉRALDI XII, 1892, 254 und 1896, XII.

Handhabung der druckgraphischen Gestaltungsmittel herzustellen.³⁵⁴

Im Gegensatz zu Wille wurde Louis-Pierre Henriquel-Dupont (1797-1892) von den Autoren der *Gazette des Beaux-Arts* wiederholt für seine Verdienste gelobt und als zentrale Figur der französischen Druckgraphik im 19. Jahrhundert gewürdigt.³⁵⁵ Er hatte die Kunst des Kupferstichs bei Willes berühmtestem Schüler, Charles-Clément Bervic (1756-1822), erlernt, sich jedoch ab den 1830er Jahren von dieser Tradition abgewandt und eine ganz eigene Technik entwickelt (Abb. 29). Die von Henriquel-Dupont vorgenommene stilistische Neuerung bestand im Wesentlichen im abwechslungsreicheren Einsatz der Strichlagen, in der zarteren, weniger tief eingeschnittenen Anlage der Tailen sowie in der Stärkung der Bedeutung des Papierweißes – insgesamt also in einer als

individueller wahrgenommenen Herangehensweise (Abb. 30/Kat. 1).³⁵⁶ Die damit einhergehende Überwindung der durch Wille und Bervic perfektionierten, höchst raffinierten, aber auch normierten Stichmanier ist der zentrale Grund für die ausgeprägte Wertschätzung, die ihm die Rezensenten der *Gazette* entgegenbrachten. Zudem galt er Burty als Hoffnungsschimmer des durch die photographischen Verfahren in Existenznot gebrachten und unter Rechtfertigungszwang gestellten französischen Kupferstichs.³⁵⁷ Sein Einfluss und seine Bedeutung basierten zudem auf seiner ungewöhnlich lang andauernden Berufstätigkeit: Neben der Ausführung eigener Stiche widmete er sich ab 1863 als erster Inhaber



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

354 Vgl. CHENNEVIÈRES 1889a/b.

355 Vgl. BLANC 1860b, 359f., CHENNEVIÈRES 1880, 211, BUISSON 1881, 135 und CHENNEVIÈRES 1887, 496f. und 1889a, 483.

356 Vgl. BLANC 1860b, 359f., BÉRALDI VI, 1887, 117 und 1889, 261f., GONSE 1893, 149f., SINGER 1895, 242f., FOCILLON 1910, 340f. und vor allem Bouhot in LÜTZOW 1891, 14ff.

357 Siehe BURTY 1867, 252ff.

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

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

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

358 CHENNEVIÈRES 1887, 496.

359 Vgl. ebd., 497 und Bouchot in LÜTZOW 1891, 5f. Zu Willes großem Einfluss durch seine zahlreichen Schüler siehe SCHULZE ALTCAPPENBERG 1987.

360 LALO 1897, 165f.

361 Siehe COURBOIN III, 1926, 35. Vgl. hierzu auch Kap. 4 (zu Waltner, Sulpis und Patricot).

362 Vgl. GONSE 1875, 172, BUISSON 1881, 136f. und FOURCAUD 1884, 111.

363 Vgl. BURTY 1861a, 172 und CHENNEVIÈRES 1880, 214.

364 LEROI 1873, 140.

365 CHENNEVIÈRES 1887, 494.

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



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

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

367 Zum Verhältnis von französischem und britischem Graphikmarkt siehe NEW HAVEN 1980, TORONTO 1983 und 1988.

368 Siehe LOSTALOT 1878, 720f. und 725.

369 LOSTALOT 1886, 31f.

370 LOS RIOS 1897, 498. Vgl. auch GONSE 1893, 145f.

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

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

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

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

371 CHENNEVIÈRES 1880, 214.

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

373 Vgl. BURTY 1863a, 159; 1865, 80; 1866a, 193; 1867, 252ff. und 1870a, 214, GONSE 1875, 171f. und CHENNEVIÈRES 1880, 214.

374 Vgl. BURTY 1868, 122.

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

376 Vgl. BURTY 1861a, 172f.; 1864, 554f.; 1869a, 157f. und 1870a, 140 sowie LEROI 1873, 149, GONSE 1875, 171f., 1876, 139 und 1877, 156, BAINÈRES 1879, 154, ALBERT 1890, 469 und HAUTECOEUR 1913, 43 sowie LEROI 1875b, 417, BERGGRUEN 1879, 99, BÉRALDI 1889, 257f. und Bouchot in LÜTZOW 1891, 9f.

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

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

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

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

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

380 Siehe LEFORT 1883, 468 und MICHEL 1885, 124 und vgl. BURTY 1861a, 173; 1863a, 148; 1864, 555; 1865, 80 und 85f.; 1867, 252 und 1870a, 140, LEROI 1873, 149 und 1874, 80f., GONSE 1875, 168, BAINÈRES 1879, 154, ALBERT 1890, 468, ROD 1891, 32 und LOS RIOS 1897, 498. Vgl. auch LEROI 1875b, 417 und BÉRALDI VI, 1887, 122f.

381 Vgl. BURTY 1865, 94f., LEROI 1874, 80 und 1875b, 417, LOSTALOT 1882, 53f. und BÉRALDI VI, 1887, 122f. und 1889, 257.

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

383 LOSTALOT 1882, 53.

384 Siehe LOS RIOS 1897, 498.

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

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

3.3 Zustand und Beurteilung der verschiedenen druckgraphischen Techniken

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

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

386 Vgl. BURTY 1863a, 147 und 173, 1867, 256 und MÉNARD 1872, 120.

387 Vgl. BURTY 1864, 555; 1865, 80 und 1870a, 146, LEROI 1873, 140; 1874, 80 und 1875b, 417f., GONSE 1875, 166 und 1876, 139, CHENNEVIÈRES 1887, 494 und BÉRALDI VI, 1887, 122f.

388 Siehe MELLERIO 1899.

389 Siehe LOSTALOT 1882, 53.

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

Kupferstich

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

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

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

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

392 Vgl. Ménard 1872, 121f.

393 Vgl. GONSE 1875, 173 und 1877, 166, LOSTALOT 1878, 720f. und 1888, 219ff., CHENNEVIÈRES 1880, 214, BUISSON 1881, 134, FOURCAUD 1884, 111, MICHEL 1885, 126 und BOUCHOT 1893, 39.

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

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

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

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

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

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

395 Siehe BURTY 1864, 564f.; 1865, 80f.; 1867, 252 und 256 sowie 1868, 122.

396 BURTY 1864, 565. Vgl. auch WESSELY 1891, 279.

397 Siehe BURTY 1859, 212.

398 Siehe BURTY 1863a, 147f.; 1867, 256 und 1868, 108.

399 Siehe BOUCHOT 1893, 37.

400 Vgl. BURTY 1865, 81, GONSE 1875, 172 und FOURCAUD 1884, 112. Vgl. auch WESSELY 1891, 279 und GRAUL 1893, 269.

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

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

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

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

401 Vgl. BURTY 1864, 565 und 1865, 84, GONSE 1875, 172 und HAMERTON 1876, 18 sowie die weiter unten zitierten Einschätzungen LOSTALOTS 1878, 720f., BUISSONS 1881, 134 und FOURCAUDS 1884, 112.

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

403 WESSELY 1891, 279.

404 »monotones et guindés«, BURTY 1867, 253. Vgl. auch LOSTALOT 1878, 720 und FOURCAUD 1884, 111.

405 SCHULZE ALTAPPENBERG 1987, 183.

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

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

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

406 BOUCHOT 1893, 39. Vgl. auch LOSTALOT 1878, 720f. und Bouchot in LÜTZOW 1891, 6.

407 Siehe GRAUL 1891, 77.

408 Siehe S. 50.

409 LOSTALOT 1878, 720. Vgl. auch Graul in LÜTZOW 1892, 4 und Bouchot in ebd., 6 und 47.

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

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

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

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

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

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

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

412 Die Schwierigkeit der Kupferstichtechnik betonen BURTY 1861a, 172, LOSTALOT 1878, 720 und BUISSON 1881, 134.

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

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

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

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

414 FOURCAUD 1884, 111.

415 LOSTALOT 1888, 219.

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

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

»On aura beau insister sur la remarque essentielle que la main de l'homme et l'interprétation de l'homme donnent aux choses un prix inappréciable qu'une mécanique quelconque n'atteindra jamais, cela ne suffit pas à sauver la grande gravure.

Il faut en faire son deuil sans jeter cependant les hauts cris; car les besoins esthétiques de l'humanité ne sont pas diminués pour cela, on en pourrait fournir mille preuves, et ils trouveront une autre issue, d'autres modes d'expression, chez les races artistes, même dans une époque scientifique et utilitaire. [...] L'état scientifique et économique du monde influe d'ailleurs à la longue sur la constitution même des races, en sorte que tout s'oppose à la fois à ces retours [des Kupferstichs und der Steinschneidekunst; Anm. JB].«⁴¹⁶

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

416 BUISSON 1881, 135.

417 LOSTALOT 1888, 219.

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

Radierung

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

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

419 LOSTALOT 1878, 720f.

420 FOURCAUD 1884, 111.

421 Vgl. MANTZ 1859, 26, CLÉMENT DE RIS 1859, 99, SAINT-SANTIN 1865, 307, BURTY 1865, 84; 1868, 110; 1869a, 158, GONSE 1875, 173, BUISSON 1881, 136 und FOURCAUD 1884, 114 sowie GAUTIER 1863, [1], Graul in LÜTZOW 1892, 2, HAVARD 1903/04, 32 und FOCILLON 1910, 343f.

422 Siehe KETELSEN 2010. Zur Parallelisierung von Radiervorgang und schöpferischer Ideenfindung siehe BURTY 1863a, 151 und BOUCHOT 1893, 38.

423 Siehe GRAMACCINI 1997, 100.

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

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

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

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

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

Als Antipoden der durch eine variable Linienführung und somit durch größeren Freiraum in der Gestaltung geprägten Radiertechnik sahen viele *Gazette*-Mitarbeiter die durch Konventionen und Normen eingeengte Kupferstichtechnik, die häufig durch die entsprechenden Antonyme charakterisiert wurde. Die konträre Stilisierung der beiden ältesten Tiefdruckverfahren als lebendig und vielseitig (in Linienführung und tonaler Abstufung)⁴²⁸ beziehungsweise streng und normiert⁴²⁹ implizierte stets eine Wertung durch den jeweiligen Autor. Hierin zeigt sich, dass die Sympathien der Rezensenten der *Gazette des Beaux-Arts*, wie meist im späteren 19. Jahrhundert, auf Seiten der Radierung lagen. Diese wurde nicht nur als eine Form der Zeichnung, sondern – wie seit dem 18. Jahrhundert üblich – auch als »kleine Schwester der Malerei« bezeichnet, um das schöpferische Moment der Druckgraphik hervorzuheben und diese als der Malerei ebenbürtige Kunstgattung zu etablieren.⁴³⁰ Buisson ging 1881 sogar so weit zu behaupten, dass wegen der Vielfalt der zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel allein die Radierung die Malerei ersetzen könne.⁴³¹

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

426 Siehe VIDAL 1886, 548 und Bouchot in LÜTZOW 1892, 47.

427 Bouchot in LÜTZOW 1892, 47.

428 Vgl. BURTY 1865, 84; 1866a, 184 und 1867, 259, HAMERTON 1876, 366, BUISSON 1881, 136, LOSTALOT 1882, 55, FOURCAUD 1884, 114, Bouchot in LÜTZOW 1891, 12.

429 Vgl. BLANC 1839, 179, SAINT-SANTIN 1865, 307, BURTY 1867, 252, GONSE 1877, 166, LOSTALOT 1878, 720 und 1888, 219f., FOURCAUD 1884, 111f. und CHENNEVIÈRES 1887, 494f.

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

431 Siehe BUISSON 1881, 137f.

432 Vgl. BURTY 1867, 258, HAMERTON 1876, 147f., BÉRALDI 1889, 268 und 1896, VIIIIf., Graul in LÜTZOW

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

1892, 2, Bouchot ebd., 7ff., GONSE 1893 und HOMAIS 1910, 35 sowie BAILLY-HERZBERG I, 1972, XIIIff. und MELOT ET AL. 1981.

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

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

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

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

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

438 BURTY 1865, 84 und 1866b, 184. Vgl. auch HOMAIS 1910, 36.

439 GONSE 1875, 173 und LOSTALOT 1878, 723.

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

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

440 Vgl. BURTY 1861a; 174, 1865, 84; 1866b, 184f.; 1867, 257 und 1869a, 161f., MÉNARD 1872, 123, LEROI 1873, 140, GONSE 1875, 172, LOSTALOT 1878, 723 und FOURCAUD 1884, 111f., sowie zu Burty's Texten in diesem Zusammenhang WEISBERG 1993, 32f.

441 Siehe BURTY 1869a, 165 und LOSTALOT 1882, 55.

442 FOURCAUD 1884, 114.

443 Zur Société siehe die einschlägige Arbeit von BAILLY-HERZBERG 1972.

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

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

446 Vgl. BURTY 1865, 84; 1866b, 184f. und 1867, 256f., LEROI 1873, 140, GONSE 1875, 173; 1876, 143 und 1877, 166 sowie LOSTALOT 1878, 723 und 1882a, 55.

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

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

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

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

448 GONSE 1876, 143.

449 Siehe ebd. und GONSE 1877, 166, HAMERTON 1876, 363, BÉRALDI 1896, XIff. und FOCILLON 1910, 439.

450 Siehe Baudelaire zit. in ROGER-MARX 1962, 241. Auch Rod bezeichnete die Radierung 1891 als »art difficile, qui est un art des délicats«, ROD 1891, 33.

451 Siehe CHENNEVIÈRES 1887, 497f.

452 LEROI 1876, 74.

453 Vgl. LOSTALOT 1882, 55.

nutzt.⁴⁵⁴ Die steigende Zahl an Graphikern, aber auch die einsetzende Industrialisierung der Kunstproduktion⁴⁵⁵ und der wachsende Markt für Reproduktionsgraphiken trugen dazu bei, dass die Radierung den zeitaufwendigen Kupferstich rasch verdrängte. Béraldi, der das Second Empire als »la grande période de l'eau-forte ›intense« bezeichnet und in Analogie zum »lithographisme« der 1830er Jahre von einem »aquafortisme« spricht, sieht die Blüte der Reproduktionsradierung im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts.⁴⁵⁶

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

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

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

454 Vgl. LIER 1895, 230 sowie ROGER-MARX 1962, 149f. und VERHOOGT 2007, 108f. Die Gesamtheit der in der GBA publizierten Tafeln bestätigt dies.

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

456 BÉRALDI 1896, Xff. Vgl. auch FOCILLON 1910, 350 und 438.

457 FOURCAUD 1884, 112. Vgl. auch ebd., 111 und LOSTALOT 1878, 720 sowie Bouchot in LÜTZOW 1891, 6ff. und ders. in LÜTZOW 1892, 46f.

458 Siehe GRAMACCINI 1997, 57f.

459 Vgl. BURTY 1861a, 174, SAINT-SANTIN 1865, 307, BLANC in GBA, I, 21.1866, 426f./2000, 596f. und 1874, 3, LEROI 1873, 146, HAMERTON 1876, 382f. sowie Bouchot in LÜTZOW 1892, 47 und BOUYER 1902, 172.

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

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

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

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

460 LIER 1895, 227.

461 MANTZ 1859, 26.

462 Siehe BÉRALDI III, 1885, 7, BÉNÉZIT II, 1949, 95f., AMSTERDAM 1993, 2 und 6 sowie Bouillon in AKL, XIII, 1996, 517.

463 HAMERTON 1876, 365.

464 Vgl. IFF V, 1949, 414ff. und die Abbildung bei PARINAUD 1994, 23.

465 Siehe S. 69.

466 Siehe ROGER-MARX 1962, 149.

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

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

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

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

467 Vgl. BOUCHOT 1893, WYZEWA 1894, BÉNÉDITE 1898a und ALBOIZE 1891 in *L'Artiste*. Los Rios, der selbst Gemälde in Druckgraphiken übertrug, widmete sich in seinem Text zuerst den Reproduktionsgraphiken, siehe LOS RIOS 1897.

468 LOSTALOT 1888, 221.

469 BOUCHOT 1893, 37f.

470 Ebd., 38.

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

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

Xylographie und Lithographie

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

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

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

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

472 Vgl. MANTZ 1859, 27; BURTY 1861a, 176f.; 1863a, 155f.; 1866a, 192 und 1868, 120; GONSE 1875, 174 und LOSTALOT 1888, 217f. sowie LALO 1898, 535f. und 1899, 470f.

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

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

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

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

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

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

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

476 Siehe BLANC 1874, Sp. 4.

477 Vgl. BURTY 1867, 252 und 1868, 120, GONSE 1875, 174 und 1876, 145, LOSTALOT 1878, 726 und FOURCAUD 1884, 116 sowie ROSENTHAL 1914.

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

479 BLANC 1874, Sp. 4.

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

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

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

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

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

480 GONSE 1876, 145. Vgl. auch GONSE 1875, 174, FOURCAUD 1884, 116 und VIDAL 1886, 547f.

481 Zur Retusche vgl. BURTY 1867, 267f., DAVANNE 1880, 42, HERKOMER 1892, 98, KRISTELLER 1908, 539 sowie HAMBER 1996, 83ff. und SCHMIDT 2001.

482 Siehe LOSTALOT 1878, 726ff.

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

484 Siehe BOUCHOT 1893, 37 und LOS RIOS 1897, 501.

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

nicht interpretativ⁴⁸⁶ und daher für die Autoren nicht interessant waren. Aus den wenigen, allgemein gehaltenen Äußerungen spricht sowohl das Desinteresse des Publikums an den lithographischen Exponaten als auch der von den Autoren wahrgenommene Qualitätsunterschied zwischen den vorwiegend reproduktiven Steindrucken der eigenen Zeit und den von Malern der Romantik in dieser Technik geschaffenen originalgraphischen Blättern. Eine Wende in der Bewertung der Lithographie ist erst gegen Ende des Jahrhunderts festzustellen, als einige Rezensenten jene Zunahme der von Malern selbst ausgeführten Lithographien begrüßen konnten, die Burty herbeigesehnt hatte.⁴⁸⁷

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

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

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

486 Siehe zu dieser Erklärung BRAKENSIEK 2011a.

487 Vgl. FOURCAUD 1884, 118, CHENNEVIÈRES 1887, 495, BOUCHOT 1893, 41 und WYZEWA 1894, 38 sowie HÉDIARD 1891, 276, DAX 1893, 63f. und GRAUL 1893, 268.

488 BÉNÉDITE 1898a, 147f.

3.4 »Ceci tuera cela« – Reproduktionsgraphik und Photographie

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

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

489 Siehe ARAGO 1839, 15f. und vgl. hierzu SCHORN/KOLLOFF 1839, 306, CLÉMENT DE RIS 1859, 97, HAMBER 1989, II, 34 und SAN FRANCISCO/DALLAS/BILBAO 1999 mit zahlreichen Beispielen. – Weil Daguerre kein Mitglied der Académie war, durfte er nicht selbst sprechen und sein Verfahren wurde am 19.8.1839 durch den Sekretär der Akademie, François Arago, vorgestellt. Da der Text von dessen Rede nicht erhalten ist, muss auf seinen wenig später publizierten Bericht zurückgegriffen werden: ARAGO 1839.

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

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

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

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

494 Vgl. JANIN 1839a, 147, BLANC 1859, 14, DELABORDE 1856, 623, Frith (1859) in HARRISON/WOOD 1998, 662ff., KEMP, I, 1980, 100ff., CLAUDET 1861, 103, BLANC 1874, 3, L. K. F. 1899/1900, 353f. und HAMBER 1989, II, 34.

seits konnten Künstler – ganz in der Tradition von Peter Paul Rubens⁴⁹⁵ – durch die gezielte Verbreitung von Abbildungen eigener Werke ihre Präsenz auf dem Kunstmarkt forcieren, weitere Käuferschichten erreichen und möglicherweise den eigenen Ruhm mehren.⁴⁹⁶ Abgesehen davon konnten Graphiken und Photographien für Kunstkäufer wie für Kunstwissenschaftler als Stellvertreter für Originale dienen.⁴⁹⁷

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

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

496 Siehe BUISSON 1881, 136 und LOS RIOS 1897, 502 sowie TORONTO 1983, 11 und BANN 2001a.

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

498 Siehe HAMBER 1996, 454f. und HESS 2001, 142.

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

500 Siehe HAMBER 1996, 75ff. und HESS 2001, 139f.

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



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

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

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

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



32 Heliogravüre von Georges Petit nach Paul-Jean Clays, *Bateaux de Pêche*,
aus: GBA, III, 23.1900, 504/505

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

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

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

Da im Salon 1859 beziehungsweise 1861 erstmals Photographien zu sehen waren,⁵⁰⁴ übte sich in der *Gazette des Beaux-Arts* Philippe Burty als Erster und kontinuierlich in Unkenrufen. In Anbetracht der Gesamtheit der druckgraphischen Exponate formulierte er Ausrufe der Verzweiflung wie »Consummatum est... tout est fini!«⁵⁰⁵, nachdem er kurz zuvor eine Rezension auf ähnlich theatralische Weise mit einem berühmten Hugo-Zitat eröffnet hatte: »Ceci tuera cela«, murmure un des personnages du poëte [sic]. La photographie tuera la gravure, pouvons-nous dire avec non moins de certitude.«⁵⁰⁶ Mit der Verwendung derart prägnanter Formulierungen gab Burty die in der *Gazette* bis zum Ende des Jahrhunderts verfolgte Richtung vor, eine kausale Verbindung zwischen dem als solchen wahrgenommenen Niedergang der Reproduktionsgraphik und der Erfindung der Photographie herzustellen.⁵⁰⁷ Kennzeichnend für diese Aussagen ist eine zum Teil drastische Wortwahl, die vor allem auf zwei Themenfelder zurückgreift. Neben zahlreichen Begriffen aus dem Bereich der Kriegsführung⁵⁰⁸, kommen vor allem Vokabeln aus dem Wortfeld des Sterbens oder Siechens⁵⁰⁹ zum Einsatz. Formulierungen der zweiten Art gehen häufig mit der Personalisierung der betreffenden Drucktechnik einher, was zur Steigerung der Dramatik beiträgt. Zunächst vertrat, aufgrund der alleinigen Verantwortlichkeit für die Einordnung der mechanischen und photographischen Verfahren, vor allem Burty diese pessimistische Sicht auf die Zukunft der Druckgraphik. Nach seinem Ausscheiden setzte sich im Lauf der 1870er Jahre eine etwas optimistischere Beurteilung durch: Spätere Rezensenten der *Gazette des Beaux-Arts* waren der Meinung, dass die anfangs befürchteten Konsequenzen für die Reproduktionsgraphik, vor allem für den Kupferstich und die Xylographie, nicht ganz so rasch und nachhaltig eintreten würden – von Gleichgültigkeit hinsichtlich der Konkurrenz zwischen

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

505 BURTY 1865, 80.

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

507 Vgl. BURTY 1863a, 147; 1865, 80; 1867, 252; 1868, 110; 1869a, 158 und 1870a, 140 sowie BUISSON 1881, 134, WYZEWA 1894, 36ff., BÉNÉDITE 1898a, 147 und BASTELAER 1902.

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

509 Aus diesem Bedeutungsfeld wurden vorwiegend folgende Begriffe genutzt: »(se) mourir« (BURTY 1861a, 177; 1865, 80 und 1867, 253, GONSE 1877, 166, BUISSON 1881, 134, FOURCAUD 1884, 111, LOSTALOT 1888, 219 sowie CLÉMENT DE RIS 1859, 100), »la mort« (GONSE 1877, 166, LOSTALOT 1878, 720, CHENNEVIÈRES 1880, 214), »malade« (BURTY 1868, 118), »mal de mort« (CHENNEVIÈRES 1880, 214), »périliter« (BURTY 1863a, 159), »succomber« (LOSTALOT 1878, 726), »périr« (WYZEWA 1894, 39) und »décadence« (BURTY 1864, 565; 1865, 88).

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

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

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

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

510 LOSTALOT 1878, 719.

511 Vgl. LALO 1897, 164f.

512 Siehe FOURCAUD 1884, 114 und VIDAL 1886, 547.

513 Siehe BÉRALDI 1889, 259 und 267; XII, 1892, 313.

514 Siehe HAMBER 1996, 207 und 210.

515 »Notre siècle plus industriel encore qu'industrioux, et qui tout en faisant grande parade de sentimentalité pour les arts est toujours bien aisé, au fond, de remplacer par une machine un noble instrument de la cervelle humaine [...]« SAINT-SANTIN 1865, 304.

516 Vgl. SAINT-SANTIN 1865, 310f. und andernorts THAUSING 1866, 294, BERGGRUEN 1879, 100f., VIDAL

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

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

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

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

1886, 548 und 554, LANGL 1886/87, 272, CHENNEVIÈRES 1889b, 89, Reinach (1909), zit. in LILLE 2007, 22 und LARAN 1926, 881 sowie RENIÉ 1998, 51.

517 Siehe LE MEN 1994, 93.

518 Siehe BURTY 1867, 268.

519 Siehe LOSTALOT 1878, 728.

520 BURTY 1861a, 179. Siehe auch DELABORDE 1856, 628ff. und BURTY 1859, 211.

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

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

Ähnlich wohlwollend wie Gonse diese Praxis⁵²⁶ beurteilte Lostalot zu Beginn der 1880er Jahre die Orientierung von Reproduktionsgraphikern am Aussehen von Photographien und die dadurch bedingte stilistische Veränderung:

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

521 Vgl. BURTY 1859, 211f.; 1861a, 179; 1863a, 147 und 1867, 253, BUISSON 1881, 136 und FOURCAUD 1884, 114.

522 BURTY 1866a, 93.

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

524 Zur Lithographie vgl. BURTY 1859, 211; 1865, 87f. und CLÉMENT DE RIS 1859, 100. Zur Xylographie vgl. BURTY 1861a, 172.

525 Zu dieser Technik und deren Entwicklung siehe HANEBUTT-BENZ 1984, 836-843.

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

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

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

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

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

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

528 LOSTALOT 1886, 32. Vgl. auch HAMERTON 1876, 366ff., BÉRALDI VI, 1887, 143, LOSTALOT 1888, 219 und 221, COURBOIN 1889, 55, Graul in LÜTZOW 1892, 106f., 116, 121 und FOCILLON 1910, 345.

529 Siehe BRAKENSIEK 2007, 65f.

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

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

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

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

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

531 COURBOIN 1889, 55.

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

533 Siehe HÉDIARD 1891, 275.

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

535 CHENNEVIÈRES 1887, 498. Ähnlich äußert sich auch BODE 1895, 31.

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

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

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

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

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

536 Siehe DAX 1894, 202f.

537 Diese Frage bejaht CHENNEVIÈRES 1880, 212. Anderer Ansicht ist LOSTALOT 1888, 220f.

538 BURTY 1863a, 147.

539 Vgl. hierzu SPRINGER 1883, 104f., LOSTALOT 1886, 32, Bouchot in LÜTZOW 1891, 12 und CLÉMENT-JANIN 1911, 137.

540 MÉNARD 1872, 120.

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

3.5 Interpretation versus »fac-simile absolu«

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

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

542 Siehe RÜMELIN 2001, 189.

543 Vgl. BLANC 1860b, 360, BURTY 1866b, 192 und 1867, 260f., DELABORDE 1856, 624, LALO 1897, 164f. und FOCILLON 1910, 345.

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

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

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

544 Siehe DIDEROT (1765) II, 1960, 227 und BARTSCH 1821, I, 90.

545 Vgl. MANTZ 1859, 24f., BURTY 1861a, 173, HAMEL 1887, 53 und CHENNEVIÈRES 1887, 497 sowie George Sand zit. in VIDAL 1886, 551, Bouchot in LÜTZOW 1891, 20 und 59 sowie Graul, ebd. 1892, 106f. Zur Kritik wegen fehlender Eingriffe vgl. LOSTALOT 1882, 57.

546 Siehe DAX 1891, 56ff.

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

548 DELABORDE 1856, 624.

Er unterscheidet in dieser Passage aus einem längeren Aufsatz auf zugespitzte Weise zwischen den der Kunst zugerechneten Reproduktionsstichen und der als »Pause« bezeichneten Gemäldephotographie. Für dieses Phänomen führt Delaborde den Begriff des »fac-simile absolu« ein, der bis heute in der Forschung verwendet wird.⁵⁴⁹ Darin ist – ebenso wie in der von Daston/Galison für die Zeit nach 1860 festgestellten »mechanischen Objektivität«⁵⁵⁰ – der Anspruch einer bis ins kleinste Detail der Vorlage entsprechenden Reproduktion enthalten, in deren Rahmen motivische und stilistische Eingriffe des Graphikers abgelehnt werden. Folglich steht das »vollkommene Faksimile« ab 1850/60⁵⁵¹ der traditionellen Auffassung von Reproduktionsgraphik – wie sie in dem bis heute geläufigen französischen Begriff der »gravure d'interprétation«⁵⁵² deutlich wird – gegenüber. Während die beiden Extreme in der Theorie benannt und klar getrennt sind, existiert in der Praxis eine große Bandbreite an Wiedergabemöglichkeiten. Die meisten Reproduktionsgraphiken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entsprechen nämlich in gegenständlicher Hinsicht dem Exaktheitsanspruch des »fac-simile absolu«, da sie die Vorlage vollständig und seitenrichtig wiedergeben. Zugleich wurden sie damals jedoch sehr wohl als interpretativ und somit als künstlerische Leistung des Stechers angesehen, da dieser eine jeweils passende lineare Struktur »erfunden« hatte – auch wenn diese mitunter dem Aussehen von Photographien nahe kam.

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

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

550 DASTON/GALISON 2007, 18.

551 Siehe DELABORDE 1856, 624, HAMBER 1996, 453 und DASTON/GALISON 2007, 127.

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

553 BURTY 1859, 211 und 221.

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

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

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

554 Bouchot in LÜTZOW 1891, 12. Vgl. auch CLÉMENT DE RIS 1859, 97, THAUSING 1866, LOSTALOT 1886, 32, LALO 1897, 164f. und BOUYER 1902, 166f. Zur lang anhaltenden Bedeutung des »maschinellen« Abbildungsvorgangs als Argument vgl. ROUILLE 1989.

555 Blanc stellt diesen Begriff ins Zentrum seiner Definition der Reproduktionsgraphik: »[...] la première qualité du graveur est la fidélité, en ce sens qu'il doit, non-seulement rendre l'original trait pour trait, en réduire les contours et les reliefs, mais encore, et surtout, conserver l'esprit et l'aspect de l'ouvrage traduit, en faire valoir les qualités, en avouer même les défauts, enfin de révéler franchement le caractère.« BLANC in GBA, 21.1866, 335/2000, 582f. Vgl. auch Bartschs Forderung, ein Reproduktionsgraphiker solle »saisir l'esprit de son original«, BARTSCH I, 1803, III.

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

557 Vgl. CLÉMENT DE RIS 1859, 97 und LEROI 1880, 84.

558 Siehe Blanc in GBA, I, 6.1860, 13f./2000, 42f. (mit geringen Abweichungen von der 1860 publizierten Textversion). Vgl. BURTY 1863, 148 und 1867, 260ff.

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

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

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

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

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

559 SAINT-SANTIN 1865, 316.

560 BURTY 1870a, 140.

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

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

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

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

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

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

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

562 HAMERTON 1876, XIIIff.

563 Siehe DELABORDE 1856, 624, BÉRALDI VI, 1887, 110 und FOCILLON 1910, 341 und 345.

564 FOCILLON 1910, 345.

3.6 Einfühlungsvermögen und Anpassungsfähigkeit als Parameter der interpretativen Kunstproduktion

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

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

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

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

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

565 BURTY 1863a, 148.

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

Ricardo de Los Rios, selbst (Reproduktions-)Graphiker, schloss sich dieser Forderung zehn Jahre später an: Von dem Hineinfühlen des Graphikers in das vorliegende Kunstwerk ausgehend, verteidigt er die Reproduktionsgraphik gegen die Kritik eines nicht namentlich genannten Kollegen und folgert, dass es sich bei einer manuell geschaffenen Wiedergabe um Kunst handle, da der Stecher etwas Eigenes beitrage, also selbst schöpferisch tätig sei:⁵⁶⁷

»Leur [Reproduktionsgraphiker; Anm. JB] mérite ne réside pas seulement dans la dextérité à tracer des tailles ou des losanges; il y a communion avec le génie créateur, et lorsqu'il en résulte des œuvres signées Marc-Antoine, Audran, Nanteuil, Edelinck, plus tard Henriquel-Dupont, Gaillard, Jacquemart, et de nos jours Bracquemond, Waltner, les deux frères Jacquet, Lamotte, Patricot, etc., on devrait reconnaître qu'ils y ont aussi apporté quelque chose de personnel et qu'ils ont bien mérité de l'art.«⁵⁶⁸

Im Zusammenhang mit dieser häufig eingeforderten Fähigkeit der Graphiker griffen einige Autoren auf den Begriff des »sentiment«⁵⁶⁹ zurück, der jedoch nicht wie bei Du Bos (1719) die durch ein Kunstwerk ausgelöste subjektive Empfindung meint, welche die Grundlage für das spontane Ge- oder Missfallen desselben ist. Vielmehr ist damit die vertiefte verstandesmäßige Auseinandersetzung mit der Vorlage gemeint, wie der ebenfalls von Hamel und Los Rios gebrauchte Ausdruck der »communion«, also der geistigen Übereinstimmung, verdeutlicht.⁵⁷⁰ Andere Autoren schrieben stattdessen von der notwendigen Identifikation mit dem Maler der Vorlage oder von der Durchdringung seines Werks und seiner Absichten.⁵⁷¹ All diese Umschreibungen zusammenfassend kann man »sentiment« annäherungsweise als Entwickeln einer Vorstellung von den Besonderheiten des jeweiligen Originals beziehungsweise von der Arbeitsweise eines Künstlers sowie als Hineindenken in das zu reproduzierende Werk umschreiben, weswegen »Einfühlungsvermögen« als adäquater deutscher Begriff erscheint – in Abgrenzung zu dem von Robert Vischer 1873 eingeführten Begriff der »Einführung«⁵⁷², welcher auf die emotionale Seite des Rezeptionsprozesses abhebt.

Aufgrund der auch im 19. Jahrhundert noch als unabdingbar erachteten Nähe des Graphikers zu der von ihm in ein anderes Medium zu übertragenden Vorlage ist es nicht verwunderlich, dass in den analysierten Texten immer wieder darauf hingewiesen wird,

567 Los Rios weist auf eine kurz nach der Ausstellungseröffnung publizierte »philippique acerbe [...] contre la gravure d'interprétation« hin und widerspricht deren (nicht namentlich genanntem) Verfasser heftig, siehe LOS RIOS 1897, 502. Da sich in der *Revue des deux mondes* und in *L'Art* keine entsprechenden Texte finden, könnte er sich auf die Texte in *L'Artiste* oder in der *Revue de l'art ancien et moderne* beziehen, vgl. BOUYER 1897 und LALO 1897.

568 LOS RIOS 1897, 502.

569 Vgl. DELABORDE 1856, 624, BURTY 1867, 260, LEROI 1873, 145 und 1874, 161, VIDAL 1886, 548. Zum Begriff des »sentiment« in der französischen Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts vgl. KNABE 1972, 434ff.

570 Siehe Kat. 66, sowie zu dieser Lesart von »communion« TLF, V, 1977 (A.1).

571 »s'identifier avec le maître« (MÉNARD 1872, 122 und 127); »exprimer le suc de leur [der Meister; Anm. JB] génie« (CHENNEVIÈRES 1880, 213) und »la pénétration du maître« (BUISSON 1881, 137).

572 Vgl. das Lemma »Einführung/Empathie/Identifikation« (Fontius) in BARCK ET AL. II, 2001, 121-142.

dass die Zeitgenossen eines Künstlers dessen Werke besonders gut verstünden und sie deswegen besonders gut reproduzieren könnten.⁵⁷³ Hinter dieser Überlegung steckt die Erkenntnis, dass die Schwierigkeit, ein Kunstwerk zu verstehen und treffend wiederzugeben mit zunehmender zeitlicher und häufig auch kultureller Distanz wächst;⁵⁷⁴ dass also die Anforderung an das Einfühlungsvermögen eines Graphikers wegen des zu leistenden intellektuellen Transfers – den Bartsch 1821 als Argument für die Einordnung reproduktionsgraphischer Gemäldewiedergaben als »Original« anführte⁵⁷⁵ – umso größer ist, je älter das Kunstwerk ist, das er in die Druckgraphik überträgt. Das Bewusstsein für diese Zusammenhänge war wohl ein Grund für Philippe de Chennevières, sich als »Directeur des Beaux-Arts« (1873-1878) um die manuelle Reproduktion der im Rahmen des Salons ausgezeichneten Werke zu bemühen: Er führte die Vertrautheit der Graphiker mit den Ansichten und der Arbeitsweise der Maler sowie die Möglichkeit des direkten Austauschs als zentrale Argumente für zeitnah ausgeführte Reproduktionsgraphiken an, sah also Zeitgenossen deutlich gegenüber späteren Generationen von Reproduzierenden im Vorteil:

»Convaincu que les graveurs, en chaque époque, donnaient le meilleur de leur talent dans la reproduction des œuvres contemporains, soutenus qu'ils étaient en cela par l'air et le goût qui courent dans les ateliers, par l'enseignement, les conseils directs des artistes créateurs, par le spectacle même des procédés de ces maîtres, j'avais fait reproduire chaque année par les graveurs récompensés au Salon les peintures ou sculptures ayant obtenu la médaille d'honneur à ce même Salon; [...]«⁵⁷⁶

Chennevières weist auch darauf hin, dass Reproduktionsgraphiken eine jeweils zeittypische Sicht auf die Vorlage wiedergeben und keinesfalls eine objektive oder neutrale.⁵⁷⁷ Bereits Mitte der 1860er Jahre hatte Saint-Santin aus derselben Einsicht den Schluss gezogen, dass es am besten wäre, Kunstwerke der eigenen Zeit manuell zu reproduzieren, da nur so der Zeitgeist (»sentiment de l'époque«) bewahrt werden könne. Für die Wiedergabe von Werken vergangener Epochen bevorzugte er hingegen Photographien, da manuelle Reproduktionen solcher Vorlagen nur »spekulativ« ausfallen könnten.⁵⁷⁸

Das Interesse an der Wiedergabe zeitgenössischer Kunst war in Frankreich zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch relativ gering.⁵⁷⁹ Es nahm, im Zusammenhang mit dem stark anwachsenden Kunstmarkt, erst nach 1850 deutlich zu, wie auch die von Charles Blanc

573 »Jamais un maître n'est fidèlement bien traduit que par ses contemporains.« BURTY 1866b, 191. Vgl. auch BURTY 1863a, 159; 1868, 109 und 1869a, 160 sowie LEROI 1875b, 424 und 1876, 305.

574 Zu Veränderungen aufgrund eines anderen kulturellen Kontexts vgl. KNAUS 2010.

575 Vgl. S. 15f.

576 CHENNEVIÈRES 1880, 214.

577 Brakensiek folgert aus diesem Umstand, dass »Reproduktionsgraphiken stets Interpretationen« seien, siehe BRAKENSIEK 2011b, 35.

578 SAINT-SANTIN 1865, 305f., 308, 313f. und 317.

579 Zu Beginn des 19. Jahrhunderts gab die Chalcographie du Louvre lediglich zwei Reproduktionen zeitgenössischer Werke in Auftrag. Dies änderte sich zwar durch die ab 1808 publizierten *Annales du Musée*, doch wurden die Werke hierfür in abstrahierende Umrissstiche übertragen, vgl. KNELS 2010, 139f.

vorgenommene programmatische Gewichtung der *Gazette des Beaux-Arts* (»des vivants d'abord, des morts ensuite«) belegt, die sich in dem großen Anteil von Reproduktionen neuerer Kunst niederschlug.⁵⁸⁰ Eine Tatsache, die umso bemerkenswerter erscheint, als sich die *Gazette des Beaux-Arts* nicht – wie *L'Artiste*, *L'Art* oder auch die *Zeitschrift für Bildende Kunst* und *Die Kunst für Alle* – auf die aktuellen Entwicklungen in der Kunst beschränkte, sondern einen breiten historischen Ansatz vertrat. Doch nicht nur innerhalb der immer zahlreicher publizierten Kunstzeitschriften, sondern auch im Bereich der photographischen Kunstreproduktion dominierten Abbildungen zeitgenössischer Kunst das wachsende Angebot.⁵⁸¹ In beiden Techniken wurden vor allem Werke wiedergegeben, die in dem ab den 1830er Jahren gut besuchten Salon ausgestellt worden waren. Neben den bereits angesprochenen Bemühungen von Philippe de Chennevières ist in diesem Zusammenhang auch auf die von Ernest Boetzel von 1865 bis 1875 herausgegebenen Salon-Alben zu verweisen. Sie wurden insbesondere wegen der geringen Distanz zwischen Maler und Stecher geschätzt, denn dadurch, dass die Künstler ihre Kompositionen eigenhändig auf den Holzblock zeichneten, wurde ein Maximum an Originalität bewahrt.⁵⁸² In den 1880er Jahren war die Dominanz zeitgenössischer Vorlagen eine übliche und von Verlegern eingeforderte Praxis, die auch für den Erfolg von Kunstzeitschriften ausschlaggebend war.⁵⁸³

Neben dem im Falle zeitgenössischer Vorlagen leichter aufzubringenden Einfühlungsvermögen wurde von Reproduktionsstechern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine weitere Eigenschaft erwartet, wie eine Passage aus Henry de Chennevières Besprechung der Weltausstellung von 1889 zeigt:

»Loin de pouvoir se permettre la paraphrase de la nature, le graveur s'en tient forcément à la version, mot à mot, du texte sous ses yeux. Il lui faut donc l'exactitude d'une rigoureuse traduction, et comme chaque modèle nouveau, peinture ou dessin, diffère d'époque, de style, d'enveloppe, au moins est-ce une sorte de don des langues de réussir à faire parler au cuivre cette polyglottie. Or, il serait impossible de transcrire une impression, d'une matière à une autre, si le sens compréhensif du transmetteur ne se trouvait pas adéquate à l'objet reproduisible. On voit de là les conséquences, et combien de qualités de souplesse, combien de variétés perçantes d'œil et de doigts sont requises chez le plus modeste faiseur d'estampes.«⁵⁸⁴

Die Anfertigung der reproduktionsgraphischen Exponate setzt in den Augen des Rezensenten voraus, dass der Reproduzierende sich nicht nur gedanklich, sondern auch in sei-

580 BLANC 1859, 14.

581 Zu einem entsprechenden Schwerpunkt im Angebot Goupils siehe Renié in HANNAVY 2008, I, 602f.

582 Ziel der Boetzel-Alben (S. 75) war es, die Zeichnungen möglichst treu in den Hochdruck zu übersetzen, vgl. BURTY 1869b, 258, 262 und DESPREZ 1874, 183f.

583 E. A. Seemann betont die große Bedeutung der Reproduktionen zeitgenössischer Werke für den Erfolg der *Zeitschrift für Bildende Kunst* und bezeichnet die GBA explizit als Vorbild, siehe E. A. Seemann, zit. in LANGER 1983, 38f. Vgl. auch FOURCAUD 1884, 112.

584 CHENNEVIÈRES 1889a, 484.

nem Handeln auf die Vorlage einlässt. Diese, seit etwa 1700⁵⁸⁵ von den Stechern geforderte Bereitschaft beziehungsweise Befähigung zur Anpassung (»souplesse«) an das vorliegende Original kann als eine Art zweiter Schritt im Reproduktionsprozess verstanden werden: Während ›Einfühlungsvermögen‹ mit dem intellektuellen Nachvollziehen des vom Maler Gedachten und Beabsichtigten durch den Graphiker umschrieben werden kann, bedeutet ›Anpassungsfähigkeit‹ die Wahl der am besten geeigneten technischen Mittel. Diese doppelte Herausforderung bei der Wiedergabe eines Gemäldes war wohl auch der Grund dafür, dass Pierre Lalo in der *Revue de l'art ancien et moderne* noch Ende des 19. Jahrhunderts befand, nur eine durchdachte und treffsichere Übertragung (»interprétation raisonnée et sentie«) könne eine gute Reproduktion sein, wobei der Graphiker nur Kontur und Form korrekt wiederzugeben habe, in der Wahl der linearen Struktur jedoch frei sei.⁵⁸⁶ Die von einem Reproduktionsgraphiker geforderte Anpassung bedeutete also in gewisser Weise eine Unterordnung unter die Charakteristika des vorliegenden Gemäldes, weswegen Richard Graul – entsprechend der französischen »souplesse« – von »Schmiegsamkeit« als zentraler Tugend der Reproduktionsgraphiker sprach.⁵⁸⁷ Da das Ergebnis dieses Prozesses in Form der gewählten stilistischen Ausführung deutlich erkennbar und beschreibbar ist, wurde die Anpassungsfähigkeit als Bewertungsmaßstab herangezogen: Auf vielfältige Weise werden Anpassungsfähigkeit wie Einfühlungsvermögen als unabdingbare Tugenden hervorgehoben, die folglich in keiner positiven Rezension einer Reproduktion oder in lobenden Texten über einzelne Graphiker fehlen dürfen.⁵⁸⁸

Besondere Anerkennung wurde Stechern zuteil, die sich mit unterschiedlichen Stilen auseinandersetzten.⁵⁸⁹ Denn je vielseitiger ein Graphiker war, desto besser konnte er Methoden und Techniken entwickeln, um die verschiedenen Vorlagen optimal wiederzugeben, wie Hamels Lob für eine Rembrandt-reproduktion des Berliner Stechers Karl Koeping verdeutlicht:

»Mais si la première qualité du graveur est de se plier à la manière du peintre qu'il traduit et d'inventer au besoin un métier pour exprimer la totalité de l'œuvre, si l'autorité convaincante du résultat doit faire passer sur la sagesse plus ou moins académique des procédés, l'eau-forte de M. Koeping [...] réclame toute notre admiration.«⁵⁹⁰

585 Brakensiek verweist in diesem Zusammenhang auf Florent LeComtes *Cabinet de singularités* von 1699, siehe BRAKENSIEK 2007, 66.

586 LALO 1897, 165.

587 GRAUL 1891, 92. Dagegen verstand Hamerton Anpassung als Aufgabe der künstlerischen Freiheit und des Individualstils (»personal style«), siehe HAMERTON 1876, 366ff.

588 Vgl. zum Beispiel MANTZ 1859, 26, MÉNARD 1872, 123f., LEROI 1873, 147 und 1874, 161, LOSTALOT 1884b, 518 und 522, DELTEIL 1897, 425 sowie CHENNEVIÈRES 1900, 8.

589 Vgl. LEROI 1873, 143 und außer Mantz alle in der vorigen Anmerkung genannten Textstellen.

590 HAMEL 1887, 51f. Vgl. hierzu auch BURTY 1863a, 148, LEFORT 1883, 470, FOURCAUD 1884, 111 sowie CHENNEVIÈRES 1889a, 484 und LALO 1898, 454f.

Wie sehr die geforderte Suche nach der geeigneten graphischen Struktur Reproduktionsgraphiker beschäftigen konnte, macht ein Zitat von Léopold Flameng deutlich:

»Mais ce que personne n'a garde [sic] de dire, c'est que non seulement nous sommes des traducteurs, des interprètes, mais des créateurs aussi; car, à chaque interprétation nouvelle, il nous faut inventer un métier nouveau. Un procédé unique ne peut traduire heureusement qu'une impression unique. Aussi le graveur qui a la conscience de son rôle, et qui est digne de son art, est-il obligé de varier ses procédés à l'infini et de créer, je ne crains pas de le redire, un métier pour examiner chaque œuvre interprétée dans son vrai caractère.«⁵⁹¹

Nachdem er sich zuvor enttäuscht darüber geäußert hat, dass seine Bemühungen um die jeweils beste Art der Wiedergabe von den Rezipienten nicht geschätzt würden, fordert Flameng die permanente Anpassung der linearen Struktur (»métier«) und bezeichnet diese als Grundlage für die Anerkennung der Reproduktionsgraphik als schöpferische Kunst: Da die unabdingbare und stets von Neuem zu lösende Herausforderung der kreativen Erfindung einer jeweils passgenauen Übertragungsmanier an die Stelle der motivischen und kompositorischen Erfindung trete, seien Reproduktionsgraphiker Künstler.⁵⁹² Damit schließt Flameng an die zu Beginn dieser Arbeit zitierte Definition von Bartsch an, der 1821 schrieb, »Die Arbeit des Original-Kupferstechers [...] ist gewissermaßen beständige Erfindung, besonders wenn das Werk ein nach dem Gemälde gefertigter Kupferstich ist«.⁵⁹³ – Flameng zufolge ist technische Virtuosität erlernbar, die Fähigkeit, sich stets neu anzupassen, jedoch nicht, weil sie angeboren und damit, wie jede motivische und kompositorische Bilderfindung auch, eine individuelle Begabung ist.⁵⁹⁴ Diese Behauptung legt nahe, dass nicht jeder Reproduktionsstecher gleichermaßen anpassungsfähig und somit auch nicht automatisch ein Künstler ist. Sie erklärt zudem implizit, warum die reproduzierende Photographie in den Augen des Graphikers niemals Kunst sein konnte.

Jeder Graphiker hat einen zwar flexiblen, aber charakteristischen Stil. Dessen Ausprägung resultiert einerseits aus der jeweiligen Art zu zeichnen und der gewählten linearen Struktur, andererseits aus dem Verständnis der Vorlage (Einfühlungsvermögen). Die individuelle Arbeitsweise eines Graphikers war im gesamten 19. Jahrhundert von zentraler Bedeutung, nahm doch in ihr der schöpferische Beitrag des Reproduzierenden zu seiner im Grunde unfreien Aufgabe greifbar Gestalt an, wie Focillon in Abgrenzung von »sklavischen, unpersönlichen und ungenauen« Reproduktionsradierungen mit Nachdruck betonte:

591 Flamengs Äußerung ist überliefert durch HAVARD 1903/04, 457f.

592 Dieselbe Ansicht vertreten BURTY 1863a, 148 und WESSELY 1876, 153ff.

593 BARTSCH 1821, I, 101.

594 Siehe HAVARD 1903/04, 458.

»[...] la technique de l'eau-forte est assez riche et assez variée pour que la gravure de reproduction permette à chaque aquafortiste de talent d'exprimer librement sa personnalité et d'être, dans toute la force du terme, un maître original. Les moyens de l'un ne sont pas les moyens des autres. Chacun, suivant les exigences de sa sensibilité, conçoit à sa manière le talent d'un même peintre. Le même outil, entre les mains de graveurs différents, acquiert des espèces de virtuosité qui sont personnelles à chacun. [...] L'étude de la gravure de reproduction dans la seconde moitié du XIX^e siècle n'est qu'une longue justification de cette idée.«⁵⁹⁵

Die große Bedeutung, die hier (wie schon bei Flameng) der stets von Neuem zu leistenden Anpassung der Arbeitsweise und der Entwicklung eines individuellen Stils beigemessen wird, wirft ein neues Licht auf die Betonung der großen technischen Vielfalt, die die Radierung im Gegensatz zum Kupferstich bot:⁵⁹⁶ Die Variationsmöglichkeiten erlaubten es den Graphikern, sich in Linienqualität und Anlage der graphischen Struktur äußerst flexibel an das Vorbild anzupassen, weswegen Béraldi (ausgehend von der Definition der Kunst als »Homo additus Naturae«) die reproduzierende Graphik als »Graveur ajouté au Peintre« bezeichnen und feststellen konnte: »Eh bien, la gravure est un art, et non pas un succédané de la photographie.«⁵⁹⁷ Die Verbindung von kreativem Vorgehen, erkennbarer Handschrift und Anerkennung der Reproduktionsgraphik als Kunst offenbart zudem das Gewicht der bereits erwähnten Kritik an zu wenig individuellen Reproduktionsmanieren und erklärt, warum die Autoren der analysierten Texte zum interpretativen Reproduktionsideal standen.

Aus der Existenz individueller Manieren folgt, dass das Reproduzieren eines bestimmten Gemäldes durch verschiedene Graphiker – trotz deren stilistischer Anpassung an das Original – zu unterschiedlichen Ergebnissen führt und dass nicht jeder Stecher gleich gut mit Vorlagen in allen Malstilen harmoniert. Eine Einsicht, die bereits Diderot zu der vielfach zitierten ironischen Zuspitzung veranlasste »Chaque graveur a son peintre; ne le tirez pas de là, ou comptez sur un *Rembrandt* qui ressemble à un *Titien* comme deux gouttes d'eau.«⁵⁹⁸ Aus dieser Feststellung entwickelte sich bereits im 18. Jahrhundert die naheliegende Praxis, den Stecher passend zum Stil des Gemäldes auszusuchen, damit der Reproduktionsprozess zu möglichst treffenden und aussagekräftigen Ergebnissen führte.⁵⁹⁹ Daher lobten Kritiker auch im 19. Jahrhundert immer wieder einzelne Graphiker, wenn sie bei diesen ein besonderes Talent für die Wiedergabe eines bestimmten Malers oder einer bestimmten Epoche zu erkennen glaubten. Talent meint in diesem Zusammenhang meist, dass die Nähe zwischen Vor- und Abbild wegen des ähnlichen stilistischen Vokabulars beziehungsweise der Übereinstimmung in der Vorgehensweise beider Künstler beson-

595 FOCILLON 1910, 345.

596 Siehe S. 105.

597 BÉRALDI VI, 1887, 143.

598 DIDEROT (1761) 1818, 564.

599 Brakensiek verweist in diesem Zusammenhang auf entsprechende Forderungen von Karl Heinrich von Heineken (1768), siehe BRAKENSIEK 2007, 66.

ders groß war. Trotz der von den Graphikern geforderten Vielseitigkeit galten bestimmte ›Paarungen‹ als besonders glücklich, wie beispielsweise Henriquel-Duponts Stiche nach Gemälden von Ingres und Delaroche oder Claude-Ferdinand Gaillards Wiedergaben von Werken der italienischen Renaissancemalerei.⁶⁰⁰

Das auf Einfühlungsvermögen und Anpassungsfähigkeit basierende Übertragen eines Gemäldes in eine Druckgraphik wird in den Salonrezensionen der *Gazette des Beaux-Arts* mit unterschiedlichen Begriffen bezeichnet.⁶⁰¹ Am häufigsten gebrauchen die Rezensenten – wie im Deutschen seit dem 19. Jahrhundert⁶⁰² und bis heute üblich – die Vokabeln »reproduire« beziehungsweise »reproduction«, die um die Mitte der 1870er Jahre aufkommen und unterschiedlich verwendet werden. Meist bezeichnen sie ganz allgemein das (manuelle oder photomechanische) Herstellen von Abbildungen eines Kunstwerks, wobei eine Tendenz zu exakten Wiedergaben besteht. Die Zusammensetzung »gravure de reproduction« kommt in den ausgewerteten Texten erstmals 1897 bei Los Rios vor, der sie der »gravure originale« gegenüberstellt.⁶⁰³ Schon früher, insgesamt aber weniger häufig, werden im Zusammenhang mit dem Reproduzieren die Begriffe »traduire« beziehungsweise »traduction« gebraucht.⁶⁰⁴ Wie in der beliebten Wendung »traduire les maîtres« wird damit meist der Übertragungsvorgang an sich bezeichnet, der tendenziell positiv konnotiert ist. Das Verb wird also analog eingesetzt, um einen mit dem literarischen Übersetzen vergleichbaren Vorgang zu beschreiben.⁶⁰⁵ Doch auch die vorrangige Bedeutung des transitiven Verbs »traduire«⁶⁰⁶ spielt eine zentrale Rolle in den Texten des 19. Jahrhunderts über die Reproduktionsgraphik, wie an vielen der zitierten Passagen deutlich geworden sein dürfte.

Der Vergleich zwischen der Übertragung eines Textes in eine Fremdsprache und der Gemälde reproduzierenden Druckgraphik tauchte erstmals um die Mitte des 18. Jahrhunderts auf und etablierte sich in den folgenden Jahren rasch in der Kunstliteratur.⁶⁰⁷ Schon damals diente er dazu, die schöpferischen Aspekte des manuellen Reproduzierens zu betonen, um den Anspruch der Reproduktionsgraphik auf den Status als Kunst zu un-

600 Siehe hierzu S. 223f. und Bouchot, der wiederholt Graphiker nennt, die bestimmte Malweisen besonders gut wiedergeben, siehe LÜTZOW 1891, 5-68 und 1892, 7-64.

601 Da die gängigen Begriffe in fast jedem der ausgewerteten Texte vorkommen, werden die im Folgenden getroffenen allgemeinen Aussagen nur dann durch Nachweise belegt, wenn es sich um Sonderfälle handelt.

602 Siehe MELZER 2011, 118.

603 LOS RIOS 1897, 498.

604 Als Synonyme finden sich ab Mitte der 1880er Jahre auch »transcrire« und »transcription«.

605 Siehe TLF XVI, 1994, 449f., bes. B.2.b (»transposer dans une autre forme artistique ce qui existait dans une première«).

606 Siehe ebd., bes. B.1.a (»formuler dans une autre langue«).

607 Castex benennt als Ursprung des Vergleichs Claude-François Desportes *Observations sur l'avantage des conférences académiques* (1748) und weist auf dessen rasche Verbreitung in der Kunstliteratur hin. Gramaccini verweist hingegen auf Doissins *Sculptura Carmen* (1753) und nennt weitere Autoren, die den Übersetzungsbegriff in demselben Zusammenhang verwenden. Siehe CASTEX 2010, 314 und GRAMACCINI 1997, 100f. sowie allgemein zur Analogie von Reproduktionsgraphik und Übersetzung LE MEN 1994, MEYER 1989 und BANN 2002.

termauern.⁶⁰⁸ Von besonderer Bedeutung ist hier jene viel zitierte Textstelle aus Diderots »Salon« von 1765, an der er die druckgraphische Reproduktion eines Gemäldes mit dem Übersetzen eines Textes in eine andere Sprache vergleicht: »Le graveur en taille-douce est proprement un prosateur qui se propose de rendre un poète d'une langue dans une autre.«⁶⁰⁹ Im Weiteren erläutert Diderot etwas genauer, wie er sich die reproduktionsgraphische Übertragung vorstellt und hält exemplarisch fest, dass Werke von Raffael nicht mit denselben stilistischen und technischen Mitteln wiedergegeben werden dürften wie Gemälde Guercinos.⁶¹⁰ Auch er fordert also die Anpassung der Graphiker beziehungsweise der von ihnen erfundenen linearen Struktur an die Vorlage und verlangt – erstmals im Zusammenhang mit der expliziten Anwendung des Übersetzungsvergleichs – differenzierte Übertragungsweisen.⁶¹¹ Außerdem fordert er die Bewahrung der stilistischen Eigenheiten (»manière«) eines Werkes, damit der Betrachter den Maler des reproduzierten Werks auf den ersten Blick erkennen kann, ganz so, als ob er das Gemälde selbst betrachten würde.

Durch die posthume Publikation des Textes von Diderot (1795-1797) konnte die Parallelisierung von sprachlicher und bildlicher Übersetzung im 19. Jahrhundert von jenen Autoren aufgegriffen werden, die sich mit den Unterschieden und der Einordnung der beiden Arten von Druckgraphik – der reproduzierenden wie der künstlerischen – befassen. Zu den bekanntesten Rückgriffen ist sicherlich der in Adam von Bartschs Vorwort zu seiner Schrift *Le Peintre Graveur* (1803) zu zählen: »L'estampe faite par un graveur d'après le dessin d'un peintre, peut être parfaitement comparée à un ouvrage traduit dans une langue différente de celle de l'auteur; [...].«⁶¹² Die durch einen Übersetzer oder Graphiker erbrachte Übertragungsleistung war für Bartsch, wie eingangs gezeigt, Grund für die Anerkennung der Reproduktionsgraphik als Kunst, lediglich die ohne Übertragungsleistung ausgeführten Faksimilestiche bezeichnete er abwertend als »Copie«.⁶¹³ Ganz in diesem Sinne wurde der Vergleich von Textübersetzung und Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch von anderen Autoren herangezogen.⁶¹⁴ Nun allerdings, um den kreativen, interpretativen, künstlerischen Aspekt der manuellen Reproduktion in Abgrenzung von der Photographie hervorzuheben:

608 Siehe GRAMACCINI 1997, 100.

609 DIDEROT (1765) II, 1960, 227. Ullrich hebt hervor, dass Diderot den Autor des Ausgangstextes als »poète« bezeichnet, den Übersetzer hingegen als »prosateur«. In Analogie dazu stellt Ullrich fest, dass auch der Reproduktionsgraphiker »erklärt und analysiert. Daher ist die Reproduktion niemals dasselbe wie das Vorbild: Sie steht ihm nach, insofern sie weniger Dimensionen besitzt [...], aber sie ist ihm zugleich überlegen, weil sie den Gehalt des Werks dank ihrer Explikation leichter verständlich macht.« ULLRICH 2009, 20.

610 Siehe DIDEROT (1765) II, 1960, 227.

611 Siehe GRAMACCINI 1997, 100.

612 BARTSCH, I, 1803, III.

613 BARTSCH 1821, I, 100f.

614 Vgl. Delacroix (1853), zit. in STUTTGART 2001, 110, THAUSING 1866, 293, VIDAL 1886, 550f., Sand, ebd. zit. und CHENNEVIÈRES 1889a, 484.

»Dans tous les cas, on ne saurait les [photographische Gemäldereproduktionen; Anm. JB] accuser de partialité; elles traduisent mot à mot ce que le burin, qui se croit le plus sincère, modifie toujours sous le sentiment du graveur qui le manie.«⁶¹⁵

Der Vergleich ist zu diesem Zweck besonders dienlich, da auch die Übertragung eines Textes von einer Sprache in eine andere stets solide Kenntnisse und einen gewissen Erfindungsreichtum erfordert, genügt es doch für eine sinngemäße Wiedergabe nicht, Wort für Wort zu übersetzen.⁶¹⁶ Vielmehr muss die jeweils passende Bedeutung eines Wortes ausgewählt oder eventuell auch eine Umschreibung gefunden werden, ebenso wie sich ein Graphiker für die passende lineare Struktur zu entscheiden hat. Aus diesem Grund ist dem Vergleich mit einer Übersetzung jener zwischen der Reproduktionsgraphik und dem Interpretieren eines Musikstücks verwandt, der in erster Linie auf die Übertragung von farbiger Malerei in schwarzweiße Graphik bezogen wurde:⁶¹⁷ um eine niedergeschriebene Komposition zum Leben zu erwecken, muss der Interpret mehr tun als die angegebenen Töne zu spielen. Folglich kann auch die klangliche Vielfalt von Musikinstrumenten mit der Bandbreite graphischer Gestaltungsmittel verglichen und ein Künstler, der besonders variabel arbeitet, als »Virtuose« bezeichnet werden.⁶¹⁸ – Der Nutzen des Vergleichs mit der literarischen Übersetzung oder dem Musizieren hängt eng mit den Erwartungen zusammen, die an die Reproduktionsgraphik gerichtet werden. Gilt, wie in der *Gazette des Beaux-Arts*, das interpretative Vorgehen als ideal, eignet sich die Gegenüberstellung als Rechtfertigung und Argument in der Statusdebatte. Im umgekehrten Fall kann der Vergleich allerdings auch zur Hervorhebung kritisch beurteilter Abweichungen dienen: »Ausgemacht ist es ja, daß der Übersetzer ein Verräther sei – traduttore gleich traditore – warum sollte da der Künstler seine Idee nicht ohne die Hilfe eines Anderen offenbaren?«⁶¹⁹

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird der Zusammenhang mit der Musik in den Texten zur Druckgraphik weiterentwickelt und die Anfertigung einer druckgraphischen Reproduktion wegen der vorgenommenen Reduktion der (Klang-)Farben mit dem Verfassen von Klavierauszügen gleichgesetzt.⁶²⁰ Der entscheidende Unterschied sei hierbei, so der britische Künstler Hubert von Herkomer (1849-1914), dass es in der Musik feste Regeln für die Übertragung gebe, während der Reproduktionsgraphiker allein durch sein »Gefühl« (»feeling«) geleitet würde.⁶²¹ Er übergeht damit geflissentlich Vorschriften für die Wieder-

615 BURTY 1861b, 245.

616 Vgl. COURBOIN 1889, 55.

617 Vgl. BLANC 1860b, 360 und ders. in GBA, I, 21. 1866, 510/2000, 615. Delaborde vergleicht (gegenläufig) das Photographieren eines Kunstwerks mit der akkuraten, aber uninspirierten Wiedergabe eines Musikstücks durch ein automatisches Instrument, siehe DELABORDE 1856, 636.

618 Der Vergleich graphischer und musikalischer Ausdrucksmittel findet sich bei BURTY 1869a, 167f. und BUISSON 1881, 137 und 140. Leroi bezeichnet Waltner als »virtuose incomparablement doué«, siehe LEROI 1876, 115.

619 Bouchot in LÜTZOW 1892, 35. Vgl. auch FOURCAUD 1884, 111.

620 Vgl. HERKOMER 1892, 96, L.K.F. 1899/1900, 345 und BOUYER 1902, 167.

621 HERKOMER 1892, 96.

gabe bestimmter Materialien, wie sie beispielsweise noch Bartsch 1821 formulierte,⁶²² und hebt auf die bereits angesprochenen Eigenschaften Einfühlungsvermögen und Anpassungsfähigkeit ab, die die Reproduktion eines Gemäldes unter Voraussetzung der Beherrschung der Techniken und am besten in Kombination mit Erfahrung erst ermöglichen: »It is the human interpreter who can grasp the character of a painter's work, and the human interpreter alone.«⁶²³ Andere, ebenfalls aus der Musik entlehnte Begrifflichkeiten werden in einem zeitgleich publizierten Text verwendet:

»Das eigentliche Talent des Radirers besteht darin, ohne Anstrengung transponieren zu können, seine Lesart mit den Originalen in Einklang zu bringen und sich der Art und Weise der darzustellenden Werke unterzuordnen.«⁶²⁴

Damit werden auch in Bouchots auf Deutsch veröffentlichtem Beitrag über die französische Radierung das Einfühlungsvermögen und die Anpassungsfähigkeit angesprochen. Deren offensichtliche Bedeutung für die Rezensenten der *Gazette des Beaux-Arts* weist darauf hin, dass die Reproduktionsgraphik bis zum Ende des 19. Jahrhunderts als eine Kombination aus Respekt vor dem Original und Innovation bei der Ausführung der Druckgraphik verstanden wurde, für die – gerade auch in Abgrenzung von der Photographie – die Bezeichnung »Interpretation« passend erschien. Dementsprechend werden die Begriffe »interpréter« und »interprétation« in den ausgewerteten Texten gewöhnlich im Rahmen lobender Äußerungen über Reproduktionsgraphiken verwendet und transportieren Anerkennung für den auf individuelle, einfallsreiche Weise vorgehenden Stecher. Im Gegensatz dazu werden die meist neutral gebrauchten Worte »copier« und »copie« gelegentlich negativ konnotiert, was die Behauptung Lalos veranschaulicht, ein fähiger Stecher werde statt einer »copie automatique et uniforme« »une traduction souple et subtile, et plus fidèle et plus pénétrante infiniment que la plus exacte des images mécaniques« schaffen, indem er eine in Stil und Aussehen der Vorlage angemessene Methode wähle.⁶²⁵ Eine Reproduktionsgraphik hatte in den Augen der Rezensenten des 19. Jahrhunderts also auf angepasste, aber durchaus auch kreative Weise mit der Vorlage umzugehen, diese zu »interpretieren«, was jedoch nicht als Freibrief für die Veränderung der Darstellung zu verstehen ist. Das im Umfeld der *Gazette des Beaux-Arts* praktizierte druckgraphische Reproduzieren von Kunstwerken ist daher nur bedingt mit der bis heute zur Voraussetzung von »Kunst« gemachten Bilderfindung vereinbar, woraus sich die im 20. Jahrhundert lang anhaltende Missachtung dieser Kunstgattung erklärt.

622 Siehe BARTSCH 1821, I, 83ff.

623 HERKOMER 1892, 98.

624 Bouchot in LÜTZOW 1892, 44.

625 LALO 1897, 165. »Copie« und »copier« stehen insgesamt der Bedeutung von »reproduction« beziehungsweise »reproduire« nahe.