

4. Die stilistische Entwicklung der Reproduktionsgraphik nach 1859

4.1 Individuelle Interpretationsweisen

Das Ergebnis eines jeden druckgraphischen Übertragungsprozesses wird zunächst durch die Technik geprägt, die der Graphiker wählt. Sie stellt ihm bestimmte Gestaltungsmittel zur Verfügung und beeinflusst deren Handhabung. Zu berücksichtigen ist bei Reproduktionsgraphiken üblicherweise auch der Stil der (gemalten) Vorlage, weil der ausführende Graphiker sich an diesem zu orientieren hatte. Beides hat somit wesentlichen Einfluss auf die individuelle Handschrift, das heißt den jedem Künstler eigenen Umgang mit den graphischen Mitteln und, damit verbunden, die ihm eigene Art und Weise, Formen zu zeichnen. Diese Handschrift, also das Charakteristische und alle unterschiedlichen Werke eines jeden Graphikers verbindende – Bartsch bezeichnete es als »Manier«⁶²⁶ – tritt immer wieder anders und mehr oder weniger deutlich in Erscheinung.⁶²⁷ Von entscheidender Bedeutung ist hierbei, was der Graphiker wiederzugeben hat, wie stark er sich der Vorlage anpassen will oder kann und welches Abbildungsideal er anstrebt. Und somit, welche Vorstellung er davon hat, was eine Reproduktion leisten beziehungsweise dem Betrachter vermitteln sollte. Dies wiederum hängt stark von der zu einer bestimmten Zeit in einer bestimmten Gesellschaft (hier im Frankreich des 19. Jahrhunderts) vorherrschenden Erwartungshaltung ab, die sich in den von Verlegern und Rezipienten beziehungsweise Käufern an den Graphiker herangetragenen Anforderungen niederschlägt.

In den Rezensionen der alljährlich im Salon ausgestellten Reproduktionsgraphiken wurden in der *Gazette des Beaux-Arts*, ganz in der Tradition der älteren französischen Graphiktheorie, das Verständnis für beziehungsweise die Einfühlung des Stechers in die Vorlage und die Anpassung seiner graphischen Ausdrucksmittel an die jeweilige Aufgabe gefordert. Eine Erwartung, die auch nach der Erneuerung des »visuellen Paradigmas«⁶²⁸ durch die Photographie verhinderte, dass alle Reproduktionen von Werken eines Malers in einer bestimmten Weise wiedergegeben wurden und daher ähnlich aussehen. Sie unterstützte die Stecher zudem darin, individuelle Entscheidungen zu treffen, beispielsweise bei der Übertragung der Farben in Grauwerte, bei der Wahl einer bestimmten linearen Struktur oder bei der Hervorhebung bestimmter Aspekte der Vorlage. Dies bedeutet, dass jeder

626 BARTSCH 1821, I, 125. Siehe hierzu S. 128.

627 Vgl. die höchst unterschiedlichen Reproduktionen von Flameng: Abb. 22, 23, 37, 48, 51, 53, 59, 62, 64 und 82/Kat. 4, 5, 7-9, 18, 20, 29 und 30.

628 HAMBER 1996, 208.



33 Rembrandt, *Ein Familienbildnis*, 1668/69, Öl auf Leinwand, 126 x 167 cm, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig (Inv. GG 238)

Reproduktionsgraphiker einen eigenen Stil hatte oder vielmehr – wegen der Anpassung an das jeweilige Vorbild – über eine gewisse Bandbreite an Stilvarianten verfügte, deren ›Kern‹ auch in Wiedergaben unterschiedlicher Vorlagen erkennbar bleibt.

Der Unterschied zwischen den Personalstilen einzelner Reproduktionsstecher wird besonders durch den Vergleich mehrerer annähernd zeitgleich entstandener Reproduktionen derselben Vorlage deutlich, wie beispielsweise William Ungers (1837-1932), Daniel Mordants (1853-1914) und Albert Ardails (1865-1914) Wiedergaben von Rembrandts *Familienbildnis* (Abb. 33) zeigen. Die Unterschiede zwischen diesen 1868 beziehungsweise 1886 publizierten Blättern sind offenkundig: Ungers Wiedergabe ist weniger kontrastreich, der Hintergrund heller gehalten und die Figur des Vaters stärker verschattet als bei Ardail (Abb. 34 und 35/Kat. 15 und 45). Dessen Reproduktion ist durch die extremen Helligkeitsunterschiede zwischen dem dunklen Hintergrund und den wie überbelichtet wirkenden Gesichtern der Familienmitglieder gekennzeichnet. Mordants Radierung hingegen gibt das Gemälde sehr dunkel wieder, wodurch die Gewänder der Eltern mit dem Hintergrund verschmelzen, da in den dunkelsten Partien keine weitere Abstufungsmöglichkeit bestanden hatte (Abb. 36/Kat. 48). Er gestaltet das Dargestellte zudem summarischer, wodurch seine Reproduktion weniger plastisch wirkt als die Ungers und Ardails. Die Wiedergabe



34 William Unger nach Rembrandt, *Ein Familienbild*, 1868,
Radierung, 18,9 x 24,1 cm (Platte), Kat. 15

der Oberflächenstruktur des in großen Teilen pastos gearbeiteten Gemäldes, der Details und der Farbwerte gelingt Ardail jedoch besser, weil er es als Einziger schafft, das schwarze Gewand des Vaters von dem dunklen Hintergrund abzusetzen. Genauso deutlich wie in ihrem Umgang mit Kolorit und Details der Vorlage unterscheiden sich die drei Graphiken in der linearen Struktur: Unger arbeitet mit locker geführten Linien, die er dem vorgegebenen Farbwert entsprechend verdichtet. Mordant setzt überwiegend kurze, gerade Parallelen ein. Ardail hingegen nimmt die Linien stark zurück, verdichtet sie und suggeriert so den Eindruck gemalter Flächen. – Ungers, Mordants und Ardails Reproduktionen vermitteln ein jeweils eigenes Bild von Rembrandts Werk, weil die Graphiker den Interpretationsspielraum, der ihnen zur Verfügung stand, ausnutzten und weil sie unterschiedlich auf die technischen Rahmenbedingungen sowie auf die an sie gerichteten Erwartungshaltungen reagierten. Obwohl also alle Faktoren, bis auf den ausführenden Graphiker, identisch waren, entstanden drei verschiedene Abbilder. Dies ist gerade in Anbetracht der um die Mitte des 19. Jahrhunderts diskutierten ambivalenten Beurteilung der Reproduktionsgraphik bedeutsam, weil es die interpretative Leistung und somit die in Frage gestellte künstlerische Qualität der Tafeln vor Augen führt.



35 Albert Ardail nach Rembrandt, *Portrait de famille*, 1886, Radierung und Kaltnadel, 17,5 x 21,5 cm (Platte), Kat. 45

Die für die vorliegende Arbeit analysierten 932 Reproduktionsgraphiken, die von 238 verschiedenen Künstlern geschaffen und zwischen 1859 und 1900 in der *Gazette des Beaux-Arts* als Tafeln publiziert wurden, weisen eine große stilistische Bandbreite auf. Um einen ersten Einblick in diese gestalterische Vielfalt zu geben, bietet sich eine weitere Gegenüberstellung an: Frans Hals (1582-1666), von welchem zwischen 1865 und 1885 elf Werke in der *Gazette* reproduziert wurden, ist hierfür besonders geeignet, da sehr unterschiedlich arbeitende Graphiker – deren Vorgehen exemplarisch für die im Folgenden skizzierten stilistischen Hauptentwicklungslinien steht – mit der Wiedergabe seiner Gemälde befasst waren. Diese zeichnen sich häufig durch einen expressiven Duktus aus, dessen Wiedergabe mit druckgraphischen Mitteln eine große Herausforderung ist, weil er der traditionellen Nachbildung in Form regelmäßiger Liniensysteme zuwiderläuft. Die Reproduktionsgraphiker waren also vor die schwierige Aufgabe gestellt, einen adäquaten Übertragungsmodus für Hals' markante Malweise zu finden, um dem Betrachter die sichere Identifikation des Malers zu ermöglichen.⁶²⁹ Eine Aufgabe, die sie durch den unterschiedlichen Umgang

629 Gelang dies nicht, wie in Boilvins Reproduktion eines Frauenbildnisses von Frans Hals (1873-19), konnte es zu harscher Kritik führen: »[...] il est inexplicable qu'on nous montre si peu Frans Hals dans



36 Daniel Mordant nach Rembrandt, *Portrait de famille*, 1886, Radierung und Kaltnadel, 21,3 x 26,8 cm (Platte), Kat. 48

mit ihrem grundlegenden Ausdrucksmittel, der Linie, lösten, wie der Vergleich zwischen drei Porträtgemälden Frans Hals' und deren druckgraphischen Wiedergaben zeigt.

Kraftvolle Pinselstriche und einige Lichtreflexe prägen das um 1635 gemalte Bildnis der sogenannten *Malle Babbe*⁶³⁰, die mit erhobenem Krug und einer Eule auf der Schulter vor einem dunklen Hintergrund sitzt. Dieser ist in Léopold Flamengs Radierung von 1869 hell gegeben, wodurch der Vogel stärker hervorgehoben wird (Abb. 37/Kat. 18). Der Graphiker hat das mit energischem Duktus gemalte Bildnis mit Hilfe kräftiger, skizzenhaft und zu meist parallel geführter Linien unterschiedlicher Stärke und Dichte reproduziert. Dadurch erreichte er eine dynamische, zeichnerische Qualität und ein Eigenleben der Striche. Der so erzielte Effekt gibt den Charakter des Vorbilds anschaulich wieder, weicht jenseits der Kleidung jedoch von Hals' tatsächlicher Pinselführung ab. Flameng hat also bei relativ frei-

ce pâle *Portrait de femme*, qui ne porte pas la moindre trace de ces magistrales et légendaires balafres du pinceau dont chacune dit du premier coup, avec la plus audacieuse et la plus savante crânerie, tout ce qu'elle doit exprimer. Un Frans Hals, vierge de cette touche incomparable qui authentique ce fier génie mieux que toutes les signatures, est un bien étrange Frans Hals.« LEROI 1873, 146.

630 Dieser Titel geht auf eine Beschriftung des Rahmens zurück, die Bürger 1867 irrtümlich als *Hille Bobbe* transkribierte, siehe WASHINGTON/LONDON/HAALEM 1989/90, 236.



37 Léopold Flameng nach Frans Hals, *Hille Bobbe van Haerlem*, 1869, Radierung, 16,9 x 14,4 cm (Platte), Kat. 18



38 Léopold Desbrosses nach Frans Hals, *Hille Bobbe*, 1876, Radierung und Kaltnadel, 27,8 x 22 cm (Platte), Kat. 33

er Behandlung der Vorlage eine bemerkenswerte Ähnlichkeit in der Wirkung erzielt.⁶³¹ Dies wird besonders im Vergleich mit Léopold Desbrosses (1821-1908) 1876 für *L'Art* ausgeführter Reproduktion desselben Gemäldes deutlich (Abb. 38/Kat. 33): Er übertrug das Kolorit gewissenhafter in Schwarzweißwerte, erzielte aber mit seiner vergleichsweise kleinteilig und dicht angelegten Wiedergabe eine weniger prägnante und weniger dem kraftvollen Eindruck der Vorlage entsprechende Wirkung als Flameng durch die von ihm vorgenommenen Veränderungen und Reduktionen.⁶³²

Frans Hals' Porträt des *Lachenden Kavaliere*s von 1624 ist wesentlich glatter, präziser und detailreicher gemalt als das Bildnis der *Malle Babbe*. Ebenso deutlich wie das Gemälde unterscheidet sich

auch die 1865 von Frédérique-Auguste Laguillermie (1841-1934) im Auftrag der *Gazette des Beaux-Arts* ausgeführte Reproduktionsgraphik vom vorigen Beispiel (Abb. 39/Kat. 11). Sich an den Regeln der tradierten Kupferstichmanier orientierend, gestaltete der junge Graphiker unter Anleitung Flamengs⁶³³ Hut und Hintergrundfläche durch mehrere Lagen paralleler Linien, die orthogonal beziehungsweise diagonal übereinandergelegt sind und so eine regelmäßige Netzstruktur bilden. Diese Kreuzlagen wurden je nach angestrebtem Helligkeitswert lockerer oder dichter angelegt und entsprechen, ebenso wie die Wiedergabe des Gesichts durch Punkte und bogenförmige Linien, der bis in das frühe 19. Jahrhundert hinein praktizierten »stoffbezeichnenden«⁶³⁴ Kupferstichmanier, die beispiels-



39 Frédérique-Auguste Laguillermie nach Frans Hals, *Un cavalier*, 1865, Radierung, 23 x 18 cm (Platte), Kat. 11

631 Sowohl Bürger, der maßgeblichen Anteil an der Wiederentdeckung Hals' in den 1860er Jahren hatte, als auch Lützow äußern sich positiv über Flamengs Reproduktion, wobei Letzterer explizit die gelungene Wiedergabe der Malweise lobt. Siehe BÜRGER 1869, 162 und LÜTZOW 1870, 179.

632 Dies lässt sich auf Flamengs ebenfalls energisch gezeichnete Reproduktion von *La Bohémienne* (GBA, II, 3.1870, 396/397) übertragen, die ein Jahr nach *Hille Bobbe* publiziert wurde und dieser stilistisch sehr nahe steht, während Auguste Mongins für *L'Art* geschaffene Reproduktion desselben Gemäldes (1878-01) ebenfalls kleinteiliger und stärker an der Vorlage ausgerichtet ist.

633 Siehe den in der Bildunterschrift enthaltenen Hinweis »Léop. Flameng. dir.t.«, vgl. Kat. 11.

634 BARTSCH 1821, I, 132f. und 137f.



40 Henri Guérard nach Frans Hals,
Vive la fidelité!, 1883, Radierung und Kaltnadel,
 24,7 x 16,6 cm (Platte), Kat. 40

stand, wiederzugeben, arbeitete er mit dicht an dicht gesetzten und nur oberflächlich in die Platte eingearbeiteten, feinen Parallelen. An einigen Stellen nutzte er zusätzlich die Roulette, wodurch die zunächst unvermittelt nebeneinander gesetzten Linien zu Flächentönen verdichtet und der Kontrast zwischen Papier und Schraffuren – wie auch durch die Wahl von Bister anstelle der üblichen schwarzen Druckfarbe – abgemildert werden. Dadurch gelang es auch Guérard, Frans Hals' glatte Malweise der 1620er Jahre anschaulich wiederzugeben. Gemeinsam ist den drei vorgestellten Reproduktionsgraphiken, dass die jeweilige Vorlage vollständig, seitenrichtig und als vollflächig bearbeitete Graphik wiedergegeben wird. Doch auch deutliche Unterschiede sind erkennbar: Flamengs Vorgehensweise verstärkt die im Gemälde angelegten Kontraste – ein häufig anzutreffendes Phänomen, das durch die Übertragung einer farbigen Vorlage in das Schwarzweiß der Druckgraphik bewirkt wird. In den Reproduktionen von Laguillermie und vor allem von Guérard, die durch feinere Linien und deren stärkere Verdichtung eine größere Zahl an Grauwerten erzeugen, wird dieser Effekt etwas abgemildert. Die vergleichende Betrachtung verdeutlicht zudem,

weise François-Bernard Lépicie und Johann Georg Wille meisterlich beherrschten (Abb. 2 und 28). Obwohl die diszipliniert gesetzten Linien stets erkennbar bleiben, dominiert der Eindruck farblich abgesetzter Flächen und Muster. Laguillermies Reproduktion gibt das Gemälde also – in doppeltem Sinn – genauer wieder als Flameng die *Malle Babbe*: Es finden sich weder Abweichungen in den dargestellten Details oder dem vorgegebenen Helldunkel, noch tritt eine eindeutig individuelle und interpretierende Linienführung an die Stelle des Duktus' von Frans Hals.

Eine deutlich andere Herangehensweise als Flameng und Laguillermie wählte Henri Guérard (1846-1897) als er ein im 19. Jahrhundert mit *Vive la fidelité!* betiteltes Gemälde von Frans Hals reproduzierte (Abb. 40/Kat. 40). Um die Darstellung eines fröhlich feiernden Paares, die nur ein Jahr vor dem Bildnis des *Kavaliers* ent-

dass der Charakter der Linien sehr unterschiedlich ausfällt, weil sich jeder der drei Graphiker auf ganz eigene Weise der naheliegenden Radierung, und nicht des Kupferstichs, bediente.⁶³⁵ Ferner zeigt sich, dass jede Wiedergabe aufgrund der individuellen Manier des Graphikers einen spezifischen Eindruck des Gemäldes vermittelt, dass die Stecher die Vorlagen also ganz im Sinne der in Kapitel 3 zitierten Autoren interpretierten: Flameng ging selbstbewusst mit dem Vorbild um, indem er seinen lockeren Duktus der Malweise Hals' nicht in der Absicht minutiöser Nachahmung, sondern in der Geste anpasste. Er steht somit für eine breite, durch die Wiederbelebung der Originalgraphik geprägte Strömung innerhalb der französischen Reproduktionsgraphik, die in den ersten fünfzehn Jahrgängen der *Gazette des Beaux-Arts* sehr präsent ist. Laguillermie hingegen griff auf eine konventionsbasierte Sprache zurück, durch die erfahrene Betrachter die Beschaffenheit der dargestellten Bildelemente rasch erschließen können, eine traditionelle Vorgehensweise, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und gerade in der *Gazette* nur vereinzelt findet. Ganz im Gegensatz dazu steht das Vorgehen Guérards, der das Gemälde von Hals nicht durch Farben und Malweisen abstrahierende Linienstrukturen wiedergibt, sondern die einzelnen Striche und Punkte zusammenbindet, um eine gesteigerte Flächenwirkung zu erzielen. In dieser Hinsicht besteht eine Verbindung zu Claude-Ferdinand Gaillard, der auf einem ganz anderen Weg denselben Effekt anstrebte und dessen an Schwarzweiß-photographien erinnernde Graphiken im letzten Drittel des Jahrhunderts immer mehr Nachahmer fanden. – Während sich Flameng in seinen rund einhundert Reproduktionen für die *Gazette des Beaux-Arts* als äußerst wandlungsfähiger Künstler erweist, sind die Tafeln der beiden anderen einer einzigen Stilrichtung zuzuordnen. Insbesondere bei Gaillard scheint die Anpassung innerhalb eines relativ engen, durch den eigenen Stil vorgegebenen Rahmens stattgefunden zu haben, was nur durch die gezielte Auswahl geeigneter Vorlagen möglich war. Gaillard und seinen Nachfolgern sowie Guérard sind folglich eigene Kapitel gewidmet, während der flexiblere Flameng in mehreren der nach stilistischen Kriterien und dominierenden Einflussfaktoren geordneten Kapitel angesprochen wird.

4.2 Die Auseinandersetzung mit dem Reproduktionsstich und der Malerradierung

Zwei unterschiedliche Herangehensweisen und Techniken prägen den reproduzierenden Tiefdruck im mittleren 19. Jahrhundert und viele der von der *Gazette des Beaux-Arts* publizierten Reproduktionsgraphiken besonders: Die Graphiker orientierten sich in technischer Hinsicht an dem ›akademischen‹ Kupferstich des 17. und 18. Jahrhunderts und bedienen sich ähnlicher Linienstrukturen wie ihre Vorgänger. Parallel dazu übte die, zum Zeitpunkt der Zeitschriftengründung noch junge, auf Rembrandt fußende Malerradierung großen Einfluss auf die Reproduktionsradierung aus. In beiden Fällen handelt es

635 Zur Anwendung der Radierung für die optimale Wiedergabe von Gemälden mit kräftigem Duktus und starkem Ausdruck wie zum Beispiel von Frans Hals vgl. HAMERTON 1876, 365f.



41 Heliogravüre von Dujardin nach einem Stich von Beauvarlet nach Jean-Marc Nattier, *Mme. Adelaïde, fille de Louis XV*, aus: GBA, III, 12. 1894, 104/105

sich um Vorgehensweisen, die die Eigengesetzlichkeit und Tradition der zwei wichtigsten Tiefdrucktechniken betonen. Die medienspezifische Ästhetik trägt auch dazu bei, dass die Tafeln in beiden Fällen deutlich anders aussehen als Photographien, sich also rasch und eindeutig von mechanisch erzeugten Abbildungen unterscheiden lassen.⁶³⁶

4.2.1 Der Nachhall der »stoffbezeichnenden« Kupferstichmanier und des Umrissstichs

Obwohl die *Gazette des Beaux-Arts* einer der zentralen Publikationsorte für radierte – und nicht, wie in Frankreich bis ins frühe 19. Jahrhundert üblich, der in Kupfer gestochenen – Reproduktionsgraphiken war, wurden dort bis in die späten 1870er Jahre (und danach noch vereinzelt) Tafeln publiziert, die älteren französischen Kupferstichen stilistisch nahestehen: Die Linienführung und -gestaltung dieser Blätter erinnert deutlich an jene Reproduktionsstiche, die François-Bernard Lépicié (Abb. 2), Johann Georg Wille (Abb. 28) und auch noch dessen Schüler Charles-Clément Bervic (Abb. 29) gestochen haben. Adam von Bartsch nannte diese, überaus taktile Wirkungen erzielende Form des Reproduktionsstichs

⁶³⁶ Die folgende Analyse der Tafeln aus der GBA bestätigt nur teilweise Kaenels Annahme, in der Druckgraphik nach 1839 sei vor allem um die »Eroberung« der Halbtöne gegangen. Siehe KAENEL 1996, 50.

»stoffbezeichnende Manier« und befand, ihr gebühre »vor allen übrigen der Vorzug«; insbesondere den in Paris erfolgreich agierenden Wille lobte er dafür, sie in optimaler Weise praktiziert zu haben.⁶³⁷ Bemerkenswert ist, dass die *Gazette* so lange solche Graphiken publizierte, obwohl die um 1800 entstandenen Reproduktionsstiche etwa zeitgleich kritisiert wurden, da sie als zu stark normiert und gekünstelt galten, schließlich hegten Burty und die meisten seiner Redaktionskollegen Sympathien für die Reproduktionsradierung.⁶³⁸

Diese Vorliebe erklärt auch, weswegen in der *Gazette des Beaux-Arts* erst spät (1893/94) und nur vereinzelt Beispiele der im Allgemeinen hochgeschätzten, traditionsreichen Reproduktionsgraphik des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts abgebildet wurden. Da viele dieser Stiche deutlich größer waren als das maximale Format der Tafeln von rund 40 x 30 cm,⁶³⁹ konnten sie nur verkleinert Eingang in die Zeitschrift finden. Dies wird der Hauptgrund dafür gewesen sein, sie ausschließlich mit Hilfe der Heliogravüre zu reproduzieren.⁶⁴⁰ Das photomechanische Verfahren ermöglichte die Größenveränderung im Zuge der Belichtung des (auf ein mit lichtempfindlicher Gelatine beschichtetes Pigmentpapier gelegten) Positivs auf relativ einfache Weise. Die regelmäßigen und überwiegend in Kreuzlagen angeordneten Tailen sind in den Wiedergaben von Beauvarlets Kupferstich nach Nattiers *Madame Adelaïde incarnant l'air* (1756) und von Desnoyers erst 1822 publiziertem Stich nach Raffaels *Madonna del Pesce* deutlich zu erkennen (Abb. 41 und 42). Es zeigt sich, dass die photographische Abbildung druckgraphischer Vorlagen ein-



42 Heliogravüre von Dujardin nach einem Stich von Desnoyers nach Raffael, *La Vierge au poisson*, aus: GBA, III, 9. 1893, 210/211

637 BARTSCH 1821, I, 132f. und 137f.

638 Siehe S. 90.

639 Vgl. S. 62 mit den Maßangaben bei GRAMACCINI/MEIER 2003.

640 Vgl. die vier Tafeln in den Beiträgen über Nicolas de Largillière und Jean-Marc Nattier in GBA, III, 10. 1893, 96/97, 104/105 und 12. 1894, 104/105 (Abb. 41), 112/113. Im Rahmen eines Berichts über den Prado wurde 1893 zudem eine Heliogravüre von Desnoyers großformatigem Kupferstich (1822) nach Raffaels in Madrid befindlicher *Madonna del Pesce* veröffentlicht, vgl. GBA, III, 9. 1893, 210/211 (Abb. 42).



43 Charles Carey nach Jean Louis Ernest Meissonier, *L'Audience*, 1861, Kupferstich und Radierung, 21 x 14,5 cm (Darstellung), Kat. 2

facher war als die bis ins 20. Jahrhundert problematische Wiedergabe farbiger Vorlagen, weil sich die meist schwarzen, linearen Strukturen kontrastreich vom Papier abheben, wodurch sie einfacher und präziser auf die lichtempfindlichen Trägermaterialien zu übertragen waren als gemalte Farbflächen.⁶⁴¹ Anhand der beiden Beispiele lässt sich dementsprechend gut nachvollziehen, was Bartsch 1821 in seiner *Anleitung zur Kupferstichkunde* über die richtige Wahl und Führung der Striche schrieb: die zuerst angelegte und am kräftigsten ausgeführte »Classe« von Linien dient dazu, »die Formen zu bestimmen«, während die weiteren Schraffurenlagen die Ausgestaltung des Helldunkel sowie die Ausdifferenzierung verschiedener Materialien leisten. Oder, wie Bartsch selbst schreibt: »die erste zeichnet, die anderen mahlen«.⁶⁴² Diese Unterscheidung zwischen formgebenden und flächengestaltenden Linien bestand im Grunde

auch in der Reproduktionsgraphik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fort. Flächen wurden weiterhin durch die Veränderung der Schraffurenlagen differenziert. Da die zunächst in Form feiner Linien auf die Platte übertragene Vorzeichnung, die neben Konturen auch Binnengliederungen zum Beispiel von Gewändern angab, anschließend durch Schraffuren überdeckt wurde, entstand der Eindruck modellierter und stofflich definierter, meist jedoch als konturlos wahrgenommener Partien. Allerdings wurden die radierten Umrisslinien nicht mehr durch gestochene, sondern durch radierte Linien überlagert und die von Bartsch als ideal für eine möglichst eindeutige Wiedergabe bestimmter Materialien beschriebenen Linienführungen nur noch selten exakt angewandt.⁶⁴³

641 Siehe Kap. 3.

642 BARTSCH 1821, I, 96.

643 Zu dessen ausführlicher Schilderung der für die optimale Wiedergabe von Inkarnat, Haaren und Pelzen sowie verschiedenen Stoffen, von Himmel, Wolken, Erde und Bäumen erforderlichen Anlage der Taillen siehe BARTSCH 1821, I, 82-96.

Eine Ausnahme bildet in dieser Hinsicht die erste Reproduktion Charles Careys (1824-1897)⁶⁴⁴, die im dritten Jahrgang der *Gazette des Beaux-Arts* veröffentlicht wurde und Jean Louis Ernest Meissonniers (1815-1891) Gemälde *En attendant l'audience* wiedergibt (Abb. 43/ Kat. 2): die Linienführung im Bereich des Gesichts, der Kleidung und des Vorhangs entspricht exakt der von Bartsch in Bezug auf Inkarnat, Samt und andere Stoffarten empfohlenen Linienstruktur. Obwohl Meissonnier das Gemälde erst um 1860 malte, orientierte sich Carey also, vermutlich durch das im Stil des 18. Jahrhunderts gehaltene Sujet inspiriert, an der Kupferstichmanier jener Epoche. Dadurch verstärkte er den Eindruck, das Ölbild entstamme dem vorigen Jahrhundert. Insbesondere im Bereich der Kleidung zeichnet sich seine Reproduktion durch systematisch geführte, an- und abschwellige Linien sowie einen dadurch erwirkten Glanz aus. Dieser fehlt in den meisten später in der *Gazette* publizierten Reproduktionen nach Gemälden Meissonniers,⁶⁴⁵ wodurch ein Merkmal des klassischen Reproduktionskupferstichs verloren geht, während ein anderes auch in radierten Wiedergaben beibehalten wird: Die Anlage der Druckgraphik in den Körperformen folgenden Parallelen, die in den dunkleren Partien zu Kreuzlagen verdichtet, in den hellen Bereichen (vor allem beim Inkarnat) hingegen in Punktereihen aufgelöst werden.



44 Louis Jacoby nach

Franz Messmer und Jacob Kohl,

Portrait de Jacques Mathias Schmutzer, 1877,

Radierung, 23,3 x 16,5 cm (Platte), Kat. 35

644 Zu Carey siehe BÉRALDI IV, 1886, 66, IFF IV, 1949, 91-94, AKL XVI, 1997, 384 (mit weiterer Literatur) und DUGNAT/SANCHEZ I, 2001, 443. Als Schüler von Tony Johannot, der das Frontispiz von *L'Artiste* entworfen hatte, publizierte Carey dort zwischen 1843 und 1874 dreizehn Graphiken, in der GBA lediglich zwei (Abb. 43/Kat. 2 und 1863-21) und in *L'Art* gar nicht, vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998a/b und 1999.

645 Diese stammen von Flameng (1869-11 und 1876-20), Jacquemart (1875-16), Mongin (1877-30 und 1884-11) und Géry-Bichard (1885-04).



45 Auguste-Achille Morse nach Jean-Jacques Henner, *Femme couchée*, 1869, Radierung und Kupferstich, 16,2 x 25,8 cm (Platte), Kat. 19

Anders als Carey verzichtete Louis Jacoby (1828-1918)⁶⁴⁶ in seiner Radierung nach einem Bildnis des Wiener Kupferstechers Jakob Matthias Schmutzer (1733-1811) auf den Einsatz des Grabstichels (Abb. 44/Kat. 35). Dies führte dazu, dass er Kompromisse eingehen musste, um die für den Kupferstich des 18. Jahrhunderts typische Linienführung aus Haupt- und Zwischenlinien, sich kreuzenden Schraffuren (durch die papierweiße Flächen in Form ganzer oder halber Rauten entstehen) und dazwischen gesetzten Punkten nachzuahmen. Jacoby imitierte diese Manier in seiner Radierung allerdings so geschickt, dass sogar in der Annonce für den Verkauf des Blattes fälschlich ein Kupferstich beworben wurde und der Betrachter die technische Täuschung nur bei genauem Hinsehen erkennt.⁶⁴⁷ Die durch die Führung des Grabstichels verursachte, charakteristische Schwellung der Kupferstichtaillen ahmte er wie beispielsweise auch Burney durch zunächst dünn angelegte Linien nach, die an den entsprechenden Stellen durch Stufenätzung verstärkt wurden. Jacoby, der über zwei Jahrzehnte an der von Schmutzer 1766 gegründeten Wiener Kupferstecherakademie unterrichtete, blieb damit dessen Tradition als Wille-Schüler (und Lehrer Adam von Bartschs) treu und wahrte zugleich den Stil der Zeit, in der das Gemälde (1767) entstanden war.

646 Zu Jacoby siehe THB XVIII, 1925, 260 (mit weiterer Literatur) und DUGNAT/SANCHEZ III, 2001, 1262. In der GBA publizierte der Deutsche Jacoby nur diese eine Tafel, in *L'Artiste* und *L'Art* gar nicht, vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998a/b und 1999. Jacobys Hauptwerk ist der 1872 bis 1882 von der Wiener Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst finanzierte, sehr großformatige Kupferstich nach Raffaels *Schule von Athen*, vgl. STUTT GART 2001, 107f. und 382/F 2. 39.

647 Vgl. die Preisliste der Tafeln aus dem Jahrgang 1877 in GBA, II, 17.1878, n. pag.

Innerhalb der durch die *Gazette des Beaux-Arts* publizierten Reproduktionsgraphiken griff Auguste-Achille Morse (ca. 1840-1923)⁶⁴⁸ am konsequentesten und kontinuierlichsten auf die der akademischen Ästhetik entsprechende Kupferstichmanier zurück. In seiner Radierung nach Jean-Jacques Henners Gemälde *Femme couchée* entspricht die für ihn charakteristische Anlage der Linien (ebenso wie die Careys) weitgehend dem von Bartsch 1821 beschriebenen Vorgehen (Abb. 45/Kat. 19): Zwei Schraffursysteme sind in dem für Kreuzlagen üblichen Winkel von 60 Grad übereinandergelegt. Im Bereich des schwarzen Divans sind die einzelnen Linien deutlich stärker und dichter angelegt als im oberen Teil der Darstellung, der den braunen Hintergrund wiedergibt. Mulden und verschattete Falten in dem Tuch, auf dem sich die Schöne rekelt, gibt Morse mit Hilfe einer zusätzlichen, feineren Linienklasse wieder, die dazu beiträgt, den Grundton der Liegestatt weiter zu verdichten und abzudunkeln. Der helle, ideale Körper der Nackten ist ausschließlich durch geschwungene, feine Linien modelliert, die in stärker beleuchteten Bereichen in Punktereihen übergehen und in der Wiedergabe der verschatteten Körperpartien zu Kreuzlagen verdichtet sind. Die Striche und Punktereihen verlaufen diagonal über die einzelnen runden Körperteile, wodurch Morse in seiner Arbeitsweise einem Vorgehen treu blieb, das seit dem frühen 18. Jahrhundert üblich war.⁶⁴⁹ Das für ältere Kupferstiche typische An- und Abschwellen der Taillen ersetzte Morse anders als Jacoby: Er legte jede Linie in einer bestimmten, unverändert beibehaltenen Stärke an und verdichtete jeweils ganze Bereiche durch das Hinzufügen weiterer Zwischenlinien. Auf erkennbare Konturen verzichtete er vollständig und differenzierte einzelne Bildelemente sowie deren Farbigkeit allein durch die unterschiedliche Stärke, Dichte und Ausrichtung der Linien, was einen weichen, schimmernden Effekt erzeugt.

Die drei angesprochenen Beispiele gehören zu einer kleinen Gruppe von Reproduktionen, die innerhalb der *Gazette des Beaux-Arts* französische Gemälde des 18. und 19. Jahrhunderts in einer am klassischen Kupferstich orientierten Manier wiedergeben.⁶⁵⁰ Die stilistische Ähnlichkeit ist allerdings unterschiedlich motiviert: Beim Bildnis Schmutzers ist die Wahl der Linienstruktur durch die stilistische Annäherung an Reproduktionsstiche aus der Entstehungszeit des gemalten Porträts bedingt, im Falle von Careys Reproduktion nach Meissoniers Gemälde in der stilistischen Annäherung an das dargestellte Sujet. In beiden Fällen existiert also eine inhaltliche Verbindung zu der im mittleren 19. Jahrhundert bei Sammlern beliebten Rokokomalerei⁶⁵¹ beziehungsweise zur Blütezeit des französi-

648 Zu Morse siehe BÉRALDI X, 1890, 150f., Bouchot in LÜTZOW 1891, 58ff., COURBOIN III, 1926, 50f. und DUGNAT/SANCHEZ IV, 2001, 1839f. Morse reproduzierte für die GBA acht Werke, darunter vier Gemälde von Jean-Baptiste Greuze (Abb. 24 und 25/Kat. 22 und 23, 1877-13, 1882-08) sowie Werke von Bernardino Luini (1869-26) und Jean-Jacques Henner (Abb. 45/Kat. 19). Für *L'Artiste* und *L'Art* war er nicht tätig, vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998a/b und 1999.

649 Ein Beispiel hierfür ist Gaspard Duchanges Reproduktion nach Correggios Gemälde *Leda mit dem Schwan* von 1711, vgl. die Abbildung in GRAMACCINI/MEIER 2003, 223.

650 Neben den bereits genannten Graphiken und Heliogravüren sind folgende Tafeln zu nennen: Ardail nach Boucher (1890-17), Brunet-Debaines nach Tischbein (1882-04), Flameng nach Scheffer (1864-05) und Augustin (1894-05) sowie Henriquel-Dupont nach Delaroche (Abb. 30/Kat. 1).

651 Siehe hierzu BORDEAUX/VIZILLE 1998.

schen Reproduktionsstichs im 18. Jahrhundert, der die nach 1861 entstandenen Reproduktionsgraphiken stilistisch beeinflusst zu haben scheint.⁶⁵² Bei Henners *Femme couchée* ist keine derartige Verbindung ersichtlich. Vielmehr ist anzunehmen, dass Morses Rückgriff auf eine als traditionell zu bezeichnende Linienführung damit zu tun hat, dass die gewählte Manier der Gemäldereproduktion eine gewisse klassische Note verleihen sollte. Möglicherweise spielte auch eine Rolle, dass die Darstellung nackter Körper in der Radierung als besonders schwierig galt.⁶⁵³

Eine andere Gruppe von Gemälden, die für die *Gazette des Beaux-Arts* in Druckgraphiken dieses klassischen Stils übertragen wurden, stammt von italienischen Renaissancekünstlern. Die meisten dieser Vorlagen weisen ein helles Kolorit auf, weswegen in den Reproduktionen zwar großflächig Rautenbildungen und systematisch angelegte Schraffuren zum Einsatz kamen, insgesamt jedoch deutlich größere Teile der Platte unberührt blieben, was in den Drucken zu mehr Weißanteil führt.⁶⁵⁴ Als Beispiel für diese Graphiken kann Achille Jacquets (1846-1908)⁶⁵⁵ Reproduktion von Michelangelos *Tondo Doni* gelten (Abb. 46/Kat. 32), in welcher er größere Abstände zwischen den feinen Linien gelassen hat als Morse in seiner Wiedergabe der liegenden Nackten (Abb. 45/Kat. 19). Zudem ließ er Teile der Platte gänzlich unbearbeitet und setzte Konturen zur Abgrenzung der auch im Gemälde scharf umrissenen Figuren ein, da eine differenzierte Anlage der Helligkeitswerte für die Unterscheidung der verschiedenen Bildelemente nicht ausreichend gewesen wäre. Jacquets Linienführung entspricht – trotz des im erzielten Effekt (klarer, härter, heller) deutlichen Unterschieds zu der angesprochenen Reproduktion Careys (Abb. 43/Kat. 2) – ebenfalls der von Bartsch 1821 empfohlenen Vorgehensweise: Er nutzt gerade Linien zur Darstellung glatter Oberflächen und gewellte, um den Eindruck rauer Strukturen wie etwa die des Rasens zu veranschaulichen.⁶⁵⁶ Sowohl in der Anlage des lockeren Liniennetzes als auch in der Helligkeit erinnert Jacquets Reproduktion des Rundbildes deutlich an die Arbeiten seines Lehrers Henriquel-Dupont. Dieser hatte Paul Delaroches Wandgemälde *Hémicycle des Beaux-Arts* zwischen 1845 und 1853 in einen Kupferstich übertragen, der sich zum einen durch die aufgelockerte Umsetzung der traditionellen Linienstruktur sowie durch die Helligkeit der Wiedergabe auszeichnet oder, wie Charles Blanc 1860 betonte,

652 Dies gilt auch für Didiers Reproduktion von Rubens' *Jugement de Midas* (1864-09), die an die ebenfalls in Radierung und Kupferstich ausgeführten Graphiken der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Gérard Audran, Michel Dorigny) erinnert. Vgl. die Abbildungen in GRAMACCINI/MEIER 2003, 165 und 197.

653 Siehe HAMERTON 1876, 377f.

654 Waren die gemalten Vorlagen insgesamt dunkler, überzieht üblicherweise ein mehrschichtiges Liniennetz die gesamte Fläche, vgl. Dubouchet nach einem Michelangelo-Bildnis (1876-01), Morse nach Luini (1869-26), Soumy nach Giorgione (1865-09) sowie Didier (1875-17) und Jasinski (1892-15) nach Raffael.

655 Zu Jacquet siehe BÉRALDI VIII, 1889, 217ff., COURBOIN III, 1926, 47f., IFF XI, 1960, 204-208 und DUGNAT/SANCHEZ III, 2001, 1275f. In der GBA publizierte er zwischen 1876 und 1892 fünf Reproduktionen, in *L'Artiste* eine (1886-20), in *L'Art* keine, vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998a/b und 1999.

656 Vgl. BARTSCH 1821, I, 84-94. Bouchot schreibt über Jacquet, er gehe »von der klassischen Manier aus, ohne höher hinaus zu wollen und nach Neuem zu suchen.«, siehe LÜTZOW 1891, 63.

durch eine Reduktion der Schraffuren und den gezielten Einsatz des Papiertons (Abb. 30/Kat. 1).⁶⁵⁷

Eine in Teilen ganz ähnliche Gestaltung wie die zuletzt angesprochenen Graphiken weist auch Frédérique-Auguste Laguillermies (1841-1934)⁶⁵⁸ bereits erwähnte druckgraphische Wiedergabe von Frans Hals' *Lachendem Kavalier* auf (Abb. 39/Kat. 11). Um den grauen Hintergrund sowie den Hut und das Gesicht des Dargestellten wiederzugeben, griff der junge Graphiker, der im Folgejahr den »Prix de Rome« gewinnen sollte, unter der Leitung seines Lehrers Léopold Flameng auf erprobte Formeln der Reproduktionsgraphik zurück. Laguillermie verdichtete die feinen Linien jedoch deutlich stärker als Jacquet in seiner Wiedergabe des *Tondo Doni*.⁶⁵⁹

In Relation zu dieser Reproduktion nach Michelangelos Gemälde ist auch eine weitere Gruppe von Tafeln zu sehen, die in den frühen Jahrgängen der *Gazette des Beaux-Arts* publiziert wurde. Hierbei handelt es sich um sehr helle Graphiken, in welchen die Vorlagen lediglich durch feine Konturlinien und locker gesetzte Schraffuren wiedergegeben werden.⁶⁶⁰ Sie erinnern aufgrund dieser Eigenschaften an die zu Beginn des



46 Achille Jacquet nach Michelangelo Buonarotti, *La Sainte Famille*, 1876, Radierung und Kupferstich, 21,8 x 16,8 cm (Platte), Kat. 32

657 Siehe BLANC 1860b, 359f. Der mehrseitige Beitrag wurde nur von einer Umrisszeichnung begleitet, die dazu diente, die dargestellten Künstler zu identifizieren. Eine Detailabbildung des besprochenen Kupferstichs findet sich erst 1892 in der GBA (Abb. 30/Kat. 1).

658 Zu Laguillermie siehe BÉRALDI IX, 1889, 13f., CLÉMENT-JANIN 1921, THB XXII, 1928, 223 (mit weiterer Literatur), IFF XII, 1963, 226-238 und DUGNAT/SANCHEZ III, 2001, 1397ff. Zwischen 1862 und 1881 publizierte er in *L'Artiste* dreizehn, in der GBA zwischen 1864 und 1878 acht Graphiken, für *L'Art* war Laguillermie nicht tätig, vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998a/b und 1999.

659 Vergleichbar sind die Reproduktionen von Flameng nach Michelangelo (1876-05), Jacquet nach Sodoma (1878-01) und Huot nach Raffael (1875-24).

660 Vgl. Flameng nach Ingres (1859-01), Michelangelo (1859-05), Gérôme (1861-11) und Moreau (Abb. 48/Kat. 9). Außerdem Regnault nach Francia (1862-15), Haussoullier nach Botticelli (Abb. 47/Kat. 6) und Mantegna (1861-03) sowie Reproduktionen von Skulpturen der Antike oder Renaissance (1868-20/21/-22).



47 William Haussoullier nach Sandro Botticelli (Atelier), *Vénus*, 1862, Radierung und Kaltnadel, 9,5 x 21,3 cm (Platte), Kat. 6

19. Jahrhunderts häufig für die Illustration von Druckerzeugnissen genutzten Umrissstiche. Vor allem aus ökonomischen Gründen wurden Gemälde auf die Konturen reduziert, wobei dies um 1800 als eine Art Zuspitzung auf das Charakteristische empfunden wurde.⁶⁶¹ In ganz ähnlicher Manier konzentrierte sich 1862 auch William Haussoullier (1818-1891)⁶⁶² in seiner Reproduktion von dem aus Sandro Botticellis Atelier stammenden Gemälde *Vénus et trois Putti* auf die Wiedergabe der Umrisse (Abb. 47/Kat. 6). Die Binnengliederung oder gar die Farbigkeit bestimmter Bildelemente sind lediglich angedeutet. Aufgrund der selektiven, nicht flächigen Bearbeitung der Platte wird die helle Tafel von dem Farbton des hellbeigen Chinapapiers dominiert, so dass sich dem Betrachter das Kolorit des abgebildeten Gemäldes in keiner Weise erschließt. Haussoullier nutzte Schraffuren in erster Linie dazu, ein Minimum an Plastizität zu vermitteln und größere Klarheit im Erkennen des Dargestellten zu ermöglichen. Er scheint sich insgesamt auf die Wiedergabe des »Disegno« beziehungsweise »Dessin« beschränkt zu haben, das zur Entstehungszeit des Gemäldes in Florenz ebenso wie noch in Charles Blancs *Grammaire* als grundlegend erachtet wurde, wohingegen die Farbe als zweitrangig galt.⁶⁶³

661 Ausgehend von der bildlichen Rezeption des Salons in Druckerzeugnissen benennt Knels pragmatische und ästhetische Gründe für die massenhafte Verwendung des Umrissstichs um 1800, siehe KNELS 2010, 142ff.

662 Zu Haussoullier, der zunächst malte und sich ab 1860 dem Kupferstich widmete, siehe BÉRALDI VIII, 1889, 64f., COURBOIN III, 1926, 40f., THB XVI, 1923, 150 (mit weiterer Literatur), IFF X, 1958, 139-141 und DUGNAT/SANCHEZ III, 2001, 1167f. Haussoullier war nur für die GBA tätig, wo er zwischen 1861 und 1876 neun Tafeln publizierte, vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998a.

663 Siehe Blanc in GBA, I, 6.1860, 139f./2000, 53f.

Ähnlich ging Léopold Flameng (1831-1911)⁶⁶⁴ 1864 in seiner Wiedergabe von Gustave Moreaus erstmals ausgestellttem Gemälde *Cedipe et le Sphinx* (Abb. 48/ Kat. 9) vor. Er betonte allerdings noch deutlicher als Haussoullier die Konturen, wodurch die Graphik stark an die bereits angesprochenen Umrissstiche erinnert. Eine Assoziation, die durch das Sujet und die idealisierte Gestaltung der Körper noch verstärkt wird. Flamengs Vorgehen verändert den Charakter der Vorlage nachhaltig, so dass das repräsentierte Gemälde auch von Ingres stammen könnte, der sich 1808 desselben Themas angenommen hatte.⁶⁶⁵ Die stilistischen Eigenheiten des Malers Moreau verschwinden also zugunsten des klassischen Sujets. Flamengs Radierung kommt durch diese Interpretation – vermutlich unwissentlich – einer Zeichnung nahe, die Moreau selbst angefertigt hatte: Als Vorlage für eine (zwangsläufig druckgraphische) Abbildung in der Presse hatte der Maler sein Motiv in eine reduzierte, ovale und ebenfalls umrissbetonte Federzeichnung gefasst, die Flamengs Wiedergabe stilistisch deutlich näher steht als das im Salon präsentierte Gemälde.⁶⁶⁶

Die angeführten Beispiele belegen die fortdauernde Bedeutung gewisser, im Reproduktionsstich erprobter formaler Mittel, auch während der von der Radierung geprägten zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dass es sich hierbei (innerhalb der *Gazette des Beaux-Arts*) nicht um ein Massenphänomen handelt, ist wohl dem Umstand zuzuschreiben, dass die Mitarbeiter der Zeitschrift trotz der personellen und räumlichen Nähe zur Société française de gravure die Radierung bevorzugten. Darüber hinaus zeigt sich, dass sich die genannten Reproduktionsgraphiker



48 Léopold Flameng nach Gustave Moreau, *Cedipe*, 1864, Radierung und Kupferstich, 23,6 x 14,7 cm (Platte), Kat. 9

664 Zu Flameng siehe COLIGNY 1871, HAMERTON 1876, 151ff., BÉRALDI VI, 1887, 100-134, Bouchot in LÜTZOW 1892, 39f., HAVARD 1903/04, IFF IX, 1955, 450-461, SAMIS 1990 und DUGNAT/SANCHEZ III, 2001, 111ff.

665 Dessen Gemälde reproduzierte Gaillard für die GBA (1867-17).

666 Zu Moreaus Zeichnung siehe NANTES/MONTPPELLIER 1999, 78 und 84 (Abb.), Nr. 28-15.

selten auf diese Stilrichtung beschränkten. Gerade äußerst produktive Mitarbeiter wie Flameng arbeiteten parallel in vielen verschiedenen Manieren. Eine Variabilität, die sicherlich durch die von Reproduktionsgraphikern erwartete Einfühlung und Anpassung an die Vorlage bedingt war und die erklärt, weswegen innerhalb der ersten zwanzig Jahrgänge der *Gazette des Beaux-Arts* sehr unterschiedliche Graphiker immer dann auf die tradierten Vorgehensweisen in der Anlage der Linien zurückgriffen, wenn formale oder inhaltliche Gründe dies erforderten. Auffällig ist, dass die Genannten zur ältesten Generation der in der *Gazette* vertretenen Künstler gehören, deren Lehrer dem klassischen Reproduktionsstich die Treue hielten: Haussoullier war Schüler des Malers Delaroche gewesen, Flameng hatte bei Calamatta gelernt und selbst der Jüngste, Jacquet, war durch die Schule des 1797 geborenen Henriquel-Dupont gegangen. Dies erstaunt umso mehr, als sie alle die akademische Kupferstichmanier in eine Kombination der beiden Tiefdruckverfahren oder in reine Radierungen übertrugen, obwohl diese noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts als zweitklassige Reproduktionstechnik wahrgenommen worden war und sich erst allmählich zum Mittel der Wahl entwickelte.

4.2.2 Einflüsse auf die radierte Gemäldereproduktion

Die Wiederbelebung der seit dem Rokoko kaum noch als künstlerisches Ausdrucksmittel genutzten Radierung begann in Frankreich mit der Romantik, deren Malerei nicht zu dem üblichen Reproduktionsverfahren Kupferstich passte, und mit einigen Malern der »Schule von Barbizon«. ⁶⁶⁷ Ohne fundierte Ausbildung in der Handhabung der druckgraphischen Verfahren nutzten sie die Ätztechnik ab den 1840er Jahren, um vorwiegend Landschafts- und Genredarstellungen in einem lockeren, skizzenhaften Duktus festzuhalten. ⁶⁶⁸ Das Interesse der Malerradierer an der Druckgraphik war unter anderem durch die Begeisterung für Rembrandts Graphiken aufgekommen und galt folglich nicht dem stark normierten und in der Ausführung äußerst diffizilen Kupferstich, sondern der Radierung. ⁶⁶⁹ Diese bot ihnen die Möglichkeit, fast wie gewohnt auf die präparierte Druckplatte statt auf Papier zu zeichnen. Wegen des größeren Spektrums an Tonwerten und der rascheren, sprich günstigeren Ausführung war die Ätztechnik nicht nur als Ausdrucksmittel für Maler, sondern auch für die Wiedergabe von Gemälden durch ausgebildete Graphiker wie Léopold Flameng interessant. ⁶⁷⁰ Ausführlicher als alle anderen Autoren befasste sich der junge französische Kunsthistoriker Henri Focillon (1881-1943) in einem zweiteiligen Beitrag für die *Revue de l'art ancien et moderne* mit der französischen Reproduktionsradierung im

667 Zum Zusammenhang mit der Romantik siehe BÉRALDI 1896, VIII. und FOCILLON 1910, 341. Als Initiatoren gelten unter anderem die Maler Eugène Delacroix, Charles-François Daubigny sowie die Graphiker Charles Jacque, Maxime Lalanne und Jules Jacquemart, siehe HAMERTON 1876, 147.

668 Zur Malerradierung siehe auch S. 105f.

669 Vgl. Bouchot in LÜTZOW 1892, 39, LIER 1895, 230, der deutlich auf Bouchots Text zurückgreift, und FOCILLON 1910, 342 sowie MCQUEEN 2003.

670 Zu den stilistischen Vorteilen der Radierung gegenüber dem Kupferstich siehe S. 104f.

19. Jahrhundert.⁶⁷¹ Er gibt einen Überblick über die Entwicklung dieser Form der Druckgraphik und geht der Frage nach, wie und aus welchen Gründen die Radierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum dominierenden Reproduktionsverfahren werden konnte. Focillon kommt hierbei immer wieder auf Themen und Argumente zurück, die bereits in den »Salons« der *Gazette* (die er gut kannte) angesprochen worden waren. Für die Ablösung der Lithographie und des zunächst noch von offizieller Seite protegierten Kupferstichs durch die Radierung führt Focillon in erster Linie formale Vorteile an: Die freiere und variabelere Linienführung, der lebendigere Ausdruck, die größere Bandbreite an Grauwerten durch die Kombination von Ritzen und gegebenenfalls stufenweisem



49 Charles Courty nach Gerard Ter Borch,
Le fumeur, 1873, Radierung und Kaltnadel,
21,1 x 16,2 cm (Platte), Kat. 21

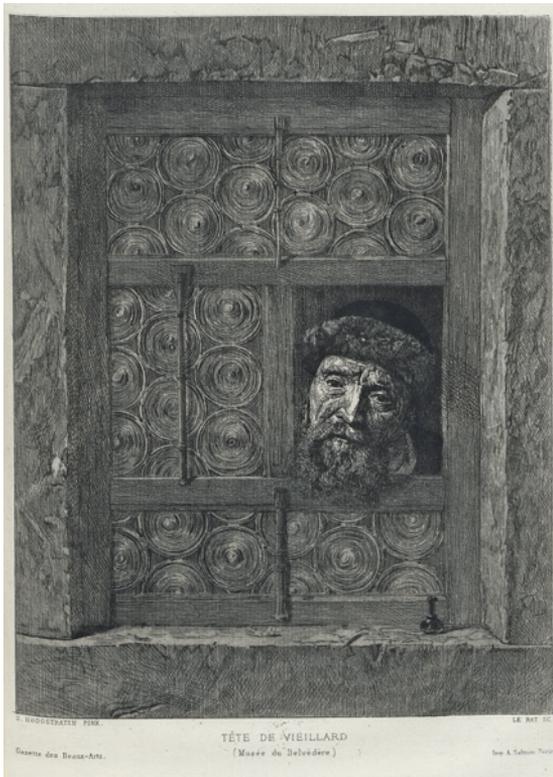
Ätzen sowie schließlich die individuellere, weniger Fachkenntnisse voraussetzende und das Experimentieren fördernde Arbeitsweise.⁶⁷² Die Etablierung der dem Zeitgeschmack entsprechenden Reproduktionsradierung datiert er auf das Ende der 1860er Jahre, als dem »mouvement« zugerechnete Künstler wie Flameng, Bracquemond und Waltner im Salon ausstellten; rund zehn Jahre später hätte die Ätztechnik den Kupferstich abgelöst und sei zu dem druckgraphischen Verfahren für die Kunstreproduktion geworden.⁶⁷³ Dies führte allerdings bald dazu, dass »La tradition libre [der reproduzierenden Radierung; Anm. JB] se perd, le procédé devient photographique; on copie, on n'interprète plus.«⁶⁷⁴ Die Auswirkung dieser später auch von Delteil und Roger Marx geteilten Einschätzung Louis

671 FOCILLON 1910. Zur Wiederbelebung der Radierung und ihrer Nutzung zu Reproduktionszwecken siehe außerdem Bouchot in LÜTZOW 1892, 12ff. und BÉRALDI 1896.

672 FOCILLON 1910, 343f.

673 Ebd., 350 und 444. Auch Béraldi bezeichnet die Dritte Republik (1871-1914) als Hochzeit der Reproduktionsradierung, siehe BÉRALDI 1896, XIIIf.

674 GONSE 1876, 143.



50 Paul-Edme Le Rat nach Samuel van Hoogstraten,
Tête de vieillard, 1874,
 Radierung, 23,9 x 17,7 cm (Platte), Kat. 28

Gonses veranschaulicht die *Gazette des Beaux-Arts*:⁶⁷⁵ Parallel zu dem immer größeren Anteil radierter Gemäldereproduktionen an den Tafeln etablierte sich im Lauf der 1860er Jahre ein standardisiertes Vokabular von wiederholt für die Wiedergabe bestimmter Materialien oder auch Malweisen verwendeten graphischen Strukturen, das nur noch bedingt an die Vorlage angepasst wurde. Der daraus resultierende stilistische Stillstand ist ab etwa 1870 erkennbar. In manchen Jahrgängen erscheint fast jede zweite Tafel schematisch und in stilistischer Hinsicht indifferent. Viele dieser Abbildungen fallen durch routiniert angelegte Liniengeflechte auf, die in einer nur mehr scheinbar lockeren Manier die gesamte Bildfläche auf fast monotone Weise bedecken (Abb. 49 und 50/Kat. 21 und 28), obwohl die einzelnen Graphiker durchaus anpassungsfähig und vielseitig waren.⁶⁷⁶ Anders als

die Auswertung der Tafeln in der *Gazette* vermuten lässt, war Focillon hingegen der Ansicht, die Reproduktionsradierung habe im letzten Viertel des Jahrhunderts mehr zum Ruhm der französischen Graphik beigetragen als alle anderen Kunstgattungen. Erst ab etwa 1895 habe sich dies geändert, weil ein gewisser Perfektionismus (»tendance à faire trop complet«) um sich gegriffen habe.⁶⁷⁷ Die Nutzung photographischer Vorlagen beziehungsweise die durch die Photographie geprägten Erwartungen der Verleger und Käufer sowie die Ausbildung zu vieler Graphiker führten seiner Ansicht nach dazu, dass es zu

675 Delteil charakterisierte die Reproduktionsradierung nach 1872 als »souvent habile, mais banal, non sans valeur d'art parfois, mais le plus souvent lourd, monotone, superficiel et impersonnel«, Delteil 1925, 423. Vgl. auch ROGER MARX 1962, 150.

676 Siehe zum Beispiel: Paul Rajon nach Watteau (1870-01/-02), Gainsborough (1873-03), Jackson (1873-13) und Reynolds (1873-34, 1877-06); Charles Courtry nach Debuycourt (1873-11), de Hooch (1873-26), Ter Borch (Abb. 49/Kat. 21), Chardin (1876-10) und Couture (1877-12); Paul-Edme Le Rat nach Ricard (1873-08), Pourbus (1873-38), del Piombo (1873-39) und Hoogstraten (Abb. 50/Kat. 28); Achille Gilbert nach Coques (1873-29) und del Sarto (1877-09).

677 FOCILLON 1910, 444. Ähnlich bereits Lalo, wobei dieser weniger die akribische als die zu schnelle Ausführung von Radierungen (»eau-forte à la sauce«) kritisiert, siehe LALO 1897, 166.

viele mittelmäßige, routiniert-mechanisch ausgeführte Graphiken ohne individuellen Stil gegeben habe.⁶⁷⁸ Im Gegensatz dazu ist in den ersten Jahrgängen der *Gazette des Beaux-Arts* eine enge Verbindung der frühen Reproduktionsradierung zur Originalradierung erkennbar, die in zwei zusammenhängende Richtungen weist. Zum einen spielt die von Zeitgenossen wie Daubigny praktizierte Malerradierung eine wesentliche Rolle, zum anderen der von den »Peintres-Graveurs« hoch geschätzte Rembrandt.

Die zeitgenössische Malerradierung

Einer der ersten Reproduktionsgraphiker, der von zeitgenössischen Autoren wiederholt als Leitfigur der Etablierung der Reproduktionsradierung bezeichnet wurde, war Léopold Flameng.⁶⁷⁹ Wie alle seine Altersgenossen war er zum Kupferstecher ausgebildet worden, wandte sich dann allerdings während der 1850er Jahre aus finanziellen Gründen der weniger anerkannten, aber schneller auszuführenden und somit lukrativeren Radierung zu.⁶⁸⁰ Dies sei, so Samis, als eine Art »Verrat« betrachtet worden, was Luigi Calamattas (1802-1869) angeblich harsche Reaktion auf die Entscheidung seines Lieblingsschülers erklärt.⁶⁸¹

Aus seiner Zusammenarbeit mit Charles Blanc, einem weiteren ehemaligen Schüler Calamattas, ergab sich vermutlich die Mitarbeit an der neu gegründeten *Gazette des Beaux-Arts*, zu deren produktivstem Mitarbeiter Flameng werden sollte: Über vier Jahrzehnte hinweg publizierte er dort knapp einhundert Reproduktionen sehr unterschiedlicher Vorlagen. Dies war wohl nur deshalb möglich, weil er das von ihm geforderte »inventer un métier nouveau«⁶⁸² meisterlich umsetzte und weil er es verstand, sich den Stilen höchst unterschiedlicher Maler anzupassen: er deckte sowohl zeitlich (von Spinello Aretino bis Carolus Duran) wie stilistisch (von Frans Hals über Francisco de Goya bis zu Paul Delaroche) eine erstaunliche Spannbreite ab. Seine Reproduktionen stießen daher bei seinen Zeitgenossen auf große Anerkennung.⁶⁸³ Besonders Béraldi lobte ausführlich die an den frühen Tafeln in der *Gazette des Beaux-Arts* überdeutlich erkennbare, ausgeprägte Anpassungsfähigkeit (»la rare faculté d'assimilation«) des Graphikers:

»Flameng ne tarda pas à se mettre en évidence et à passer au premier plan: on peut même dire que pendant des années, jusqu'à l'arrivée de Jacquemart et de Gaillard, il demeura seul sur la brèche, exécutant avec une souplesse, un goût et une habileté remarquables ce tour de force qui consistait à graver beaucoup, vite et bien, facile, mais jamais lâché, toujours agréable et élégant; [...]«⁶⁸⁴

678 FOCILLON 1910, 444ff.

679 Vgl. HAMERTON 1876, 151f., Bouchot in LÜTZOW 1892, 39f. und FOCILLON 1910, 341ff.

680 Siehe HAVARD 1903/04, 32f.

681 Siehe SAMIS 1990, 245 und IFF VII, 1954, 566.

682 Siehe S. 139.

683 Flamengs Vielseitigkeit loben BURTY 1864, 560, MÉNARD 1872, 123, Bouchot in LÜTZOW 1892, 40 und HAVARD 1903/04, 458ff.

684 BÉRALDI VI, 1887, 104ff.



51 Léopold Flameng nach Thomas Gainsborough, *The Blue Boy*, 1862, Radierung, 19,8 x 11,8 cm (Platte), Kat. 5

deutete jedoch die im Gemälde mit raschen Pinselstrichen skizzierte Umgebung lediglich an.⁶⁸⁷ Flameng sparte bei der Anlage seiner locker angelegten Linienstruktur neben der Landschaft auch die helle Stirn des Knaben sowie die im Licht schimmernden Partien von dessen seidener Kleidung aus. Er ließ also große Teile der Platte unbearbeitet, so dass in den genannten Bereichen das blanke Papier zu sehen ist. Da beim Drucken zudem auf jeglichen Plattenton und auf die Kennzeichnung des Bildrandes durch eine rahmende Linie verzichtet wurde, definiert allein das hellbeige Chine collé das hochrechteckige For-

Diese Einschätzung belegt der Verfasser des Standardwerks *Les graveurs du XIX^e siècle* im Weiteren mit einer ganzen Reihe von Beispielen für Flamengs flexible, stets aufs Neue variierte Vorgehensweise («méthodes»): Manche Gemälde, wie etwa Ingres' *La Source* und *L'Angélique*, habe er in sehr helle, zarte Kupferstiche übertragen (Abb. 22 und 23/Kat. 4 und 7). Andere Vorlagen wie Gainsboroughs *Blue Boy* habe er hingegen reproduziert, indem er auf gekonnte Weise nur das für das Wiedererkennen des Originals Notwendige herausgriff oder die zu reproduzierenden Werke in sehr freie Radierungen übertrug (Abb. 51/Kat. 5).⁶⁸⁵

Insgesamt lassen die zahlreichen Reproduktionen Flamengs, die das Erscheinungsbild der ersten Jahrgänge der *Gazette des Beaux-Arts* maßgeblich prägten,⁶⁸⁶ eine – möglicherweise durch das Arbeitspensum und den Zeitdruck erzwungene – Vorliebe für solch locker gezeichnete, auf das Wesentliche reduzierte und dadurch meist helle Radierungen erkennen. So gab er beispielsweise den von Gainsborough porträtierten *Blue Boy* mittels frei geführter Linien anschaulich wieder,

685 Ebd., 109f.

686 Fast die Hälfte der 97 Tafeln, die Flameng in der GBA publizierte, erschien zwischen 1859 und 1865: in den ersten beiden Jahren stammen knapp 50% der publizierten Tafeln von ihm, danach schwankt sein Anteil zwischen rund 20% und 50%.

687 Ähnlich ging Flameng schon bei der im ersten Band der GBA publizierten Reproduktion von Gainsboroughs *Miss Graham* (1859-02) vor. Das meiste von dem im Weiteren Gesagten ist daher auf diese Radierung übertragbar.

mat des Gemäldes. In Flamengs Reproduktion von 1862 kommt es dadurch zu einer Umkehr der Helligkeitswerte: die ursprünglich dunkle, dramatisch in Szene gesetzte Landschaft hinter dem »Blue Boy« verwandelt sich in eine lichte Fläche und der von Gainsborough ins Licht gestellte Knabe in den dunkelsten, schwarz auf das helle Papier gesetzten Bereich der Reproduktion.

Der Verzicht auf die vollflächige Wiedergabe des Gemäldes führt dazu, dass die Tafel an Zeichnungsreproduktionen erinnert. – Die in der *Gazette des Beaux-Arts* reproduzierten Zeichnungen füllen häufig nur einen Teil der Zeitschriftenseite aus, da es sich bei den meisten Vorlagen um skizzierte Motive und nicht um bildhaft ausgeführte Zeichnungen handelt.⁶⁸⁸ Um die Vollständigkeit der Wiedergabe zu verdeutlichen und wohl auch um die Reproduktionen durch den Eindruck größerer Geschlossenheit aufzuwerten, wurden derartige Abbildungen häufig von einem imaginären Papierrand in Form einer umlaufenden Randlinie eingefasst. – Besonders deutlich wird diese Ähnlichkeit im Vergleich mit einer anderen Reproduktion nach demselben Gemälde, die Flamengs Schüler Paul Rajon (1843-1888) ausgeführt hatte (Abb. 52/Kat. 37). Dessen 1881 in *L'Art* publizierte Radierung schließt den dunklen Landschaftshintergrund ein, sodass das Gemälde vollständig wiedergegeben wird. Rajon bleibt in allen Bereichen näher an der Vorlage und gibt die von Gainsborough angelegte Helligkeitsverteilung in stärker verdichteten, routiniert geführten Linien präziser wieder als Flameng. Es handelt sich also um eine den nach und nach entwickelten Konventionen entsprechende Reproduktionsradierung.



52 Paul Rajon nach Thomas Gainsborough,
The Blue Boy, 1881,
Radierung, 28,7 x 19,2 cm (Platte), Kat. 37

688 Vgl. zum Beispiel Flamengs Radierung nach Raffaels *Etude pour une figure de la Dispute du Saint-Sacrement* (1860-01).

Die Assoziation von Flamengs Version des *Blue Boy* mit Zeichnungsreproduktionen liegt jedoch nicht nur wegen der Reduktion des Gemäldes auf das zentrale Motiv nahe, sondern auch wegen der Linienführung: Die für den Reproduktionsstich bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts unabdingbaren und stets äußerst diszipliniert angelegten Liniensysteme, das heißt vor allem die zu Kreuzlagen verdichteten, parallel geführten Schraffuren, fehlen gänzlich. Stattdessen orientierte sich Flameng an den organischen Formen des Dargestellten, indem er mit seiner etwas unruhig wirkenden Strichführung bestimmten Bildelementen (zum Beispiel Gewandfalten oder Haaren) folgte. Lediglich der zu einer undefinierten Fläche abstrahierte Hintergrund, der Hut und Schlagschatten einschließt, ist in locker gezeichneten Parallelen angelegt. Gegen Ende des Jahrhunderts bezeichnete der Graphikexperte Henri Bouchot Flamengs Radierung nach dem berühmten Knabenbildnis Gainsboroughs als »Höhepunkt« seines Schaffens:

»Als er den ›Blue Boy‹ oder die Miss Graham nach Gainsborough radirte, gab es für ihn nichts mehr zu erlernen. Frei in seiner Bewegung und doch zurückhaltend, wie es nur die Starken sind, entzückt er durch die kunstvolle Eintheilung seiner Linien, die farbige Punktirung der Fleischtöne und den moirirten Ton der Seidenstoffe.«⁶⁸⁹

Die von Bouchot so treffend beschriebene Wirkung der – insbesondere im Vergleich zum Kupferstich – freien Linienführung erinnert ebenso wie der letztlich auf Rembrandt zurückgehende bewusste Einsatz unbearbeiteter Plattenteile an Malerradierungen, etwa Daubignys *Soleil couchant* oder Rousseaus *Le chêne de roche* (Abb. 7 und 8). Solche Blätter wurden in der *Gazette des Beaux-Arts* von Beginn an parallel zu den reproduktionsgraphischen Tafeln publiziert und fungierten zweifellos als stilistische Vorbilder für die professionellen Reproduktionsgraphiker. Als Indiz für den möglicherweise aus diesem Umfeld abgeleiteten und von Flameng vertretenen künstlerischen Anspruch kann der Umstand gelten, dass er die Reproduktion des *Blue Boy* in unmittelbarer Nähe zu dem fragmentierten Bildmotiv signierte. Er setzte sich hiermit über die übliche Form der Bildunterschrift unterhalb der klar umgrenzten Darstellung hinweg und trug so zu dem ›provisorisch‹ wirkenden Charakter der Reproduktionen in den frühen Bänden der *Gazette des Beaux-Arts* bei.

Der anhand des *Blue Boy* exemplarisch vorgestellte freie Reproduktionsstil war jedoch nur von kurzer Dauer: Bereits ab den 1860er Jahren finden sich in Flamengs Schaffen keine weiteren Beispiele mehr für eine derart autonome und flüchtige Behandlung der Vorlage. Eine stärkere Verdichtung der Linien tritt an die Stelle des zuvor dominierenden lockeren Duktus.⁷ Eine Veränderung, die man – wie bereits gezeigt – als Ergebnis der Etablierung oder zumindest als Zeichen der (Weiter-)Entwicklung der zunächst noch nicht durch Routinen und Normen geprägten Reproduktionsradierung interpretieren kann, die aber auch als Anpassung an die aktuellen Erwartungen beziehungsweise an die ökonomischen Rahmenbedingungen verstanden werden kann. Flameng machte eine Entwicklung durch, die mit der durch Rembrandt und die Malerradierer inspirierten, zeichnerischen und selekti-

689 Bouchot in Lützow 1892, 40.



53 Léopold Flameng nach Meindert Hobbema, *La rivière*, 1874,
Radierung und Kaltnadel, 16,5 x 22,3 cm (Platte), Kat. 29

ven Reproduktionsweise begann. Sie führte ihn zu einer Form der Gemäldereproduktion, die dichter und stärker in jeweils durch eine eigene Struktur gekennzeichneten Flächen angelegt ist. Ein Beispiel hierfür ist Flamengs 1874 in der *Gazette des Beaux-Arts* veröffentlichte Wiedergabe von einem nicht identifizierten Gemälde Meindert Hobbemas, die den Titel *La rivière* trägt (Abb. 53/Kat. 29). Anders als das von Gainsborough gemalte Porträt bildete Flameng das Werk des Niederländers vollständig ab. Dies hatte zur Folge, dass die Namen von Maler, Stecher, Verleger und Drucker sowie der Bildtitel ihren Platz unterhalb der Darstellung fanden, in dem eigens frei gelassenen Randbereich der Platte. Zudem variierte Flameng die Stärke der Linien und die Qualität der Striche in einer an Bartschs Vorgaben für die ideale Wiedergabe von Materialien erinnernde Weise, während er sich bei dem Porträt des *Blue Boy* mit einer einzigen Linienart begnügt hatte: Für die Darstellung der Wasseroberfläche nutzte er leicht unregelmäßig geführte Parallelen, für die des Himmels feinere und etwas weiter angelegte, uneinheitlich ausgerichtete Schraffuren, für die Reproduktion des Laubs der von Hobbema gemalten Büsche und Bäume unregelmäßig geformte Linienkürzel. Der resultierende Gesamteindruck unterscheidet sich deutlich von den zuletzt besprochenen Graphiken Flamengs (Abb. 37, 48 und 51/Kat. 5, 9 und 18), die alle durch einen erheblichen Abstraktions- und Reduktionsprozess gekennzeichnet sind.



TROYON PINX.

VACHES SOUS BOIS

Collection de M^r Maurice Cottier.

Imp. A. Salmon, Paris.

Gazette des Beaux-Arts.

54 Maxime Lalanne nach Constant Troyon, *Vaches sous bois*, 1872,
Radierung, 16,4 x 19,8 cm (Platte), Kat. 24

Flamengs Wiedergabe des Gemäldes von Hobbema ist als malerisch zu bezeichnen, da er sich bemühte, die einzelnen Farbwerte der Vorlage in entsprechend ausdifferenzierte Helligkeitswerte zu übertragen und da er danach strebte, mit graphischen Mitteln den Eindruck geschlossener Farbflächen zu erzeugen.

Maxime Lalanne (1827-1886)⁶⁹⁰ zählte in den 1860er Jahren zu den meist geschätzten Zeichnern und Malerradierern Frankreichs. Er wurde zudem durch das von ihm selbst verfasste und illustrierte *Traité de la gravure à l'eau-forte* (1866) bekannt, in dem er seinen an der Radierung interessierten Zeitgenossen praktische Ratschläge gab und sowohl Rembrandt wie auch Lorrain als Meister der Ätzkunst rühmte.⁶⁹¹ Gelegentlich betätigte er sich als Reproduktionsgraphiker, wobei er in erster Linie Gemälde des niederländischen Barock und zeitgenössische Werke der Schule von Barbizon reproduzierte.⁶⁹² Lalanne gab

690 Lalanne, der ebenso wie Flameng Schüler des Malers Gigoux war, wandte sich erst zu Beginn der 1860er Jahre der Radierung zu. Zu Lalanne siehe BÉRALDI IX, 1889, 17-23, COURBOIN III, 1926, 120f., IFF XII, 1963, 270-282, DUGNAT/SANCHEZ III, 2001, 1402-1404 und VILLET 2010.

691 Siehe LALANNE 1866, 99.

692 Im Werkverzeichnis sind insgesamt 28 Reproduktionsgraphiken erfasst, siehe VILLET 2010. Zwölf

den Béraldi als »pointe déliée, prompte, spirituelle« bezeichnete, relativiert beziehungsweise begrenzt.⁶⁹³ Doch dies scheint der Anerkennung durch seine Zeitgenossen nicht geschadet zu haben.⁶⁹⁴ Alle drei Reproduktionsgraphiken weisen die typischen, energisch und dem Anschein nach schnell geführten Schraffuren, Kringel und Kürzel auf. Die Tonwerte, derer sich Lalanne bediente, reichen von hellgrauen, nur oberflächlich in die Platte eingätzten Strichen über eine Vielzahl an Zwischenstufen bis zu tiefschwarzen Linien, die insbesondere bei der Wiedergabe von Troyons Gemälde großflächig zur Anwendung kamen. Durch den Einsatz besonders energisch geführter, längerer Striche hebt sich diese Wiedergabe von den Reproduktionen der beiden Barockgemälde ab: Wie der Boden ist auch das Laub der Bäume weniger kleinteilig wiedergegeben. Der Kontrast zwischen den schattigen Partien und den Stellen, an welchen Licht durch das dichte Laubdach fällt, wird durch die in diesen Bereichen ausgesetzte Bearbeitung der Platte verstärkt, so dass die weißen Kühe regelrecht aus dem Halbdunkel herausleuchten.

Lalannes Wiedergaben der beiden älteren Werke ähneln in gewisser Weise der bereits angesprochenen Reproduktion Léopold Flamengs nach Hobbemas Gemälde *La rivière* (Abb. 53/Kat. 29). Sie sind jedoch insgesamt dynamischer, weniger kleinteilig und weniger zurückhaltend in der Anlage der Linien, wodurch die Tafeln im Gesamteindruck rauer wirken. Dieser graduelle Unterschied ist möglicherweise durch die Prägung der beiden Künstler begründet: Flameng, der als Kupferstecher ausgebildet und hauptsächlich als Reproduktionsgraphiker tätig war, scheint seiner Aufgabe Mitte der 1870er Jahre mit Hilfe eines kontrollierteren und deutlich routinierteren Duktus' nachgekommen zu sein. Lalanne hingegen, der sich der Radierung vorrangig bediente, um eigene Bildideen zu vervielfältigen, scheint sich weniger angepasst und stärker an seiner individuellen Ausdrucksweise festgehalten zu haben.

Vergleichbares lässt sich über Félix Bracquemond (1833-1914)⁶⁹⁵ sagen, einen der Initiatoren der 1862 gegründeten Société des aquafortistes, der auch Lalanne angehörte. Er war zu Lebzeiten einer der aktivsten und angesehensten Graphiker in Frankreich, was sich unter anderem daran zeigt, dass Henri Béraldi ihm als einzigem Künstler einen ganzen Band seines zwölfteligen Werks *Les graveurs du XIX^e siècle* widmete. Spätestens seit Lostalots umfangreichem monographischem Artikel von 1884 war bekannt, dass der als Lithograph und Maler ausgebildete Bracquemond sich die Kunst des Radierens Ende der 1840er Jahre mit Hilfe der Beschreibung in der *Encyclopédie* von Diderot und D'Alembert selbst beigebracht hatte.⁶⁹⁶ Zwischen 1859 und 1870 arbeitete Bracquemond für die *Gazette*

693 BÉRALDI IX, 1889, 17. Vgl. hierzu auch die Originalradierung *Les ormeaux de Cénon* (1874-23).

694 Vgl. das Zitat von Louis Decamps (1873) in Kat. 26.

695 Über Bracquemond wurde schon zu Lebzeiten viel geschrieben, unter anderem von LOSTALOT 1884b, BÉRALDI III, 1885 und IX, 1889, 5-7, CLÉMENT-JANIN 1897 und DELTEIL 1897. Siehe außerdem IFF III, 1942, 354-396, MONNERET I, 1978, 74ff., BAILLY-HERZBERG 1985, 43f., AMSTERDAM 1993 und DUGNAT/SANCHEZ I, 2001, 352ff. Einen guten Überblick vermitteln insbesondere BOUILLON 1987, VEVEY/GINGINS 2003 und GRAVELINES 2004.

696 Siehe LOSTALOT 1884b, 517. Vgl. auch BÉRALDI III, 1885, 6.



56 Maxime Lalanne nach Claude Lorrain, *Paysage italien*, 1865,
Radierung, 17 x 21,6 cm (Platte), Kat. 12

des Beaux-Arts, steuerte jedoch nur sieben Gemäldereproduktionen bei.⁶⁹⁷ Dass er als einer der wichtigsten französischen Malerradierer auf die Einkünfte aus derartigen Aufträgen angewiesen war, ist symptomatisch für die nur langsam voranschreitende Etablierung der Original- beziehungsweise Malerradierung, von der »selbst ihre berufensten Anhänger hätten nimmer leben können«, wie Bouchot feststellte.⁶⁹⁸ Bracquemonds Bereitschaft, für die *Gazette des Beaux-Arts* zu arbeiten, und sein zu etwa gleichen Teilen aus originalgraphischen und reproduzierenden Blättern bestehendes Œuvre verdeutlichen aber auch, dass viele Graphiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts erfolgreich zweigleisig fuhren: Bracquemonds Reproduktionen wurden, nicht zuletzt wegen seiner großen Anpassungsfähigkeit an höchst unterschiedliche Vorlagen, ebenso sehr geschätzt wie seine

697 Hinzu kommen Reproduktionen von einer Skulptur und drei Graphiken sowie – mit einigem zeitlichen Abstand – zwei Originalgraphiken (1884-07/-10) und eine photomechanische Reproduktion einer solchen (GBA, II, 29.1884, 518/519). In *L'Art* publizierte Bracquemond 1878 zwei Originalradierungen, in *L'Artiste* zwischen 1855 und 1895 sechs Original- und elf Reproduktionsgraphiken, vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998a/b und 1999.

698 Bouchot in LÜTZOW 1892, 7. Vgl. auch S. 110.



57 Félix Bracquemond nach Aelbert Cuyp-Nachahmer (Jacob van Strij?),
Vaches au bord de l'eau, 1869, Radierung, 16,1 x 21,9 cm (Platte), Kat. 17

Originalradierungen.⁶⁹⁹ Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts kippte die Wertschätzung seiner Reproduktionsgraphiken zugunsten seiner Originalradierungen ins Negative.⁷⁰⁰

Ähnlich wie Lalanne übertrug Bracquemond 1869 das damals Aelbert Cuyp zugeschriebene Gemälde *Vaches au bord de l'eau* mit Hilfe schwungvoller Schraffuren und Linienkürzel in eine Radierung (Abb. 57/Kat. 17). Deren Invertierung fällt besonders auf, weil in der *Gazette des Beaux-Arts* fast alle Gemäldereproduktionen seitenrichtig wiedergegeben wurden, so dass sich die Frage stellt, ob er sich zu wenig als professioneller Reproduktionsgraphiker und zu sehr als Malerradierer fühlte und daher keinen Wert auf den entsprechenden Zwischenschritt legte. Braquemond verzichtete auch darauf, den Himmel als hellsten Bereich des Gemäldes durch eine flächendeckende Linienstruktur wieder-

699 »Alors il s'efface devant son modèle, l'écoute parler et s'efforce de transcrire correctement et fidèlement. Cette abnégation, la qualité la plus précieuse et la plus rare des graveurs-interprètes, jointe à un merveilleux talent d'assimilation et d'écriture, lui a permis de traduire magistralement les maîtres les plus divers: on l'a vu passer du grave au doux, du plaisant au sévère, avec une entière liberté d'esprit et une souplesse de main extraordinaire.« LOSTALOT 1884b, 518. Vgl. auch DELTEIL 1897, 425.

700 Dies beginnt mit THB IV, 1910, 504.

58 Camille Corot,
Souvenir d'Italie, 1863,
 Radierung,
 31,8 x 23,6 cm (Platte),
 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe,
 Kupferstichkabinett (Inv. 1989-7)



zugeben, wie etwa Flameng dies bei seiner Reproduktion des Gemäldes von Hobbema getan hatte (Abb. 53/Kat. 29). Stattdessen deutete Bracquemond die Wolken durch feine Schraffuren oder vereinzelte Konturen an und ließ große Teile der oberen Plattenhälfte unbearbeitet. Um diesen hellen oberen Teil der Graphik mit dem deutlich dunkleren unteren zu verbinden und die in diesem Sinn zweigeteilte Darstellung für den Betrachter als Einheit erfahrbar zu machen, fasste er die gesamte, nur durch einen zarten Plattenton definierte Bildfläche mit einer feinen Linie ein. Dies ist innerhalb der ausgewerteten Gemäldereproduktionen ungewöhnlich, da Konturlinien in der *Gazette* fast ausschließlich auf Reproduktionsgraphiken beschränkt sind, die Zeichnungen wiedergeben, welche das Blatt nicht gänzlich ausfüllen. Bracquemond hatte sich dieses Vorgehens bereits bei seiner 1861 publizierten Reproduktion von Camille Corots Gemälde *Le lac* bedient, obwohl dort die Bäume im Mittelgrund die gesamte Höhe einnehmen und die Reproduktionsgraphik daher weniger deutlich in zwei sehr unterschiedlich stark durchgestaltete Hälften zu zerfallen droht (Abb. 18/Kat. 3).

Die von einer kräftigen Kontur eingefasste Corot-Reproduktion galt Burty als exemplarisch für Bracquemonds feinsinnige Arbeitsweise.⁷⁰¹ Auch in diesem Fall ist die Wiedergabe seitenverkehrt und zeichnet sich durch den auffallend lockeren Duktus aus. Die

701 »talent délicat et coloré«, BURTY 1863b, 190.

luftige Anlage der unterschiedlich stark geätzten Linien vermittelt die Farbigkeit des Gemäldes insbesondere im Zusammenspiel mit dem hellbeigen Chinapapier treffend. Um das von Corot hingetupfte Laub wiederzugeben, bediente sich Bracquemond lässig hingeworfener Schlangelinien und Kringel, wobei er die Struktur des Blattwerks summarisch wiedergab und sich in den lichter Partien mit flüchtigen Andeutungen begnügte. Er ging also ähnlich frei und dynamisch vor wie Lalanne bei der Übertragung des Gemäldes von Troyon, führte die Radiernadel allerdings in runderen Bewegungen. Bracquemond ätzte die Linien zudem weniger tief, wodurch das Ergebnis dem für Corots Spätwerk typischen Gemälde entsprechend heller und zarter ausfällt. Eine stilistische Nähe zwischen der Reproduktionsgraphik Bracquemonds und Corots Radierungen besteht nicht, zeichnete dieser doch – wie zum Beispiel in der 1863 entstandenen Radierung *Souvenir d'Italie* (Abb. 58) – in längeren Strichen, setzte die Schraffuren lockerer, arbeitete insgesamt weniger kleinteilig und führte größere Bereiche in tiefschwarzen Linien aus. Naheliegender wäre eine solche Ähnlichkeit insofern, als Bracquemond, der ein äußerst versierter Radierer und Drucker war, Corot und andere Freunde wie Manet beim Radieren beriet.⁷⁰² Die von Bracquemond geleistete Hilfestellung scheint sich jedoch auf Technisches beschränkt und weder den einen noch den anderen Künstler in der Handhabung der Radiernadel nachhaltig beeinflusst zu haben.

Rembrandt als Vorbild

Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606-1669), dessen druckgraphisches Œuvre schon zu seinen Lebzeiten, aber auch im 18. und 19. Jahrhundert zahlreiche Nachahmer und Sammler gefunden hatte,⁷⁰³ war eine zentrale Bezugsgröße für Malerradierer wie Reproduktionsgraphiker. Die ab dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts erneut aufflammende Begeisterung für seine Kunst wurde vor allem durch die Publikation des ersten illustrierten Werkverzeichnisses von Charles Blanc (1853-1859) sowie durch den Handel mit späten Abzügen der erhaltenen Platten⁷⁰⁴, durch photomechanische Reproduktionen oder auch Faksimiles früher Abzüge gefördert.⁷⁰⁵ Hinzu kam, dass Rembrandt in den ab den 1860er Jahren zahlreich publizierten Handbüchern zur Radierung als Vorbild genannt wurde und beispielsweise Philippe Burty wohlwollend über sein Œuvre schrieb.⁷⁰⁶ Folglich waren viele jener

702 Corots erster, nicht vollendeter Radier-Versuch war Mitte der 1840er Jahre *Souvenir de Toscane* gewesen. Auf Anraten Bracquemonds nahm er die Arbeit an der Platte zwanzig Jahre später wieder auf und nach weiteren zehn Jahren wurde die Graphik erstmals in der GBA publiziert (1875-09), vgl. Paris 1996, No. 7. Zu Bracquemonds Unterstützung anderer Künstler, siehe BÉRALDI III, 1885, 11 sowie etliche jüngere Publikationen.

703 Höhepunkte erlebte der »Rembrandtismus« insbesondere im 18. (vgl. BREMEN/LÜBECK 1987, AMSTERDAM 1998, MÜNCHEN/LANDSHUT/ROSENHEIM 1999 und JOACHIMIDES 2011) sowie im 19. Jahrhundert (vgl. MCQUEEN 2003 und BEDBURG-HAU/AMSTERDAM 2005).

704 Siehe POINTDEXTER 1974.

705 Zu den ab den 1870er Jahren angebotenen Faksimiledrucken, die beispielsweise und in besonders guter Qualität der auch für die GBA tätige Amand-Durand herstellte, siehe GILLIS 1997.

706 Lalanne bezeichnete Rembrandt in seinem Traktat von 1866 erstmals als bedeutendsten Malerradie-

Künstler, die an der Neubelebung der Ätztechnik teilhatten, nachhaltig durch die Kenntnis von Rembrandts Radierungen geprägt. Am ausführlichsten befasste sich Alison McQueen in ihrer Dissertation mit der Rezeption Rembrandts im 19. Jahrhundert, wobei sie den stilistischen Einfluss von dessen Radierungen auf die Reproduktionsgraphik nach 1850 weitgehend außer Acht ließ.⁷⁰⁷ Sie zeigt, dass der stilistische Rückbezug auf den – ab 1830/50 als genialen, autodidaktisch gebildeten und selbst druckenden Graphiker – verehrten und zu einer Art Urvater der Malerradierung stilisierten Rembrandt von künstlerischer wie auch strategischer Bedeutung war. Schließlich ging es in erster Linie darum, das eigene Schaffen durch den Verweis auf das Vorbild aufzuwerten und den Anspruch auf den eigenen Status als Künstler zu rechtfertigen. Dabei spielte es keine Rolle, ob ein Gemälde Rembrandts reproduziert wurde oder ob sich ein Graphiker an seiner Linien Sprache orientierte – so lange die Referenz ersichtlich war.⁷⁰⁸

Die Vorliebe für bestimmte Motive Rembrandts variierte je nach Epoche. Im 19. Jahrhundert galt sie vor allem den Landschaftsdarstellungen, auf die etwa Camille Corot Bezug nahm.⁷⁰⁹ Doch im Wesentlichen basierte die Faszination auf stilistisch-technischen Charakteristika wie der äußerst beweglichen und dynamischen Linienführung, dem meist durch Stufenätzung erlangten *Chiaroscuro*⁷¹⁰ sowie dem Einsatz der Kaltnadel und un bearbeiteter Plattenbereiche.⁷¹¹ Rembrandt wurde aufgrund seiner Vorbildfunktion und der Funktionalisierung durch die Radierer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu dem am häufigsten reproduzierten Altmeister,⁷¹² was auch für die *Gazette des Beaux-Arts* gilt, wo er mit achtundzwanzig Gemälde- und dreizehn Graphikreproduktionen vertreten ist. Besonders deutlich erkennbar ist der Nachhall seines druckgraphischen Œuvres im Schaffen der bereits genannten Graphiker Félix Bracquemond, Maxime Lalanne und Léopold Flameng, aber auch im Werk von Charles-Albert Waltner und William Unger, die sich unterschiedlich klar zu ihrem Vorbild bekannten.

Léopold Flameng hatte sich vor allem zu Beginn seiner Karriere intensiv mit Rembrandts Druckgraphik auseinandergesetzt und sowohl an dessen Stil orientierte Originalradierungen geschaffen als auch für Charles Blancs Œvrekatalog vierzig Radierungen des Niederländers faksimiliert.⁷¹³ Von dieser positiv bewerteten Erfahrung wurde mitunter auf

rer und hatte damit wesentlichen Anteil an dessen Verehrung, siehe MCQUEEN 2003, 219f. und vgl. LALANNE 1866, 99. Den Beitrag von Burtys Rezensionen zu der Durchsetzung der Malerradierung betonen BÉRALDI 1896, VIII und Xf. und FOCILLON 1910, 341f.

707 Vgl. MCQUEEN 2003, bes. Kap. 4 und 5.

708 Siehe ebd., 157-282, bes. 270f.

709 Siehe hierzu BREMEN/LÜBECK 1987, 11 und 48.

710 Dieser Aspekt sprach viele ›Rembrandtisten‹ des 18. bis 20. Jahrhunderts und insbesondere die Maler der Schule von Barbizon an, siehe HAUSLER 2001, 83 und MCQUEEN 2003, 160.

711 Zu den wichtigsten formalen Aspekten der Rembrandt-Nachahmung siehe BREMEN/LÜBECK 1987, AMSTERDAM 1998, HAUSLER 2001, 83 und MCQUEEN 2003.

712 MCQUEEN 2003, 280f.

713 Die erste Fassung des Katalogs (BLANC 1853-1859) beinhaltet Einträge zu einhundert Rembrandtgraphiken und ist mit Photographien der Gebrüder Bisson illustriert, welche den Preis der Publikation stark in die Höhe trieben. Blanc entschied sich deshalb, die auch das malerische Œuvre einschließende zweite Fassung (ders. 1859-1861) mit Holzstichen und vierzig eigens von Flameng ausgeführten



59 Léopold Flameng nach Rembrandt,
Portrait d'homme, 1863,
 Radierung, Kaltnadel und Roulette,
 22 x 14,2 cm (Platte), Kat. 8



60 Rembrandt,
Ephraim Bonus (B. 278), 1647,
 Radierung, Kaltnadel und Kupfer-
 stich, 24,1 x 17,7 cm (Darstellung),
 Staatliche Museen zu Berlin,
 Kupferstichkabinett (Inv. 345-16)

eine besondere Befähigung Flamengs für die Wiedergabe von Werken des Niederländers geschlossen.⁷¹⁴ Und tatsächlich zeichnet er innerhalb der *Gazette des Beaux-Arts* für fast jede zweite Reproduktionsgraphik nach Werken Rembrandts verantwortlich.⁷¹⁵ Da Flameng für die *Gazette* jedoch Ölbilder in Tiefdrucke zu übertragen hatte, war er gezwungen, einen Mittelweg zwischen der Annäherung an Rembrandts graphische Linienführung und den in der Reproduktionsgraphik üblichen Arbeitsweisen zu gehen. Wegen des charakteristischen, dunklen Kolorits mussten die Gemälde in entsprechend kräftige oder dichte, auf jeden Fall aber formatfüllende Linienstrukturen übertragen werden. Daher weisen Flamengs Wiedergaben von Halbfigurenbildnissen wie zum Beispiel die des sogenannten *Doreur* viele Schichten unterschiedlich ausgerichteter Schraffurenbündel auf, zwischen welchen das Papierweiß nur in Form kleiner Flecken durchscheint (Abb. 59/Kat. 8). Eine zwar systematisch angelegte, aber unregelmäßig erscheinende Struktur überzieht mit Ausnahme des Kragens die gesamte Darstellung und verschluckt die Hand des Porträtierten regelrecht. Dabei erinnert die Gestaltung des Hintergrundes durch bündelweise angelegte Schraffuren durchaus an manche der von Rembrandt selbst radierten Bildnisse, wie zum Beispiel das des *Ephraim Bonus* (Abb. 60). Allerdings sind die meisten seiner Porträtgraphiken weniger flächig und in einem stärker zeichnerischen Duktus angelegt, wodurch ein Großteil der Platte unbearbeitet blieb und nicht wie in diesem Beispiel, das an ein Porträtgemälde erinnert, vollflächig ausgestaltet ist.⁷¹⁶ Die gemäldehafte Qualität von Flamengs Radierung und seinen offensichtlichen Bezug auf die Bildnisse Rembrandts unterstreicht der Vergleich mit Charles Blancs Reproduktion des heute im Louvre befindlichen Selbstporträts von 1633. Diese auf wenige Linien reduzierte Radierung, die als erste Rembrandt-reproduktion bereits im zweiten Band der *Gazette des Beaux-Arts* publiziert wurde, zeichnet sich durch den vollständigen Verzicht auf Flächigkeit und die damit einhergehende Abstraktion des Kolorits aus (Abb. 61). Sie ist deutlich stärker als Flamengs Graphik an Rembrandts radierten Bildnissen ausgerichtet und erinnert durch die vorgenommene Reduktion in gewisser Weise an Flamengs Radierung nach Gainsboroughs *Blue Boy* (Abb. 51/Kat. 5).

Flamengs Reproduktion des Porträts der *Saskia* (Abb. 62/Kat. 20) unterscheidet sich deutlich von der sechs Jahre zuvor entstandenen Radierung nach dem *Doreur*: Das Schraffurennetz, welches den dunklen Hintergrund wiedergibt, besteht aus schrofferen, tiefer geätzten Linien, die in weiterem Abstand nebeneinander gesetzt sind. Vorwiegend in den unregelmäßig auslaufenden Randbereichen der Radierung sowie in der aufgehellten Klei-

Faksimileradierungen zu illustrieren. Der dritten, großformatigeren Ausgabe (ders. 1873) wurden außerdem Heliogravüren hinzugefügt, Flamengs Radierungen jedoch wegen der Qualität der Blätter sowie der Mängel der photomechanischen Technik beibehalten, siehe BLANC 1873, I, IVff.

714 Lob für die Faksimiles kam unter anderem von LALANNE 1866, 99 und Bouchot, der meinte, Flameng habe eine »Formel« für die Wiedergabe von Rembrandts Werken, siehe LÜTZOW 1892, 39f.

715 Von den 41 Reproduktionen in der GBA wurden fünfzehn in photomechanischen Verfahren ausgeführt, zwölf Tafeln wurden von Flameng, drei von Jacquemart und zwei von Unger radiert. Alle weiteren Graphiker steuerten lediglich eine Reproduktion bei.

716 Vgl. zum Beispiel das *Selbstbildnis mit dem aufgelehnten Arm* (B. 21) und die *Judenbraut* (B. 342).



61 Charles Blanc nach Rembrandt,
Selbstbildnis, 1859, Radierung,
 14,4 x 8,9 cm (Platte),
 aus: GBA, I, 2. 1859, 78/79 (1859-08)

derung der Dargestellten setzt Flameng lange, kräftig und tief geätzte Striche ein. Diese verweisen auf jene energisch gesetzten Linien, die häufig in Rembrandts Kaltnadelblättern zu finden sind.⁷¹⁷ Zugleich erinnert Flamengs Reproduktion der *Saskia* durch den stärkeren Kontrast zwischen den tiefschwarzen Strichen und der Farbe des Büttenpapiers sowie durch die in großen Teilen dynamische Linienführung stärker an die typischen Radierungen Rembrandts als die dichter, toniger und weicher wirkende Reproduktion des *Doreur*. Diese wirkt auch durch die disziplinierte Bearbeitung der gesamten Bildfläche, die ergänzte Rahmung sowie durch den homogenisierenden Flächenton malerischer, das heißt stärker wie ein Gemälde. Wie relativ diese Einschätzung ist, zeigt der Vergleich mit einer zweiten Reproduktion desselben Gemäldes: Charles-Albert Waltner übertrug den *Doreur* 1884 mit Hilfe von dichter und detaillierter gesetzten Linien in eine weniger spröde, plastischer und eben vergleichsweise noch malerischer erscheinende Radierung (Abb. 63).

717 Vgl. etwa *Die Frau mit dem Pfeil* (B. 202), aber auch Flamengs Radierungen nach Frans Hals' *Malle Babbe* (Abb. 37/Kat. 18) und *La Bohemienne* (GBA, II, 3. 1870, 396/397).



62 Léopold Flameng nach Rembrandt, *Saskia, femme de Rembrandt*, 1869, Radierung, 21,2 x 16,5 cm (Platte), Kat. 20

Interessant ist, dass Flameng die für Rembrandts tonige, dunkle Malerei entwickelte Vorgehensweise auf dunkel gehaltene Gemälde anderer Maler übertrug, beispielsweise auf eine Darstellung aus dem Leben des Heiligen Franziskus von dem spanischen Barockmaler Bartolomé Esteban Murillo (Abb. 64/Kat. 30).⁷¹⁸ Es scheint sich dabei um eine Strategie

⁷¹⁸ Vgl. seine Radierungen nach Werken von Diego Velázquez (1865-04 und 1874-14), Richard Parkes Bonington (1869-12 und GBA, II, 3.1870, 100/101), Pierre-Paul Prud'hon (GBA, II, 3.1870, 348/349), Philipp Wouwerman (1873-47), Francisco Herrera (1873-57) oder auch Léon Bonnat (1875-14).



63 Charles-Albert Waltner
nach Rembrandt,
Le Doreur, 1884, Radierung,
65,2 x 48,3 cm (Platte),
Staatliche Kunsthalle
Karlsruhe, Kupferstich-
kabinett (Inv. VI 2249)

zu handeln, die es ihm ermöglichte, zugleich effizient und anpassungsfähig zu arbeiten, indem er formal ähnliche Vorlagen mit Hilfe eines bestimmten graphischen Repertoires wiedergab. Die meisten dieser stärker verdichteten Wiedergaben dunkeltoniger Vorlagen wurden in den 1870er Jahren publiziert. Damals war die Radierung als Reproduktionsverfahren anerkannt und es hatten sich, wie bereits erwähnt, bestimmte Vorgehensweisen für die radierte Gemäldereproduktion entwickelt. Hieran hatte Flameng als einer der vielseitigsten und produktivsten Reproduktionsradierer der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und als engagierter Lehrer ebenso wie Léon Gaucherel wesentlichen Anteil.⁷¹⁹ Zu den stilistischen Merkmalen dieser ›verfestigten‹ Form der Radierung zählen: ein dichtes Netz aus mehr oder weniger groben Schraffurenlagen, ein verbindender Plattenton, eine lockere, aber stets kontrollierte Linienführung, die vollflächige Bearbeitung der Platte, das erkennbare Bemühen um die sorgfältige Abstufung der Halbtöne und um gemäldeartige Weichheit in der Gestaltung der Flächen, die meist mit reduzierten Kontrasten einherging. Diese Vorgehensweisen können als allgemein anerkannte Konventionen für die druckgra-

719 Siehe FOCILLON 1910, 437f.

phische Wiedergabe von Gemälden verstanden werden, die während des Booms der Reproduktionsradierung in den 1870er Jahren zahlreich zur Anwendung kamen – und die mitunter zu den bereits erwähnten schematisch-monotonen Wiedergaben führten.

Die Einführung und Etablierung bestimmter Methoden und auch die massenhafte Nutzung der Radierung zur Wiedergabe von Gemälden hatte, sowohl in Frankreich wie auch im deutschsprachigen Raum, erst um die Mitte der 1860er Jahre begonnen. Dies zeigt sich beispielsweise an den Schilderungen des Herausgebers der *Zeitschrift für Bildende Kunst*, Carl von Lützwow, der Mühe hatte, geeignete Mitarbeiter für das 1866 neu gegründete Blatt zu finden.⁷²⁰ Einzig der in Deutschland aufgewachsene und vor allem in Wien tätige William Unger (1837-1936)⁷²¹ schien ihm geeignet. Dieser war, ebenso wie Flameng, als Kupferstecher ausgebildet worden, wandte sich jedoch Mitte der 1860er Jahre der Radierung zu und setzte sich ausgiebig mit dem graphischen Œuvre Rembrandts auseinander. Während Unger sich im deutschsprachigen Raum durch seine Mitwirkung an der *Zeitschrift für Bildende Kunst* sowie durch verschiedene Galeriewerke einen Namen machte, wurde er in Frankreich erst Mitte der 1870er Jahre durch seine Reproduktionen von Gemälden Frans Hals' bekannt.⁷²² Zwischen 1868 und 1882 publizierte die *Gazette des Beaux-Arts* neun seiner



64 Léopold Flameng nach Bartolomé Esteban Perez Murillo, *Saint François d'Assises au pied de la croix*, 1875, Radierung und Kaltnadel, 25,3 x 17,1 cm (Platte), Kat. 30

720 Siehe GRAUL 1891, 83 und BRÜNN 1897, 4.

721 Unger erlernte den Kupferstich bei Joseph Keller in Düsseldorf und war ab 1869/70 regelmäßig für die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst tätig. Ab 1872 lebte er in Wien, wo er zahlreiche Schüler ausbildete. Zu Unger siehe VÉRON 1874, LOSTALOT 1876, GONSE 1880, GRAUL 1891 und ders. in LÜTZOW 1892, 102-107, BÉRALDI XII, 1892, 166, BRÜNN 1897, ANONYM 1917 und DUGNAT/SANCHEZ V, 2001, 2422 sowie zahlreiche weitere zeitgenössische Artikel und Publikationen.

722 Vgl. die Rezensionen seiner Werke in der GBA: VÉRON 1874, LOSTALOT 1876 und GONSE 1880. Das zweiteilige Mappenwerk zu Frans Hals umfasst einen einleitenden Text des niederländischen Kunsthistorikers Carel Vosmaer und zwanzig Reproduktionsradierungen Ungers, siehe UNGER 1873.



65 William Unger nach einem Rembrandt-Nachfolger, *Portrait d'homme*, 1875, Radierung, 16,4 x 13 cm (Platte), Kat. 31



66 Charles-Albert Waltner nach Frans Hals, *Jasper Schade van Westrum*, 1873, Radierung und Kupferstich, 19,5 x 14,8 cm (Platte), Kat. 27

Radierungen,⁷²³ was bemerkenswert ist, weil er niemals in Paris lebte und wohl auch nicht im Auftrag der Zeitschrift arbeitete. – Fast alle regelmäßig für die *Gazette* tätigen Reproduktionsgraphiker stammten aus Frankreich oder waren wie der in Polen geborene Felix Jasinski oder der in Belgien aufgewachsene Léopold Flameng bereits zu Beginn ihrer Laufbahn nach Paris übersiedelt, weswegen sie schon zu Lebzeiten als Angehörige der französischen Stecherschule wahrgenommen wurden.⁷²⁴ – Es verwundert daher nicht, dass alle in der *Gazette des Beaux-Arts* veröffentlichten Tafeln Ungers schon zu einem früheren Zeitpunkt in den von ihm zahlreich publizierten Mappenwerken oder in der *Zeitschrift für Bildende Kunst* erschienen waren. Letzteres gilt zum Beispiel für seine Radierung nach dem Bildnis eines *Auktionators*, das damals noch Rembrandt zugeschrieben wurde (Abb. 65/Kat. 31). Die Graphik wurde dort 1875 und ein Jahr später in der *Gazette des Beaux-Arts* sowie in einer ähnlichen Fassung auch in *L'Art* publiziert.⁷²⁵ Lange, meist parallel angelegte und dynamisch ausgeführte Striche dominieren dieses Blatt, dessen Duktus an Flamengs Wiedergabe der *Saskia* erinnert (Abb. 62/Kat. 20). Da sich Unger kräftig geätzter und energisch gesetzter Schraffuren bediente, die mit dem hellgrauen Chinapapier kontrastieren, bestehen außerdem gewisse Ähnlichkeiten zu Flamengs Reproduktionen von Frans Hals' *Malle Babbe* (Abb. 37/Kat. 18).

Ganz anders ging Unger in seiner Wiedergabe des zu Beginn dieses Kapitels angesprochenen *Familienbildnisses* von Rembrandt vor (Abb. 34/Kat. 15). Der Eindruck dieses Blattes ist deutlich flächiger und weicher, das alle Bildteile gleichermaßen überziehende Liniengefüge ist locker und relativ homogen. Der Vergleich zwischen den beiden Radierungen Ungers macht deutlich, dass es dem Graphiker zunächst um die Abbildung der Oberflächenbeschaffenheit des Ölbildes ging. Einige Jahre später orientierte er sich stärker an dem lockeren druckgraphischen Duktus des Niederländers, so dass dem Betrachter eine größere Nähe zu dessen durch die Ästhetik der Kaltnadeltechnik geprägtem Œuvre suggeriert wird, was mit McQueen als Aufwertungsbestreben gedeutet werden kann.⁷²⁶

Den offensichtlichen und großen Einfluss des Niederländers auf Ungers Schaffen vermerkten bereits Zeitgenossen wie Louis Gonse, der die Begegnung Ungers mit Rembrandts Werk als »Initialzündung« bezeichnet,⁷²⁷ und Richard Graul, der Unger gegen Ende des 19. Jahrhunderts insbesondere dafür lobte, dass er nicht dazu neigte,

»[...] den zeichnerischen Charakter durch eine Art von Tonmalerei in Schwarz und Weiß zu unterdrücken. Gerade in dem geist- und schwungvollen Zuge seiner offe-

723 Vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998a. In *L'Art* erschienen zwischen 1876 und 1902 sieben Reproduktionen von Unger, in *L'Artiste* keine, vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998b und 1999.

724 Vgl. entsprechende Äußerungen von WELLISZ 1934, 7ff. (Jasinski) und COLIGNY 1871, 218 (Flameng).

725 Die in *L'Art* (1876-14) abgedruckte Version der Radierung Ungers ist größer als die der GBA beigelegte Tafel und weicht zudem in einigen Details ab, wodurch die Abbildung etwas weicher und flächiger wirkt. Vgl. Tab. 2, Anhang.

726 Siehe MCQUEEN 2003, 270f.

727 Er lobte »cette grande liberté du travail qui s'approprie aux maîtres les plus différentes, cette chaleur de pointe qui s'est allumée au contact de Rembrandt«, GONSE 1880, 183.

nen Zeichnung liegt das Geheimnis der großen künstlerischen Wirkung, die Ungers Blätter heute so wertvoll macht, in einer Zeit, wo die Unterordnung des Striches unter eine feinsinnige Kunst der Tonstimmung als höchster Trumpf reproducirender Radir- und Stechkunst ausgespielt wird.«⁷²⁸

Graul spricht sich also für die bereits 1859 von Clément de Ris gepriesene und auf Rembrandt zurückgeführte schöpferisch-freie Nutzung der Radierkunst auch für die Gemäldereproduktion aus.⁷²⁹ Als Vorbilder für Ungers »sinngetreue, nicht wortgetreue Übersetzung der Malerei« benennt Graul erwartungsgemäß Rembrandt sowie Adriaen van Ostade.⁷³⁰ Unger selbst suggeriert in seinen Memoiren, dass die Entwicklung seiner lockeren, großzügigeren Radiermanier und seine Verehrung für die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts zeitgleich stattgefunden hätten, wodurch er dem Leser den Eindruck vermittelt, weniger von den Vorbildern abhängig als vielmehr selbst schöpferisch tätig gewesen zu sein.⁷³¹ Diese Leistung schrieb ihm insbesondere der bereits zitierte Graul zu, der ihn als »Geistesverwandte[n] Flameng[s]« bezeichnet, der die »Wiederauferstehung« der Reproduktionsradierung im deutschsprachigen Raum um 1867 initiiert habe, indem er die Technik auf unkonventionellere Art und Weise nutzte, ohne sich »ängstlich« an die jeweilige Vorlage zu klammern.⁷³² In einem fast zeitgleich gedruckten, monographischen Artikel stärkt Graul Ungers Position noch, indem er betont, dass jener allein bewerkstelligen »musste«, was in Frankreich Flameng, Jacquemart und Lalanne nach der Vorarbeit der Malerradierer geleistet hatten.⁷³³

Zu derselben Zeit wie Unger etablierte sich Charles-Albert Waltner (1842-1925)⁷³⁴ neben Flameng als bedeutender und einflussreicher Reproduktionsgraphiker in Frankreich.⁷³⁵ Auch er hatte bei Louis-Pierre Henriquel-Dupont und Jean-Léon Gérôme eine klassische Kupferstecher-Ausbildung erhalten, von der er sich nach und nach löste. Zu den ersten Reproduktionen Waltners, die ab 1873 gelegentlich in der *Gazette des Beaux-Arts* erschienen, gehört die von Frans Hals' Bildnis des *Jasper Schade van Westrum* (Abb. 66/Kat. 27). Sie weist Ähnlichkeiten mit den frei und energisch angelegten Radierungen in der Nachfolge Rembrandts auf. Indem Waltner den lebhaften Duktus Hals' im Bereich des Ärmels summarisch wiedergab und die vom Maler für die Darstellung dieser Partie verwendete Pinselstruktur auf das gesamte Wams übertrug, erreichte er eine ähnlich flirrende, glänzende Wirkung wie der Maler, obwohl er sich einer im Detail ganz anderen Gestaltungsweise bediente.

728 Graul in LÜTZOW 1892, 103.

729 Vgl. CLÉMENT DE RIS 1859, 99.

730 Graul in LÜTZOW 1892, 104.

731 Siehe William Unger: *Aus meinem Leben*, Wien 1929, 95; zit. nach MAINZ 2005, 292.

732 Graul in LÜTZOW 1892, 103f.

733 GRAUL 1891, 79.

734 Zu Waltner siehe Bouchot in LÜTZOW 1892, 47-50, BÉRALDI XII, 1892, 254-269, BOUYER 1902, BÉRALDI 1905, COURBOIN III, 1926, 52-54 und DUGNAT/SANCHEZ V, 2001, 2496. Waltner veröffentlichte zwischen 1873 und 1906 in drei »Schüben« neunzehn Tafeln in der GBA und parallel 28 Tafeln in *L'Art*, in *L'Artiste* hingegen nur eine (1881-16), vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998a/b und 1999.

735 Vgl. LOSTALOT 1888, 221f., BÉRALDI IX, 1889, 268 und XII, 1892, 257, BOUYER 1902 und DELTEIL 1925, 422.

67 Charles-Albert Waltner
 nach Guillaume Voiriot,
Portrait de femme, 1895, Radierung,
 Kupferstich und Kaltnadel,
 22,3 x 16,4 cm (Platte), Kat. 53



Einen völlig anderen Eindruck vermitteln Waltners spätere Gemäldeproduktionen. Der bereits angesprochene *Doreur* weist den Weg zu jenen sehr tonigen und weichen, das gesamte Schwarzweiß-Spektrum ausnutzenden Graphiken, deren Eindruck Lostalot mit gemalten Kopien verglich.⁷³⁶ Innerhalb der *Gazette des Beaux-Arts* trifft dieser Vergleich am besten auf die 1895 publizierte Reproduktion eines Frauenporträts zu, das Guillaume Voiriot (1713-1799) zugeschrieben wird (Abb. 67/Kat. 53). Gekonnt gab Waltner die gedeckte Farbigekeit und den leicht fleckigen Farbauftrag wieder, wobei er die hellen Partien verstärkte. Auch erzielte er durch den starken Plattenton einen auffallend malerisch-weichen Effekt, den bereits der Verfasser des zugehörigen Artikels hervorhob:

»Waltner, l'aquafortiste émérite, a bien voulu le [das Bildnis; Anm. JB] graver pour nous; et sa planche est un autre chef-d'œuvre; car, à côté de ses qualités de fidélité habituelles, l'artiste s'est efforcé d'atteindre, par un travail mystérieux, à l'effet moelleux, à l'aspect effacé un peu, à la tranquillité ambiante qui sont le délicat parfum du modèle.«⁷³⁷

Béraldi schließlich schätzte Waltner aufgrund seiner Begabung und seines außerordentlichen technischen Könnens so sehr, dass er der Ansicht war, nach ihm könne sich die

736 Siehe LOSTALOT 1882, 54 und vgl. das vollständige Zitat auf S. 123f.

737 C. F. 1895, 236.

französische Druckgraphik nur noch im Bereich des Kupferstichs weiterentwickeln.⁷³⁸ Seine Feststellung traf er – das muss an dieser Stelle betont werden – zu einer Zeit, als dies bereits der Fall war: Er spielte 1892 nämlich auf jene äußerst feinlinig und präzise gearbeiteten Stiche Claude-Ferdinand Gaillards an, die den Effekt von Waltners späten Reproduktionen noch übertreffen.⁷³⁹

4.3 Die Auswirkung der Kenntnis photographischer Gemäldereproduktionen

Der Stil einer weiteren Gruppe von Reproduktionsgraphiken, die in der *Gazette des Beaux-Arts* vor allem ab den 1880er Jahren zu finden sind, unterscheidet sich im Erscheinungsbild grundlegend von jenen meist hellen, oft zeichnerisch-skizzenhaft und vor allem nicht immer vollflächig angelegten Graphiken, die in der Nachfolge Rembrandts stehen. Und sie sind, das wird dem mit Schwarzweißphotographien vertrauten Betrachter rasch klar, darauf ausgerichtet, in Konkurrenz zur Photographie zu treten, die in der *Gazette* in Form photomechanischer Tafeln ab Ende der 1870er Jahre verstärkt in Erscheinung trat. Das neue Abbildungsverfahren hatte eine visuelle Idealvorstellung bedingt (»fac-simile absolu«, vgl. Kap. 3), die Rezipienten wie Reproduktionsgraphiker beeinflusste, konnte die Erwartungen zunächst jedoch nicht erfüllen. Sobald die Photographie als Reproduktionstechnik optimiert war, sobald also die unausgewogene Farbsensibilität der lichtempfindlichen Emulsionen und damit die Notwendigkeit der (manuellen) Retusche überwunden waren, war die im Folgenden vorgestellte Stilrichtung der Reproduktionsgraphik aus technischer Sicht obsolet – »ceci tuera cela«. Man könnte sie daher als eine Art »Sackgasse« in der Geschichte der Druckgraphik oder mit Buisson als »Schwanengesang« (»Chant du Cygne«) bezeichnen.⁷⁴⁰ Der besondere Reiz dieser Spielart der französischen Reproduktionsgraphik liegt in der eindeutig auf die Auseinandersetzung mit der Photographie zurückzuführenden Präzision, mit der alle Details der Vorlage abgebildet werden, in der angestrebten malerischen Wirkung sowie in den erzeugten Halbtönen. Diese waren ein Charakteristikum photographischer Abzüge und mit linienbasierten druckgraphischen Verfahren wie den in der *Gazette des Beaux-Arts* dominierenden Tiefdrucktechniken nur durch eine optische Täuschung des Betrachters zu erreichen. Der Meister dieser Form der Augentäuschung war Claude-Ferdinand Gaillard, dem eine ganze Reihe jüngerer Stecher nachfolgte. Die Bedeutung der Auseinandersetzung mit der durch die Photographie etablierten Vorstellung von Abbildungen in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts belegt das Werk von Henri Guérard, der ein ähnliches Ziel wie Gaillard und seine Nachfolger mit ganz eigenen Mitteln verfolgte.

⁷³⁸ Siehe BÉRALDI XII, 1892, 257, Anm.

⁷³⁹ »L'avenir semble être à la gravure telle que la concevait notre très grand Ferdinand Gaillard.« Ebd.

⁷⁴⁰ Unter diesem Begriff, der zugleich auf Schönheit und Vergänglichkeit abhebt, subsumiert Buisson Charles-Simon Pradier (1786-1846), Paul Mercuri (1804-1884), Luigi Calamatta (1802-1869), Louis-Pierre Henriquel-Dupont (1797-1892) und Claude-Ferdinand Gaillard (1834-1887). Siehe BUISSON 1881, 135.

4.3.1 Die Minimierung der Linie – Graphiken wie Photographien

Claude-Ferdinand Gaillard

Die von Claude-Ferdinand Gaillard (1834-1887)⁷⁴¹ angefertigten Stiche nach Gemälden und Skulpturen sind sicherlich die auffälligsten Reproduktionen, die in der *Gazette des Beaux-Arts* publiziert wurden. Sie passen nämlich nicht zu der durch die Gemälde reproduzierenden Kupferstiche (des 17. bis frühen 19. Jahrhunderts) beziehungsweise Radierungen (des 18. und 19. Jahrhunderts) geprägten Vorstellung von Reproduktionsgraphiken. Dies liegt an der ab 1865 erkennbaren, charakteristischen Manier Gaillards, die schon Béraldi als einzigartig bezeichnete und folgendermaßen beschrieb:

»Gaillard fait la taille, et ne se préoccupe pas de la laisser voir; il ne se soucie de briller par le beau rangement des travaux, la taille est son moyen, non son but. Pour un rien il nierait qu'il grave et vous dirait qu'il se borne à dessiner.«⁷⁴²

Diese Zeilen erschienen 1887 im sechsten Band von Béraldis Standardwerk *Les graveurs du XIX^e siècle* und damit kurz nachdem Gaillard als angesehener Reproduktionsstecher und Porträtist verstorben war.⁷⁴³ Die in diesen Zeilen ausgedrückte Wertschätzung seines Schaffens hatte sich jedoch erst allmählich eingestellt: Nachdem Gaillard von 1853 bis 1856 Malerei bei Léon Cogniet (1794-1880) und Kupferstich bei Lecouturier an der École des Beaux-Arts studiert hatte, war er 1856 mit dem »Prix de Rome« ausgezeichnet worden.⁷⁴⁴ Während seines Italienaufenthalts (1856-1861) sandte er nur eine einzige Druckgraphik nach Paris, die keineswegs den geltenden Konventionen entsprach. Diese waren durch die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts tätigen Kupferstecher Luigi Calamatta, Paul Mercuri und Louis Henriquel-Dupont geprägt, die eine zwar verfeinerte, in der Anlage jedoch »klassische« Linienführung gepflegt hatten. Gaillards Reproduktionsstich nach einem damals als Selbstporträt Giovanni Bellinis bezeichneten *Porträt eines jungen blonden Mannes*⁷⁴⁵ stieß daher (zunächst) auf Kritik (Abb. 68). Die Vorbehalte veranschaulicht die erste Rezension

741 Gaillard war vor allem als Reproduktionsgraphiker und Porträtist, aber auch als Maler tätig. Sein berühmtestes Gemälde mit dem Titel *Saint Sébastien* reproduzierte er selbst für *L'Art* (1876-117), wo er ebenso wie in *L'Artiste* keine weiteren Graphiken publizierte, vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998b und 1999 sowie BANN 2012. In der GBA publizierte Gaillard zwischen 1869 und 1887 dreizehn Reproduktions- und Originalgraphiken vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998a. Zudem zeichnete er für die GBA (ebenso wie Flameng und Gaucherel) Vorlagen für Holzstiche, vgl. GBA, I, 17.1864, 115/19. 1865, 546/21. 1866, 109ff.

742 BÉRALDI VI, 1887, 189.

743 Die Anerkennung untermauern auch Äußerungen von CHENNEVIÈRES 1880, 211 und 1887, 499, LEROI 1873, 142 und 1876, 306 sowie BÉRALDI VI, 1887, 178. Vgl. hierzu auch IFF VIII, 1954, 313.

744 Zur Biographie Gaillards siehe GONSE 1887, MANTZ 1887, BÉNÉDITE 1898b, MIREUR III, 1911, 104f. und IFF VIII, 1954, 313f.

745 Das kleinformatige Gemälde (Öl auf Holz, 34 x 26,5 cm) entstand um 1500 und befindet sich seit dem 17. Jahrhundert in der Pinacoteca Capitolina in Rom (Nr. 47), vgl. TEMPESTINI 1998, 217f. Es gibt zwei Varianten des Stichs, eine zeigt den Mann nach links (Salon des Refusés, 1863) und eine nach rechts (1863 für Chalcographie du Louvre angefertigt) blickend, vgl. IFF VIII, 1954, Nr. 25 und 26.



68 Claude Ferdinand Gaillard nach
Giovanni Bellini,
Porträt eines jungen blonden Mannes, 1863,
Kupferstich, 16,5 x 12 cm, Privatsammlung

des Blattes, die Merson 1860 für die *Gazette des Beaux-Arts* schrieb: Er befand, es handle sich um eine so fragile Linienverdichtung, dass sie bereits durch einen Lufthauch zerstört werden könne (»une vapeur qu'un souffle peut dissiper«).⁷⁴⁶ In der Tat setzte Gaillard seine zarten, hellgrauen Linien sehr sparsam ein, so dass das Weiß des Papiers im Druck eine prominente Rolle spielt und die Vorlage stark aufgehellt erscheint. Dazu trägt auch bei, dass Gaillard darauf verzichtete, den Himmel auszugestalten und die schwarzen Kleidungsstücke des Porträtierten in dunkle Flächen zu übertragen. Er hatte also eine ganz eigene, seiner Ausbildung an der traditionsreichen *École des Beaux-Arts* zuwiderlaufende Arbeitsweise entwickelt. Diese zartlinige, präzise beobachtende Manier nutzte er sowohl um Gemälde – vor allem jene der italienischen Meister des Quattro- und Cinquecento – in

Druckgraphiken zu übertragen als auch für die Porträts geistlicher Würdenträger, die der gläubige Katholik ab Anfang der 1870er Jahre stach.⁷⁴⁷ Die Bewertung der Bellini-Reproduktion, die 1863 im Salon des Refusés ausgestellt wurde, wandelte sich innerhalb der *Gazette des Beaux-Arts* mit Burtys Rezension dieser Ausstellung, in der er sich von Gaillards Stich angetan zeigte und dessen Vorgehen als »un mode délicat et serré, qui, en s'isolant volontairement des vigueurs du ton, reportait tout l'effet et toute l'impression dans le rendu du modèle et le scrupule du dessin« charakterisierte.⁷⁴⁸ Die Präsentation in dem vom eigentlichen Salon separierten Bereich betrachtete er folglich als ungerechtfertigte Bestrafung eines »klassischen« und »ernsthafte«, aber auch eigenwilligen jungen Künstlers durch die Jury.⁷⁴⁹

746 MERSON 1860, 121f.

747 In der GBA erschienen zwischen 1878 und 1885 vier Bildnisstiche (1878-22, 1879-06, 1880-19, 1885-11), zwei weitere wurden als Heliogravüren publiziert (GBA, II, 26. 1882, 154/155 und 35. 1887, 422/423).

748 BURTY 1863a, 151.

749 Ebd.

Gaillards mit der Bellini-Reproduktion beginnender Verstoß gegen die seit Jahrhunderten tradierten Normen des französischen Kupferstichs und sein unkonventionelles Vorgehen fanden noch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts etliche Autoren bemerkenswert.⁷⁵⁰ Exemplarisch sei auf einen weiteren Text von Burty verwiesen, der Gaillard als »feinsinnigen« jungen Künstler schätzte, als begeisterter Unterstützer der Malerradierung jedoch technische Vorbehalte gegenüber dessen Manier hatte.⁷⁵¹ Doch bereits 1868 verteidigte er Gaillards neuartige und nun nicht mehr als »klassisch« bezeichnete Vorgehensweise gegen die seit 1860 geäußerte Kritik:

»Il est possible que le mode du burin ou de pointe qu'emploie M. F. Gaillard ne soit pas classique; j'accorde qu'il effleure le cuivre plutôt qu'il ne l'entame; mais en tous cas on ne peut lui refuser d'être exact, intelligent et pittoresque.«⁷⁵²

Parallel zu Gaillards Schaffen wandelte sich also auch die Wahrnehmung seiner Arbeitsweise, was daran gelegen haben mag, dass er wiederholt als Hoffnungsträger beziehungsweise Vorreiter einer (auch wegen der Wiederbelebung der Radierung) als notwendig empfundenen Erneuerung des Kupferstichs angesehen wurde. Als exemplarisch kann die 1891 publizierte Äußerung von Bouchot gelten:

»Einen Fortschritt im wahren Sinne konnte nur ein großes Talent [Gaillard; Anm. JB] herbeiführen, verbunden mit einer Individualität, welche stark genug war, um einen neuen Stil zu schaffen, der den modernen Anforderungen völlig Genüge leistet, ohne uns die Würde des alten vermissen zu lassen.«⁷⁵³

Zudem scheinen Gaillards Zeitgenossen von der Minimierung der Linie, die so charakteristisch für seine Arbeiten ist, überaus fasziniert gewesen zu sein: Die zahlreichen Kritiker fanden für diesen typischen Aspekt die unterschiedlichsten Um- und Beschreibungen. Zu den am häufigsten zitierten gehört sicherlich die eingangs angeführte Feststellung Béraldi, Gaillard habe sich der Linie lediglich als Mittel zum Zweck bedient, sie jedoch nicht als eigenständiges Ausdrucksmittel genutzt.⁷⁵⁴ Ähnlich hatte sich auch Ménard geäußert und – wohl in Hinblick auf die durch Rembrandt geprägte zeitgenössische Originalradierung – bemängelt, dass Gaillards Arbeitsweise zu einer gewissen Monotonie in der Stichführung und zu einem Mangel an unbearbeiteten Stellen, also Lichtern, führen könne.⁷⁵⁵

750 Vgl. BURTY 1868, 111 und 1869a, 161, MÉNARD 1872, 122, LOSTALOT 1878, 722 und 1888, 219, BRACQUEMOND 2002 [1878/1889], 169/189, MANTZ 1887, 1, CHENNEVIÈRES 1889a, 483, SPRINGER 1891, 310 und LALO 1898, 450.

751 BURTY 1866b, 189.

752 BURTY 1868, 111.

753 Bouchot in LÜTZOW 1891, 47. Vgl. hierzu auch LEROI 1876, 306, LEFORT 1883, 470, CHENNEVIÈRES 1887, 499, MANTZ 1887, 1, DARGENTY 1887, 151 und 180, DELTEIL 1898, 1f., Thiébault-Sisson in GR. ENCYCLOPÉDIE, XVIII, o. J., 353, SINGER/STRANG 1897, 61, LALO 1898, 450 und MARX 1902, 44.

754 BÉRALDI VI, 1887, 189.

755 »[...]»; comme graveur, il ne croit pas à la taille; il prend autant de peine pour dissimuler son outil

Gaillards individueller Umgang mit dem graphischen Ausdrucksmittel Linie wird besonders an seiner Reproduktion des damals Jan van Eyck zugeschriebenen Halbfigurenbildnisses mit dem Titel *Der Mann mit den Nelken* deutlich (Abb. 69/Kat. 16).⁷⁵⁶ Diese wurde 1869 dem Januarheft der *Gazette des Beaux-Arts* beigelegt, nachdem Gaillard seine Arbeit an der Platte – der wohl als Legende zu bezeichnenden Geschichte des Stichs zufolge, die erstmals im Todesjahr des Künstlers publizierte wurde⁷⁵⁷ – innerhalb weniger Tage vollendet hatte. Anschließend war er, so die Überlieferungen weiter, mit einem Abzug in die Redaktionsräume der *Gazette* geeilt, für die er zuvor schon tätig gewesen war, um sein Werk den Herausgebern zu präsentieren. Anders als der extrem kurze Ausführungszeitraum erscheint es durchaus plausibel, dass die Reproduktion bei dem damaligen Eigentümer der Zeitschrift, Emile Galichon, auf großen Zuspruch,⁷⁵⁸ bei dem aufgrund seiner Lehre im Atelier von Calamatta und Mercuri konservativ eingestellten Blanc jedoch auf Ablehnung stieß. Schließlich war es Gaillard unter Aufgabe der bis dahin üblichen, durch zahlreiche Konventionen geprägten abstrahierenden linearen Struktur gelungen, die Tailles so weit zurückzunehmen, dass der Betrachter der Graphik selbst aus geringer Entfernung nur noch in verschiedenen Grauwerten gehaltene Flächen wahrnimmt. Hierin unterscheidet sich dieses Blatt deutlich von allen in den vorangegangenen Jahren von Gaillard für die *Gazette des Beaux-Arts* ausgeführten Gemäldereproduktionen. Man könnte sagen, die Wiedergabe des *Mannes mit den Nelken* ist hinsichtlich der technischen Umsetzung und des auf den Betrachter ausgeübten Effekts der Höhepunkt auf seinem mit der Bellini-Reproduktion von 1860 eingeschlagenen Weg.⁷⁵⁹ Völlig zu Recht kritisierte Béraldi die (bis heute verlockende und vielfach auch festzustellende) Reduzierung von Gaillards Gesamtwerk auf diesen einen Stich:⁷⁶⁰ Gaillard ging bei der Ausführung keiner anderen Graphik mehr so weit, auch wenn er seiner Arbeitsweise und dem dadurch erzielten Effekt in seinem gesamten Schaffen treu blieb.

que d'autres pour en faire parade. [...] Il nous semble néanmoins qu'en dissimulant partout la taille il arrive à une certaine monotonie de travail, et que [...], cela tient à ce que le ton est bouché et que le papier ne transparait nulle part.« MÉNARD 1872, 122.

756 Das in der Gemäldegalerie Berlin aufbewahrte Werk gilt heute als Kopie nach einem verlorenen Original Jan van Eycks. Den gemalten Rahmen reproduzierte Gaillard nicht, wodurch er in einer Tradition mit vielen anderen Abbildungen stehe, so Kemperdick in HAMBURG 2010, 76.

757 Vgl. GONSE 1887, 226 und BÉRALDI VI, 1887, 186 und 194. Die gleichen Informationen finden sich auch bei Bouchot in LÜTZOW 1891, 48, COURBOIN III, 1926, XIV, LIEURE 1933, 360 und im IFF VIII, 1954, 313. Skeptisch äußert sich allein Mantz, der auf eine von Gaillard gemalte, vorbereitende Ölkopie in Originalgröße hinweist, siehe MANTZ 1887, 1 und vgl. GONSE 1887, 227, BONNEFON 1887, 282, BÉNÉDITE 1898b, 24 und Nr. 65.

758 Blanc schreibt in seinem Nachruf, »Émile Galichon désirait un rendu parfait, il demandait une estampe où tout serait dit, où tout serait sensible et en quelque sorte palpable. Il voulait que l'amateur éloigné [...] pût y découvrir non-seulement le style de l'objet, l'esprit de la chose, mais sa couleur, sa substance, son état présent de conservation ou sa physionomie altérée par le temps, et qu'il pût toucher au doigt les traits du crayon original, les touches du pinceau, [...]« BLANC 1875, 204f.

759 *L'homme à l'œillet* gilt fast allen Kritikern als herausragendste oder bemerkenswerteste Reproduktion Gaillards, siehe BÜRGER 1869, 7, LEROI 1873, 142, LOSTALOT 1878, 722, GONSE 1879, 236f.; 1887, 226f. und 1893, 154, BÉRALDI VI, 1887, 186, MANTZ 1887, 1 und Bouchot in LÜTZOW 1891, 48ff.

760 BÉRALDI VI, 1887, 178.



69 Claude Ferdinand Gaillard nach einem Nachfolger Jan van Eycks, *L'homme à l'œillet*, 1868, Kupferstich, 22,8 x 18,5 cm (Platte), Kat. 16

Die frappierende Präzision in der Wiedergabe der Details und die Glätte der Flächen erreichte Gaillard beim *Homme à l'œillet* dadurch, dass er die extrem feinen Linien so eng nebeneinandersetzte, dass sie – wie zum Beispiel beim Stoff des Mantels – schon bei geringer Entfernung des Betrachters vom Blatt miteinander verschmelzen und den Eindruck einer glatten, monochromen, an Aquarelle erinnernden Fläche erzeugen. Der Halbton Grau wird also nicht mehr durch die gekonnte Verteilung tiefschwarzer Tailen auf dem weißen Papiergrund vorgetäuscht (wie zum Beispiel in Lépicicés Reproduktion von Bouchers *Déjeuner*, Abb. 2), sondern als solcher durch die fast ohne Zwischenräume gesetzten, nur oberflächlich in die Platte eingeritzten und daher per se grauen Linien erzeugt. Die Grundlage für die Wiedergabe des Mantels und der Pelzpartien sind sehr eng gesetzte, von links nach rechts ansteigende zarte Diagonalen, die einen weichen grauen ›Flächenton‹ erzeugen.⁷⁶¹ Für die Wiedergabe der Pelzpartien an Hut und Kragen ergänzte Gaillard diesen Grundton – der Tradition des französischen Reproduktionsstichs entsprechend – durch einzelne, die Struktur von Haaren imitierende Linien. Im Bereich der Krempe verdichtet er diese durch zusätzliche Diagonalen zu einem dunkleren Ton, welcher mit den schwarzen Haaren des Mannes verschmilzt und als Einfassung des hellen Gesichts fungiert. Der Übergang zum hellen Inkarnat wird durch die in die Stirn hineinragenden Haare und den fließenden Wechsel von Grau zu Schwarz abgemildert, so dass – anders als vor allem bei der linken Hand – nicht der Eindruck entsteht, dieser Körperteil sei collageartig auf die graue Fläche des Mantels aufgesetzt worden. In den hellsten Bereichen des Blattes sind nur sehr feine Linien in die Platte eingearbeitet und die Falten in der Haut des Mannes minutiös nachgezeichnet. Die verschatteten Partien sind durch ein haarfeines, mehrlagiges Netz aus sich zum Teil kreuzenden Schraffuren verdunkelt, das in seiner Anlage an jenes auf der Wange des *Condottiere* erinnert (Abb. 70/Kat. 10).

Der Vergleich mit dieser vier Jahre zuvor in der *Gazette des Beaux-Arts* publizierten Reproduktion von Antonello da Messinas Gemälde liegt nahe, da sich die beiden fast zeitgleich entstandenen Bildnisse hinsichtlich Sujet, Bildausschnitt und Malweise ähneln. Beide Maler haben ihr Modell vor einem nicht näher definierten schwarzen Hintergrund dargestellt, den Gaillard jedoch auf sehr unterschiedliche Weise wiedergab: Während in der früheren Graphik ein in der ersten Ordnung orthogonal angelegtes Netz erkennbar bleibt, verschmelzen die Linien in der Reproduktion des *Mannes mit den Nelken* zu einer monochromen Fläche, die aus zwei Lagen – für Gaillards Verhältnisse – dicker Diagonalen gebildet wurde. Was für diese verhältnismäßig großen Bildbereiche gilt, lässt sich dahingehend verallgemeinern, dass der Stecher das Gemälde Antonellos mittels einer zwar stark verdichteten, im Grunde jedoch traditionellen Linienstruktur reproduzierte, während er sich bei der Wiedergabe des niederländischen Gemäldes für ein individueller ausgestaltetes Linienbild entschied, das ausschlaggebend für die bereits angesprochene, deutliche Steigerung des malerisch-tonigen beziehungsweise an Schwarzweißphotographien erinnernden Effekts war.

⁷⁶¹ Angesichts der Regelmäßigkeit der Linienstruktur und in Hinblick auf die angeblich extrem schnelle Fertigstellung der Platte ist nicht auszuschließen, dass Gaillard sich einer (im Holzstich gebräuchlichen) Liniermaschine bediente. Diese gab es seit 1803/04, siehe HANE BUTT-BENZ 1984, 834.



70 Claude Ferdinand Gaillard
nach Antonello da Messina,
Portrait de Condottiere,
1865, Kupferstich,
18,9 x 15,5 cm (Platte), Kat. 10

Die Gegenüberstellung dieser beiden Graphiken verdeutlicht ebenso wie der Vergleich mit anderen, für sich genommen ebenfalls sehr fein und detailreich wirkenden Reproduktionen in der *Gazette des Beaux-Arts*,⁷⁶² wie weit Gaillard die Minimierung der Linien in seiner Reproduktion des *Mannes mit den Nelken* vorangetrieben hat und wie ungewöhnlich nicht nur dieses Vorgehen, sondern auch der flächig wirkende Gräuton zu seiner Zeit auf die Betrachter gewirkt haben muss. Die erreichte tonale Wirkung faszinierte noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts Autoren, unter welchen der Graphikspezialist Joseph Eduard Wessely (1826-1895) durch die wörtliche beziehungsweise wortspielerische Verwendung des von Bartsch geprägten Begriffs »Peintre-Graveur« heraussticht:

»Einen Meister der Neuzeit dürfen wir aber nicht so kurzweg nur streifen, da er neben origineller Auffassung alle Vorzüge eines vortrefflichen Stechers besitzt und seine Kunst wieder auf den ersten klassischen Stecher A. Dürer zurückführt, da er größ-

762 Die Gegenüberstellung zum Beispiel von Flamengs *Vierge au rosier* nach Spinello Aretino (1874-03) und Gaillards Reproduktion der *Vierge de la maison d'Orléans* von Raffael (1869-13) oder von Abots Reproduktion von Clouets *Bildnis François Ier* (1887-11) mit Gaillards *L'Homme à l'œillet* (Abb. 69/ Kat. 16) macht deutlich, dass diese Reproduktionsgraphiken neben den Stichen Gaillards wie »Vergrößerungen« erscheinen.

tenteils seine eigenen Kompositionen sticht oder eigentlich mit dem Grabstichel malt – ein Malerradierer. Es ist Ferdinand Gaillard aus Paris (1834 bis 1887). Er hat sich eine originelle Weise, die Striche zu legen, zurechtgemacht; die haarscharfen Linien liegen so dicht beieinander, daß sie noch unter der Lupe dünn erscheinen, so daß sie wirklich als Töne wirken. Er malt in der That mit dem Grabstichel.«⁷⁶³

Gaillard wird hier also nicht nur deswegen als »Malerradierer« bezeichnet, weil er eigene Bilderfindungen umsetzte, sondern vor allem, weil er durch seine spezielle Manier einen stark an Gemälde erinnernden, flächig-weichen Effekt erzeugte. Der von Wessely herangezogene Vergleich mit Albrecht Dürer (1471-1528), bei dem vermutlich an die um 1500 entstandenen »Meisterstiche« zu denken ist, liegt sowohl wegen der Feinheit und Dichte der Tailen als auch wegen der gelungenen mimetischen Wiedergabe unterschiedlichster Materialien nahe – auch wenn Gaillards Stiche insgesamt weniger glanzvoll, plastisch und farbig erscheinen als beispielsweise *Ritter, Tod und Teufel*.

Hinsichtlich der überzeugenden Herstellung von monochromen grauen Flächenwerten – das heißt von Halbtönen, die um 1860 ein charakteristisches Merkmal von Photographien waren und die nur durch die von Gaillard nicht genutzten Verfahren der Schabkunst und der Aquatinta (auf welcher auch die photomechanische Heliogravüre basierte) erzeugt werden konnten – in einer Technik, die diese eigentlich nur vortäuschen kann, muss die Reproduktion des *Mannes mit den Nelken* als außergewöhnlich gelten.⁷⁶⁴ Das Blatt ist auch für den heutigen Rezipienten noch erstaunlich, da es unseren durch die Photographie nachhaltig geprägten Sehgewohnheiten unerwartet nahekommt. Um wieviel frappierender muss die Wirkung des Blattes für die Zeitgenossen Gaillards gewesen sein, kannten sie doch nur photographische Abbildungen, die bezüglich Schärfe und adäquater Wiedergabe der Farben alles andere als zufriedenstellend waren? Führt man sich das Ungewöhnliche an der visuellen Qualität des *Homme à l'œillet* vor Augen, verwundert es nicht, dass die Minimierung und Verdichtung der Linien, die hier so erfolgreich auf deren Verbergen zielte, ab der Publikation des Blattes immer wieder von Kunstkritikern thematisiert wurde: So verglich Philippe Burty das 1869 im Salon ausgestellte Blatt mit dem Spiegelbild, das der porträtierte flämische Edelmann von sich selbst gesehen haben könnte, und signalisierte damit, dass Gaillards Stich seiner Ansicht nach über die bloße Reproduktion des Gemäldes hinausging:

»Je ne sais rien de plus photographiquement mis en place et de plus artistiquement interprété: [...], tout y est vivant, précieux, modelé, ciselé comme dans l'original de van Eyck, mieux encore, comme dans la glace où se regardait ce sérieux bourgeois flamand!«⁷⁶⁵

763 WESSELY 1891, 282.

764 Ein derartiger ›Farbton‹ findet sich in keiner weiteren Reproduktionsgraphik, die in einer linienbasierten Tiefdrucktechnik ausgeführt und in der GBA publiziert wurde.

765 BURTY 1869a, 161.



71 Claude Ferdinand Gaillard
nach Donatello, *Gattamelata*,
1866, Kupferstich,
25 x 17,5 cm (Platte), Kat. 13

Erstaunlicherweise wurde der naheliegende Vergleich der Stiche Gaillards mit photographischen Abbildungen also erst 1869 im Zusammenhang mit dem *Homme à l'œillet* von Burty eingeführt, obwohl in der *Gazette des Beaux-Arts* bereits 1866 eine Reproduktionsgraphik veröffentlicht worden war, die einer Schwarzweißphotographie frappierend ähnlich sieht: Etwa zeitgleich mit den ersten photographischen Tafeln war Gaillards Stich nach einem kleinen Bronzemodello für Donatellos *Gattamelata* veröffentlicht worden (Abb. 71/ Kat. 13). Bemerkenswert ist gerade in Kenntnis der damals geführten Debatte um das Verhältnis von Reproduktionsgraphik und Photographie, dass der Vergleich mit der neuen Technik nur selten mit einer grundsätzlichen Kritik an Gaillards Schaffen einherging. Die Autoren verbanden den Verweis auf die Nähe zu mechanisch erzeugten Abbildungen in der Regel mit der Raffinesse seiner Technik,⁷⁶⁶ und nur gelegentlich mit einer zu wenig interpretativen Leistung.⁷⁶⁷ Die Erklärung hierfür liegt in der häufig betonten künstlerisch-technischen Qualität seiner Stiche, in seiner als intelligent beurteilten Vorgehensweise, in seiner Anpassungsfähigkeit sowie in seiner Begabung, unterschiedlichste Materialien

766 Vgl. ebd., ANONYM 1885, 65, SINGER/STRANG 1897, 61, Singer in THB, XIII, 1920, 76, LARAN 1926, 882f. sowie IVINS 1953, 101 und BANN 2006.

767 Béraldi sah als negative Folgen der stark reduzierten Linien Charakteristika, die ihm von Photographien vertraut waren (die tonale Abstufung sei zu schwach, die Wiedergabe zu verwischt und zu weich), siehe BÉRALDI VI, 1887, 190f. Vgl. auch MÉNARD 1870, 60f. Bouchot in LÜTZOW 1891, 55f.

überzeugend wiederzugeben.⁷⁶⁸ Die sich (wegen der Nähe zur Photographie) aufdrängende Frage nach der Notwendigkeit des von Gaillard zur Verschleierung der Linien betriebenen Aufwandes wurde gleichwohl gestellt. Beispielsweise von Charles Blanc, der seiner 1869 angeblich geäußerten, kritischen Haltung treu blieb und verständnislos nach dem Sinn dieser »Vertuschung« fragte:

»[...] M. Gaillard serre ses tailles de manière à dissimuler l'emploi du burin et à prêter l'aspect d'une estompe à sa planche. Sans doute la qualité essentielle d'un graveur est de bien sentir, de bien conserver le caractère de son modèle, mais pourquoi se priver de ses ressources propres à l'instrument que l'on manie? à quoi bon tenir un burin, si l'on nous donne le change en nous laissant croire que l'on a tenu un crayon?«⁷⁶⁹

Seiner Ansicht nach resultierten aus Gaillards Minimierung und Verdichtung der Linien also Graphiken, die wie gewischte Bleistiftzeichnungen aussehen. Da das Verfahren nicht mehr als solches zu erkennen war und folglich auch nicht in angemessener Form angewendet wurde, wertete er dies als eine Art Missbrauch der Kupferstichtchnik. In dieselbe Richtung weist auch die von Henri Bouchot, der Gaillard durchaus schätzte, gestellte Frage: »Das Kunststück ist bewundernswerth, doch was nützt es? Wozu diese peinlichen Übertreibungen, die einer fleckigen Aquatinta-Zeichnung gleichen?«⁷⁷⁰ In beiden Fällen mischte sich also Bewunderung für die geradezu mikroskopische Vorgehensweise mit einem gewissen Maß an Skepsis in Bezug auf Gaillards Einstellung gegenüber dem Kupferstich. Doch weder Blanc noch Bouchot beantworteten die rhetorischen Fragen oder gehen gar auf die indirekt angesprochene Frage nach dem Kunst-Status der Arbeiten Gaillards ein und so bleibt in den zeitgenössischen Quellen nur eine Erklärung des hellsichtigen Philippe Burty:

»M. Gaillard, lui, en est revenu [aus Italien; Anm. JB] aussi artiste, mais aussi peu graveur que possible, c'est-à-dire ne voulant laisser au métier que ce que l'on ne peut lui marchander.«⁷⁷¹

768 Zur Anerkennung Gaillards als Künstler, der einen originellen beziehungsweise individuellen Stil pflegt, vgl. BURTY 1866b, 189; 1867, 111; 1868, 111 und 1869a, 161, LEROI 1875b, 425, GONSE 1876, 143 und 1877, 162, LOSTALOT 1878, 722, MICHEL 1885, 126, MANTZ 1887, 1, CHENNEVIÈRES 1880, 212f.; 1887, 502 und 1889a, 483, BRACQUEMOND 2002 [1889], 188, Bouchot in LÜTZOW 1891, 48 und WESSELY 1891, 282.

769 BLANC 1874, 3.

770 Bouchot in LÜTZOW 1891, 55. Er bezieht sich auf die Reproduktionen von drei Skulpturen (Abb. 71 und 87/Kat. 13 und 25, 1876-03), die er mit »sehr genauen Photographie[n]« vergleicht, was gerade im Fall der beiden früheren, bronzenen Plastiken wegen der dunklen, in sehr dichte Linien übertragenen Farbe des Materials, wegen der überzeugend gesetzten Glanzlichter und wegen der illusionistischen Plastizität absolut plausibel ist, siehe ebd.

771 BURTY 1866b, 189. Er schrieb dies in Bezug auf den *Gattamelata* (Abb. 71/Kat. 13) und die *Vierge de Jean Bellin* (1866-06).

Aus heutiger Sicht drängt sich – zumal unter Berücksichtigung der damaligen Debatte über die Rivalität zwischen Druckgraphik und Photographie – eine sehr viel pragmatische Antwort auf: In den 1860er Jahren, als Gaillards Stiche besonders viel Aufsehen erregten, hatte sich bereits das Abbildungsideal des »fac-simile absolu« durchgesetzt. Das heißt, die verbreitete Kenntnis photographischer Abbildungen prägte die Erwartungshaltung des Publikums an Gemäldereproduktionen, während diverse technische Mängel zunächst noch verhinderten, dass photographische Abbildungen die Reproduktionsgraphik beispielsweise als Illustrationsverfahren von Kunstzeitschriften ablösen konnten. Graphiken wie die Gaillards fungierten daher als eine Art Übergangslösung, die sowohl den Anforderungen des Publikums wie auch den (druck-)technischen Notwendigkeiten gerecht wurde.

Der von Gaillard etablierte, höchst individuelle Stil, der zu annähernd photographisch wirkenden Ergebnissen führte, erfordert anders als Blätter von Wille oder Lépicié vom Betrachter keinerlei Abstraktionsleistung und ist von hohem Wiedererkennungswert. Dieser beruht paradoxerweise darauf, dass er sowohl die für den Kupferstich typischen Taillen als auch seine eigene Handschrift, das heißt seine individuelle Art zu zeichnen, so weit wie möglich zurücknahm. Er verschwand also, trotz seines auffallenden Stils, völlig hinter dem Original, was Bénédite in Bezug auf den *Homme à l'œillet* (Abb. 69/Kat. 16) als »Nous sommes en face de Van Eyck et nous ne pensons pas à Gaillard« beschrieb.⁷⁷² Das Charakteristische ist also gerade das, was dem Betrachter des 21. Jahrhunderts aufgrund der Nähe zur Photographie als unspektakulär erscheint: die weitgehend verschleierte lineare Struktur. Deren Erfindung galt im späten 19. Jahrhundert als eine (heute befremdlich anmutende) Möglichkeit der künstlerischen Erfindung und als eine Art der Interpretation. Dies zeigt Flamengs Forderung nach Anerkennung der Reproduktionsgraphiker als Künstler, aufgrund des für ihre Arbeit zentralen »inventer un métier nouveau«.⁷⁷³ Die möglichst weitgehende Minimierung der zeichnerischen Mittel ist also keine Aufgabe des künstlerischen Anspruchs. Vielmehr besteht Gaillards Art zu interpretieren in der Freiheit, nicht im eigentlichen Sinne schöpferisch mit der Vorlage umzugehen oder eine Bilderfindung zu machen, sondern allein in technischer Hinsicht, in Bezug auf die lineare Struktur kreativ zu sein. Das durch das »fac-simile absolu« entstandene Paradox der Reproduktionsgraphik, dass Wiedergaben möglichst »treu«, aber dennoch Kunst sein sollten, löste man damals durch die argumentative »Brücke« der linearen Struktur. – 1953 bezeichnete Ivins das mit Tiefdrucken wie dem *Homme à l'œillet* verfolgte Ideal als »a sort of hand-made daguerrotype«, da solche Blätter der Zuordnung der Gattung Druckgraphik zur Zeichnung nicht gerecht würden und daher auch keine Kunst seien.⁷⁷⁴ Er erkannte folglich die in den hier ausgewerteten Texten als künstlerische Leistung beurteilte Erfindung einer passenden linearen Struktur nicht als solche an. Und er stellte zudem die These auf, dass die einem jeden druckgraphischen Reproduktionsverfahren immanente lineare Struktur (»Syntax«) erst mit der Einführung des Halbtonrasterdrucks verschwand beziehungsweise

772 BÉNÉDITE 1898b, 19.

773 HAVARD 1903/04, 457f. Siehe hierzu S. 139. Vgl. zu Gaillard CHENNEVIÈRES 1880, 212f.

774 IVINS 1953, 101.

so weit zurückgedrängt wurde, dass sie nicht mehr als solche wahrgenommen wird.⁷⁷⁵ Dies erweist sich in Anbetracht der Graphiken Gaillards als nicht haltbar. Schließlich erreichte er durch die Minimierung der Linie bereits vor 1881 einen photographieartigen Halbton-effekt, da die druckgraphischen Ausdrucksmittel Linie und Punkt (aus einer üblichen Distanz betrachtet) unser Sehvermögen unterlaufen und sich daher zu Flächen verdichten. Sie wurden und werden folglich nicht mehr als solche wahrgenommen, sondern als eine Art Spiegelbild der gemalten Vorlage. Die von Ivins als zentrales Verdienst der Reproduktionsphotographie beschriebene Befreiung von der die Wahrnehmung bestimmter Aspekte behindernden »Syntax« fand also in Teilen bereits ab 1865 statt, auch wenn der »visuelle Filter« erst im 20. Jahrhundert endgültig beiseite gezogen wurde, als die photographische Gemäldereproduktion hinsichtlich Farbsensibilität, Farbwiedergabe, Druckbarkeit et cetera perfektioniert wurde.

Neben der Frage nach dem Sinn der hochverfeinerten Arbeitsweise Gaillards stellten sich die Autoren des 19. Jahrhunderts auch die nach dem »Wie«. Hans W. Singer wies beispielsweise auf die Bedeutung der Verstählung von Kupferplatten für Gaillards Technik hin: Erst durch den beliebig oft erneuerbaren Stahlüberzug, der fast unbegrenzt hohe Auflagen ermöglichte, sei sie möglich und rentabel geworden, da sich die Platte – zumal bei Gaillards nur minimal in die Plattenoberfläche einschneidender Anlage der Linien – ohne diese Behandlung innerhalb weniger Druckvorgänge abgenutzt hätte.⁷⁷⁶ Auf diesen immanten Nachteil von Gaillards Arbeitsweise hatte bereits Burty hingewiesen, den Stahlüberzug jedoch anders als Singer kritisiert, da wegen dieses Schutzes nur etwa zwanzig gute Drucke möglich seien. Sein Bedauern erklärt sich daraus, dass er von den Probeabzügen der so feinfühlig bearbeiteten Platte (»cuivre caressé«) des *Homme à l'œillet* schwärmte, er also die Verstählung der Platte als wenig nützlich und als großen Verlust empfand.⁷⁷⁷ Burtys Aussage bestätigt letztlich Singers wohl auf alle Platten der *Gazette des Beaux-Arts* zu beziehende Behauptung. Diese erscheint zudem plausibel, weil die Verstählung von Kupferplatten 1857 in Paris zur Anwendungsreife gebracht wurde und weil Gaillards Tafeln allein wegen der Publikation in der *Gazette* mehr als zweitausend Mal abgezogen werden mussten.⁷⁷⁸ Dass *L'homme à l'œillet* 1874 auch in der *Zeitschrift für Bildende Kunst* und 1888, als einzige nicht eigens angefertigte Tafel, in der *Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin* publiziert wurde, lässt zum einen auf die Wertschätzung des Stichs, zum anderen auf die wesentlich über die Auflage der Zeitschrift hinausgehende Anzahl der Abzüge (von der verstellten oder galvanoplastisch vervielfältigten) Platte schließen.⁷⁷⁹ Hinzu kommt,

775 Siehe hierzu das mit »Pictorial statement without syntax« überschriebene Kapitel zum 19. Jahrhundert sowie eine zugespitzte Formulierung in der Zusammenfassung: IVINS 1953, 128 und 176f. Schon Jussim lehnte Ivins' Behauptung unter Verweis auf die durchaus erkennbare Struktur von Rasterdrucken zu Recht ab, siehe JUSSIM 1974, 300.

776 Siehe SINGER 1895, 244 und SINGER/STRANG 1897, 61.

777 BURTY 1869a, 161.

778 Zur Verstählung siehe BÉGUIN 2007, 21.

779 Zum Galeriewerk siehe MAINZ 2005, 269 und Kat. 16. Zur galvanoplastischen Vervielfältigung von Druckplatten siehe BURNOD-SAUDREAU 1974, 4.

dass das Verfahren neben der Steigerung der Auflagenhöhe stilistische Merkmale mit sich brachte, die zu Gaillards Tafeln passen: Melot beschreibt Stahlstiche als ungewöhnlich »grau« erscheinende Tiefdrucke, deren Linien »trockener und monotoner« aussehen als üblich.⁷⁸⁰

Weniger gut belegt und auch weniger überzeugend als diese technische Überlegung zur Druckbarkeit der Platten ist der Versuch, die besondere Feinheit der von Gaillard gestochenen Linien mit seinem angeblich besonders guten Sehvermögen und seinem außerordentlichen Feingefühl in der Führung des Grabstichels zu erklären. Der wiederholte Verweis auf diese anatomischen Besonderheiten sollte ihn wohl vor dem Verdacht schützen, sich technischer Tricks wie etwa der umstrittenen Verwendung photographischer Vorlagen zu bedienen. Er wurde aber vor allem als unanfechtbares Argument für die Unnachahmlichkeit seiner Manier angeführt: »Ses procédés sont absolument à lui et rendent toute contrefaçon impossible, parce qu'ils tiennent à la délicatesse exceptionnelle de ses organes; [...]«⁷⁸¹ Die von den zeitgenössischen Kritikern konstruierte Einmaligkeit hatte nur für rund zwei Jahrzehnte Bestand, da sich gegen Ende des Jahrhunderts vergleichbare Tafeln von anderer Hand finden. Statt von einer unangefochtenen Sonderstellung sollte man folglich von einer Vorbildfunktion Gaillards sprechen und ihn mit Lostalot als »la personnalité la plus originale et la plus puissante que le burin moderne ait enfantée« würdigen, deren Arbeitsweise so eindrücklich und zeitgemäß erschien, dass Ende der 1880er Jahre selbst Werke alter Meister nicht mehr im klassischen Stil reproduziert wurden.⁷⁸²

Adepten⁷⁸³

Gaillard, der von seinen Zeitgenossen als sehr zurückgezogen lebende Person beschrieben wird, scheint nur einzelne Schüler gehabt zu haben. Neben Eugène Burney wird lediglich Tiburce de Mare (1840-1900)⁷⁸⁴ genannt, der wohl weniger Schüler als Rat suchender Freund war.⁷⁸⁵ Die Tafeln, die der als Porträtist und Reproduktionsgraphiker tätige Mare in der *Gazette des Beaux-Arts* publizierte, unterscheiden sich meist deutlich von denen Gaillards, da sie (zumal im Fall der von hellen Farben dominierten Raffael-Fresken) we-

780 »En fait, la gravure sur acier offre un trait sec et monocorde par rapport à l'eau-forte sur cuivre, et ses finesses restent grises, mais qu'importe si elle permet de tirer à plusieurs milliers d'exemplaires.«
MELOT 1985, 299.

781 MANTZ 1887, 2. Vgl. auch BÉRALDI VI, 1887, 189, GONSE 1887, 221 und 1893, 154, BONNEFON 1887, 285, DARGENTY 1887, 180f., CHENNEVIÈRES 1889a, 484, Bouchot in LÜTZOW 1891, 55 und 58 sowie BÉNÉDITE 1898b, 17.

782 LOSTALOT 1878, 722. Siehe auch LOSTALOT 1888, 219 und Bouchot in LÜTZOW 1891, 47.

783 Um einen Eindruck davon zu geben, wie sich die von Gaillard eingeführte Minimierung der Linie verbreitet hat, werden die Graphiker, deren Werk einen offensichtlichen stilistischen Bezug zu Gaillards *Ceuvre* aufweist, nach der Reihenfolge ihres Auftretens in der GBA, das in etwa mit ihrem Alter übereinstimmt, und anhand einiger weniger, exemplarischer Graphiken vorgestellt.

784 Zu Mare siehe BÉRALDI IX, 1889, 215f., IFF XV, 1985, 216-219 und DUGNAT/SANCHEZ IV, 2001, 1703. In der GBA wurden zwischen 1877 und 1887 zwölf Reproduktionsgraphiken von Mare veröffentlicht, in *L'Art* 1893 eine, in *L'Artiste* keine, vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998a/b und 1999.

785 Mare sei »élève de son ami« Gaillard gewesen, meint BÉRALDI IX, 1889, 215. Delteil spricht zwar von »mehreren Schülern«, nennt aber auch nur Mare und Burney, siehe DELTEIL 1898, 31, Anm.



72 Tiburce de Mare nach
Raffael, *Le triomphe de Galatée*,
1883, Radierung, 24,9 x 17,6 cm
(Platte), Kat. 38

sentlich weniger auf den für jenen so typischen Halbtoneffekt zielen. Als Beispiel hierfür kann Mares Wiedergabe von Raffaels *Triumph der Galathea* gelten (Abb. 72/Kat. 38), die sich im Vergleich zu Hendrick Goltzius' (1558-1616) großformatigem Kupferstich von 1592 zunächst durch die flächendeckende Bearbeitung der Platte auszeichnet (Abb. 73).⁷⁸⁶ Die in der *Gazette* publizierte Tafel wirkt aufgrund weniger prominent ausgebildeter Linien, stärkerer tonaler Bindung innerhalb einzelner Bildelemente und weniger harter Kontraste gefälliger und zugänglicher als der Stich von Goltzius. Dieser hatte durch die regelmäßige Anlage der Taillen den für seine Kupferstiche charakteristischen Schimmer erzeugt und die Konturen des Dargestellten betont, wodurch die Nympe und ihr Gefolge an muskulöse Marmorskulpturen erinnern. Ganz anders dagegen Mares malerischer, aber auch stumpfer wirkende Reproduktion: Durch die Vermeidung reinweißer Bereiche zwischen den Taillen und durch die weniger starke Absetzung der einzelnen Bildelemente voneinander entsteht ein Eindruck größerer Weichheit und stärker ausgeprägter tonaler Flächigkeit.

⁷⁸⁶ Zu Goltzius' Stich nach dem von seiner Fertigstellung (1512) an vielfach reproduzierten Wandbild in der Villa Farnesina siehe STUTTGART 2001, 146 und 345, Nr. E 7.6.



74 Tiburce de Mare nach
Paul Baudry,
Edmond About, 1884, Radierung,
Kaltnadel und Kupferstich,
21,1 x 15,9 cm (Platte), Kat. 44

gravure gestochenen Platte war 1883 als Ausschnitt in der *Gazette des Beaux-Arts* publiziert worden und veranlasste Paul Lefort zu einer regelrechten Eloge auf Auftraggeber, Stecher und Graphik.⁷⁸⁹ In der Tat beeindruckt die Tafel insbesondere durch die anschauliche Wiedergabe der Oberflächenbeschaffenheit.⁷⁹⁰ Gaillard hatte seine an den von ihm bevorzugten, glatt gemalten Werken der italienischen Renaissance entwickelte Reproduktionsweise auf eine für ihn untypische Vorlage übertragen: Er bediente sich auch für die Wiedergabe dieses Gemäldes der charakteristischen feinen und dicht gesetzten Schraffuren, betonte allerdings die Konturen zur besseren Absetzung der einzelnen, farblich gebundenen Bild-elemente in einer für ihn bis dahin unüblichen Weise. Lefort lobt diesen Umstand und bezeichnet sie als Hinzufügung einer »neuen und annähernd widersprüchlichen« Facette zu Gaillards Ar-

789 Er bezeichnet die (vollständige) Graphik beispielsweise als »immortel chef-d'œuvre« und als glücklichsten Auftrag der Société, siehe LEFORT 1883, 470f. und Kat. 42.

790 Die Analyse des in der GBA veröffentlichten Ausschnitts führt zu einem verfälschten Eindruck von Gaillards Arbeitsweise, da das insgesamt fast 50 cm hohe Blatt (Département des Estampes et Photographie der Bibliothèque nationale de France: EF-404-t.3bis) auf eine größere Betrachtungsdistanz angelegt ist. Vergleicht man Gaillards Stich als Ganzes mit Mares Reproduktion von Baudrys Gemälde, wird die Ähnlichkeit in der angestrebten Wirkung sowie im Vorgehen deutlicher. – Auf den Zusammenhang von Plattengröße und Feinheit der Linien verwies bereits BARTSCH 1821, I, 99: »Der Grad der Breite oder Feinheit der Behandlung [der Taillen; Anm. JB] wird durch die Größe des Bildes bestimmt. Der erste Endzweck des Kupferstechers ist, seine Schattierungen so hervorzubringen, daß selbe, obgleich mit Strichen bewirkt, in einer gehörigen Entfernung vom Auge, wie flüssig gemahlt, zu seyn scheinen.«

beitsweise.⁷⁹¹ Der hervorgerufene plastische Eindruck des Farbauftrags war in der Reproduktionsgraphik neu und erinnert an (im Streiflicht aufgenommene) Photographien von Gemälden.⁷⁹² Aus diesem Grund stieß der gegen Ende des Jahrhunderts immer häufiger auch in Reproduktionen von anderen Stechern anzutreffende Effekt auf harsche Kritik.⁷⁹³

»So sehr nun auch die rauhen Spuren des farbigen Auftrags [bei Rembrandt; Anm. JB] als unwesentlich für den Gesamteindruck des Bildes, kurz für die Bildwirkung überhaupt, sind erkannt worden, so haben diese Zufälligkeiten doch den Blick einiger Reproduzenten so gestört, daß sie nicht aufrichtig zu sein glaubten, wenn sie in ihren Radirungen oder Stichen diese Borstenspuren nicht mit abbilden. Sie machten dergestalt aus ihrer Wiedergabe ein interessantes Document, ein Protokoll, und da sie ihre Handschrift in willkürlichen Spielen mit Stichel und Nadel um so leichter zu verbergen vermochten, als sie nicht individueller Bildung ist, concurrirten sie mit der Photogravüre. Sie sagen uns Dinge, nach denen wir nicht fragen, weil wir wissen, dass sie in der schwarzweißen Wiedergabe nur störende Fälscher des wahren Eindrucks sind.«⁷⁹⁴

Graul sprach den Graphikern, die derartige »Protokolle« schufen, also jegliche künstlerische Leistung ab, da die penible Abbildung der materiellen Beschaffenheit eines Gemäldes seiner Ansicht nach den Verzicht auf wiedererkennbare, individuelle Handschriften bedeutete. Interessant ist, dass im selben Jahr der Brite Herkomer eine noch deutlicher formulierte Mahnung veröffentlichte:

»At the present day we have passed into an imitative period, in which as many mistakes are likely to occur as have already occurred in former times; only the form of the mistake changes. The present form is proneness to exaggerate care in the imitation of the surface of a picture. [...] In a black and white translation the manner of a painter ought to be given, but not an imitation of the means by which he attains his result. [...] But the surface of a picture should never mislead an interpreter: he must look deeper into the character of the work. [...] It is the human interpreter who can grasp the character of a painter's work, and the human interpreter alone.«⁷⁹⁵

791 »ajouter un nouveau et presque contradictoire [talent]«. Außerdem bewundert er die gelungene Wiedergabe jeglicher malerischer »Details«, siehe LEFORT 1883, 470 und Kat. 42.

792 Anders als von Ivins behauptet, war die Abbildung von Gemäldeoberflächen (»surface«) also in druckgraphischen Reproduktionen möglich, auch wenn sie stark durch die Kenntnis von Reproduktionsphotographien beeinflusst ist. Siehe IVINS 1953, 130, 143f. und 176.

793 In der GBA sind neben den angesprochenen Tafeln von Mare und Gaillard folgende Beispiele für die erkennbare Wiedergabe der Malweise zu nennen: Jacquemart nach Rembrandts *Selbstbildnis als Zeus* (GBA, II, 3.1870, 466/467), Unger nach Lenbachs *Richard Wagner* (1880-06), *Le Rats* *Après de la cheminée* nach Menzel (1880-07) und Ardail nach Rembrandts *Familienbildnis* (Abb. 35/Kat. 45).

794 Graul bezieht sich auf Arbeiten von Karl Koepping und seinen Schülern, siehe LÜTZOW 1892, 121. Vgl. ebd., 103-107, sowie GRAUL 1891, 86f., LIER 1895, 234 und den anonymen Text in BRÜNN 1897, 4.

795 HERKOMER 1892, 93ff.



75 Eugène Burney nach
Diego Velázquez,
Portrait d'Innocent X, 1884,
Kupferstich und Radierung,
23,8 x 17,5 cm (Platte), Kat. 43

Kontinuierlicher und deutlicher als bei Mare ist der Einfluss Gaillards in den Arbeiten von Eugène Burney (1845-1907)⁷⁹⁶ zu erkennen. Die Beeinflussung durch seinen Lehrer Gaillard ist derart nachhaltig und unstrittig, dass sich Béraldi darauf beschränkte, Burney durch den Hinweis zu charakterisieren, die Verwandtschaft zwischen den beiden sei so offensichtlich, dass man sie nicht eigens erwähnen müsse.⁷⁹⁷ Die methodische, stilistische und inhaltliche Nähe veranschaulicht prägnant Burneys Porträt von Papst Pius X. (1904), das auf frappierende Weise Gaillards Bildnisstichen gleicht.⁷⁹⁸ Diesem wiederum ähnelt

796 Zu Burney siehe BÉRALDI IV, 1886, 37f., IFF III, 1942, 528-531, AKL XV, 1997, 260f. (mit weiterer Literatur), DUGNAT/SANCHEZ I, 2001, 410f. Burney publizierte in der GBA zwischen 1884 und 1906 vier Tafeln, in *L'Art* nur seine Reproduktion von Gaillards *Portrait des Mgr. de Ségur* (1881-74) und in *L'Artiste* gar nicht, vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998a/b und 1999. Am häufigsten kooperiert er mit der *Revue de l'art*, siehe IFF III, 1942, 528ff.

797 »[...] élève de Gaillard; il serait presque inutile de le dire, tellement sa manière est caractérisée.« BÉRALDI, IV, 1886, 37.

798 Dieses Blatt (IFF No. 40) sowie die zugehörigen Zustandsdrucke befinden sich im Département des Estampes et Photographie der Bibliothèque nationale de France (DC-496-FOL).

in mancher Hinsicht die erste von lediglich vier in der *Gazette des Beaux-Arts* veröffentlichten Reproduktionsgraphiken Burneys, nämlich die 1884 publizierte Wiedergabe von Velázquez' *Innozenz X.* (Abb. 75/Kat. 43). Burney gelang es, das durch den Kontrast von Rot und Weiß sowie durch den energischen Pinselduktus geprägte Gemälde in eine weiche, tonige Reproduktion zu übertragen. Das weiße Chorhemd und der Kragen heben sich nicht so klar von dem als dunkler Grauton wiedergegebenen, ursprünglich leuchtenden Karminrot ab wie im Gemälde. Die Glanzlichter auf den Falten der seidenen Mozzetta, die von Velázquez dezent modellierten Falten des Chorhemdes sowie die Schrift auf dem Brief in der Hand des Pamphili-Papstes treten in Burneys Wiedergabe hingegen stärker hervor, da die Übertragung in das Schwarzweiß der Graphik zu einer Kontrastverstärkung führte. Burney verzichtete darauf, die schwarze Schattenzone rechts der Stuhllehne, die Weißhöhlungen in Gesicht und Ornat sowie die flüchtigen schwarzen Pinselspuren auf dem Vorhang oder die Kontur an der linken Hand des Papstes, durch die Velázquez diese von dem ebenfalls roten Tuch im Hintergrund absetzte, wiederzugeben. Durch diese bewusst vorgenommenen Veränderungen erzielte er eine Beruhigung, die die verstärkten Kontraste ausgleicht. Zugleich klären und präzisieren sich in der Graphik Partien wie die Gesichtszüge des Kirchenoberhauptes oder dessen Finger, die Velázquez mit dynamischen Pinselstrichen nur angedeutet hat. Insgesamt hat sich Burney bei seiner Interpretation jedoch darum bemüht, nicht alles Angedeutete auszuformulieren, sondern die Qualität des Ungefähren zu bewahren, was ihm insbesondere bei den vergoldeten Schnitzereien und Schmuckelementen des Stuhles gelang. Um diesen Effekt zu erzielen, bediente er sich sehr unterschiedlicher Linienstrukturen, die er jeweils nur innerhalb sehr kleiner Flächen beibehielt, wie am rechten Ärmel des Papstes gut zu erkennen ist. So erreichte Burney mit Hilfe anschwellender beziehungsweise durch mehrstufiges Ätzen verstärkter Linien den Eindruck dunklerer Farbigkeit oder Verschattung, bedient sich aber auch zwischen die Parallelen eingeschobener Linien, der Überlagerung mehrerer unterschiedlich ausgerichteter Schichten von Parallelen sowie kleiner, radierter Pointierungen, die in Form von schwarzen Pünktchen als Löcher in der Spitze erscheinen.⁷⁹⁹

Erst gut zehn Jahre später erschienen die nächsten beiden Reproduktionsgraphiken Burneys in der *Gazette des Beaux-Arts*.⁸⁰⁰ Sie geben, ebenso wie die 1906 folgende, letzte Tafel von seiner Hand, Gemälde des 15. beziehungsweise frühen 16. Jahrhunderts wieder und sind insofern charakteristisch für Burneys Schaffen, als er sich wie Gaillard auch jenseits der Aufträge der *Gazette* in erster Linie der Reproduktion von Gemälden alter Meister widmete.⁸⁰¹

799 Der Vergleich mit Jean-Emile Bulands deutlich größerer Radierung nach demselben Gemälde, die 1885 in *L'Art* (1885-01) publiziert wurde, verdeutlicht, wie fein die Arbeitsweise Burneys ist und wie flächig und malerisch seine Reproduktion wirkt.

800 Sie zeigen Giorgiones *Madonna del Castelfranco* (1895-12) und den linken Flügel von Jean Fouquets *Melun-Diptychon* (1896-02), die zugehörige Darstellung der Jungfrau mit dem Kind findet der Leser auf der übernächsten Seite als gerasterte Textabbildung (GBA, III, 15.1896, 99) und erst 1914 einen lithographisch reproduzierten Ausschnitt davon als Tafel (1914-01).

801 Vgl. zum Beispiel die Wiedergaben von Froments *Buisson ardent* (IFF No. 30) oder Lippis *Esther entrant chez Assuérus* (IFF No. 34), die im Département des Estampes et Photographie der Bibliothèque nationale de France (DC-496-FOL) einzusehen sind.

Für die Reproduktionen von 1895/96 wie auch für die Wiedergabe des Porträts des *Grand Bâtard de Bourgogne* (Abb. 76/Kat. 68) aus dem Umfeld Hans Memlings bediente sich Burney sehr eng gesetzter, feiner Linien, die er je nach Farbe und Material des jeweiligen Bildelements parallel, orthogonal oder diagonal anordnete und mehr oder weniger zahlreich übereinanderlegte. Insgesamt zeichnen sich Burneys Gemäldereproduktionen durch die sehr dichte, die Platte meist vollständig bedeckende Anlage feiner Schraffuren sowie durch die bereits beschriebene malerisch-flächige, weiche Wirkung des Liniengefüges aus.

Neben Tiburce de Mare und vor allem Eugène Burney, die beide mit dem nur wenig älteren Gaillard in Kontakt gestanden haben, gibt es eine Reihe weiterer Graphiker, deren Reproduktionsgraphiken stilistische Merkmale aufweisen, die ausschließlich durch die Kenntnis von Gaillards Œuvre und von Photographien zu erklären sind. Ihnen allen gemeinsam ist, dass sie rund eine Generation jünger sind als die zuletzt Genannten, weswegen ihre Graphiken erst ab den späten 1880er Jahren und gehäuft im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in der *Gazette des Beaux-Arts* publiziert worden sind. Dies bestätigt die von Béraldi 1892 angestellte Vermutung, die Entwicklung des reproduzierenden Kupferstichs im späten 19. Jahrhundert wäre schneller vonstattengegangen und nachhaltiger gewesen, wenn Gaillard unterrichtet hätte, da die Nachahmung seiner Arbeitsweise wegen der fehlenden Anleitung relativ viel Zeit in Anspruch genommen habe und daher erst mit einiger Verzögerung eingesetzt hätte.⁸⁰²

Die ersten dieser Tafeln stammen von Felix Jasinski (1862-1901)⁸⁰³, einem als Medailenschneider ausgebildeten Polen, der 1882 nach Paris kam. Dort förderte ihn Léon Gaucherel (1816-1886), der für die *Gazette des Beaux-Arts* gearbeitet hatte und nun als »directeur artistique« die Zeitschrift *L'Art* leitete.⁸⁰⁴ Jasinski wandte sich auf sein Anraten der Radierung zu und wurde in den 1890er Jahren vor allem durch Reproduktionen der Gemälde Burneys' berühmt. Parallel versuchte er sich erfolglos als Maler und schuf Originalgraphiken in verschiedenen Techniken.⁸⁰⁵ Für *L'Art* übertrug Jasinski in den folgenden Jahren wiederholt zeitgenössische Gemälde in Radierungen. Ab 1888 war er schließlich auch für die *Gazette des Beaux-Arts* tätig, wo er sich, dank des stärker historisch ausgerichteten Profils dieser Zeitschrift, der Beschäftigung mit den von ihm bevorzugten alten Meistern widmen konnte.⁸⁰⁶ Ganz im Sinne der allseits geforderten Anpassung an die Vorlage unterscheiden sich seine Graphiken stilistisch, je nachdem, ob er ein zeitgenössisches Werk oder ein Gemälde der Frühen Neuzeit wiederzugeben hatte: Die Wiedergaben feinma-

802 BÉRALDI XII, 1892, 257, Anm. 3.

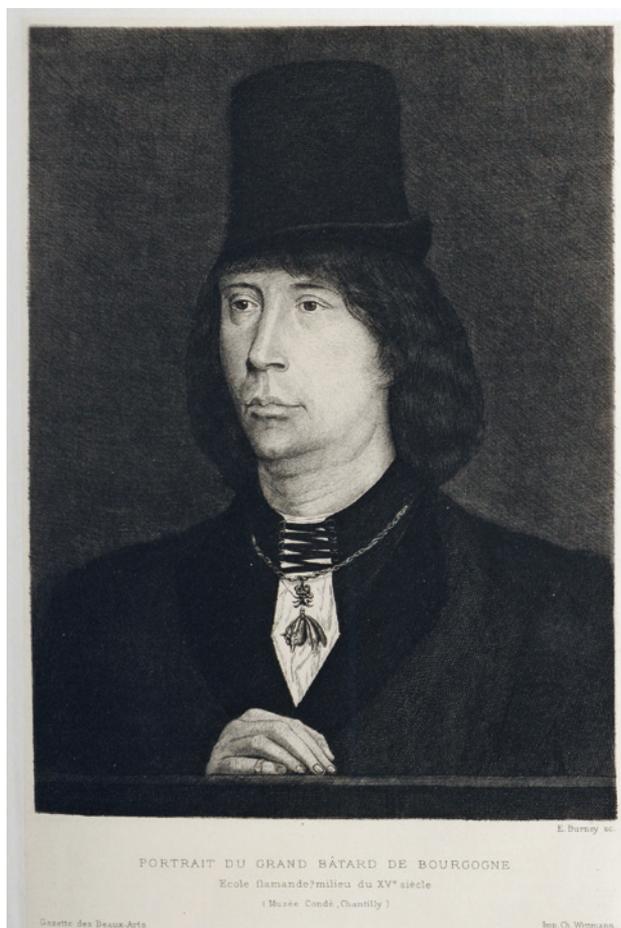
803 Zu Jasinski siehe BÉRALDI VIII, 1889, 236f., WELLISZ 1934, IFF XI, 1960, 272-275 und DUGNAT/SANCHEZ IV, 2001, 1288f. Jasinski publizierte in der GBA zwischen 1888 und 1895 vierzehn Reproduktionsgraphiken, in *L'Art* zwischen 1883 und 1890 zehn, in *L'Artiste* gar nicht, vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998a/b und 1999.

804 Léon Gaucherel reproduzierte ab 1859 Gemälde sowie kunsthandwerkliche und graphische Vorlagen für die GBA. 1875 wechselte er als künstlerischer Leiter zu der von Paul Leroi neu gegründeten Zeitschrift *L'Art*, wo er seinen zahlreichen Schülern zu Aufträgen verhalf, siehe hierzu LEROI 1873, 143 und IFF VIII, 1954, 429.

805 Zur Biographie Jasinskis siehe die einzige monographische Publikation von WELLISZ 1934, hier 11ff.

806 Diese Vorliebe bezeugt ebenfalls WELLISZ 1934, 23.

76 Eugène Burney nach
Hans Memling (Atelier),
*Portrait du Grand Bâtard de
Bourgogne*, 1906,
Radierung und Kupferstich,
22,1 x 14,9 cm (Platte), Kat. 68



lerischer Tafelbilder von Bosch, Massys und Dürer erinnern deutlich an Gaillards Stiche, wohingegen die Reproduktionen nach David, Bonnat, Lobre oder Dagnan-Bouveret durch lockerer gesetzte Linien geprägt sind. Dies liegt sicherlich ebenso an der hierfür genutzten Kombination von Radierung und Kupferstich,⁸⁰⁷ wie an Jasinskis Bestreben, den oft charakteristischen Duktus der Maler seines eigenen Jahrhunderts erkennen zu lassen. Auf gekonnte Art gelang ihm dies bei der vorwiegend radierten Übertragung von Jacques-Louis Davids Bildnis der *Madame Récamier* (Abb. 77/Kat. 50). In dieser 1889 publizierten Tafel ahmte er den Pinselstrich des Malers durch irritierend deutlich hervortretende, lange und nicht besonders eng gesetzte Linien nach – und damit auf ganz andere Art als Gaillard oder Mare die Malweise Rembrandts und Baudry's einige Jahre zuvor wiedergegeben hatten (Abb. 27 und 74).

807 Cieślowski konstatiert im Werk Jasinskis einen Wechsel von vorwiegend radierten zu mehrheitlich gestochenen Reproduktionen, den er auf das Jahr 1890 datiert, siehe WELLISZ 1934, 48. Dies wird durch die in der GBA publizierten Tafeln nur bedingt bestätigt, da Jasinski elf von vierzehn Reproduktionen in der ab circa 1850 üblichen Mischung beider Techniken ausführte.

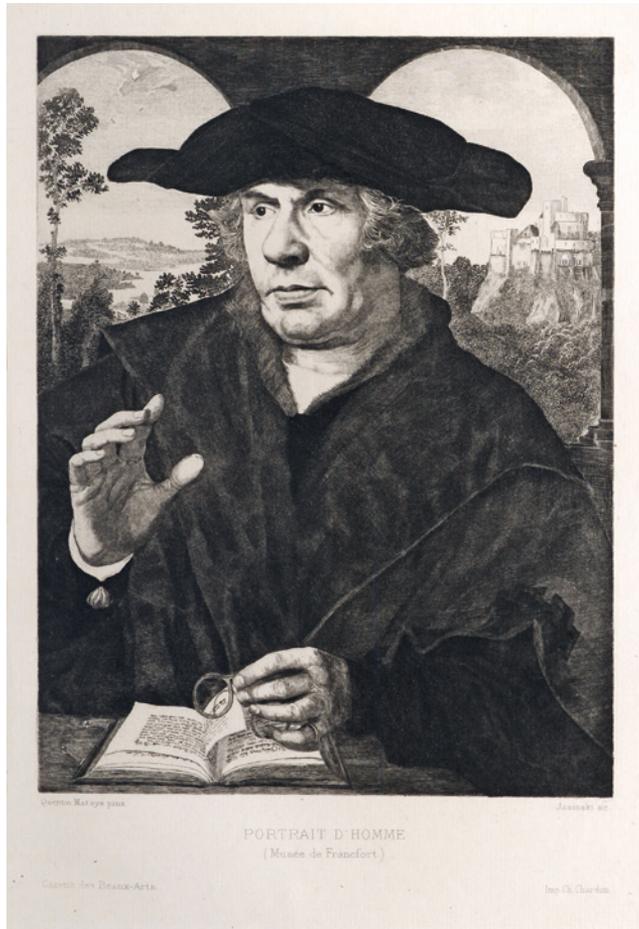


77 Felix Jasinski nach Jacques-Louis David, *Portrait de Madame Récamier*, 1889, Radierung und Kupferstich, 17,3 x 21,7 cm (Platte), Kat. 50

Deren Arbeitsweise ähnlicher war das Vorgehen des jungen Künstlers, als er das *Bildnis eines Gelehrten* von Quentin Massys reproduzierte, das sich heute im Städel Museum in Frankfurt befindet. Jasinskis Wiedergabe, die unter dem Titel *Portrait de l'homme* erschien, zeichnet sich vor allem durch die Weichheit der Übergänge und die Dichte der Flächen aus, die er ebenso wie Gaillard durch eine weitgehende Reduzierung von Stärke, Abstand und Länge der ausschließlich gestochenen Linien erreichte (Abb. 78/Kat. 49).⁸⁰⁸ Das Gesicht des Humanisten hebt sich kontrastreich von dessen schwarzem Hut ab. Durch äußerst feine, allmählich ausgedünnte beziehungsweise verdichtete, kurze Taillen gelang Jasinski eine frappierend glatt und malerische wirkende, aber auch präzise Wiedergabe von Massys' minutiöser Malweise. Von ungleich größerer Schärfe als die großflächigen Partien sind die Haarbüschel zu beiden Seiten des Gesichts: die einzelnen Linien wirken durch den zwischen ihnen liegenden Abstand als wären die Haare greifbar. Dagegen hat Jasinski die durch zwei Bogenfenster sichtbare, an die Malerei der Donauschule erinnernde Landschaft in einem ganz anderen Duktus gezeichnet. Indem er sich regelrecht unruhig wirkender Linienkürzel bediente, vermittelt sich dem Betrachter seiner Graphik der malerische Unterschied zwischen den einzelnen Bildbereichen und Materialien – ein Vorgehen, das die Kenntnis der »stoffbezeichnenden Manier« voraussetzt. Im Großen und

808 Dasselbe gilt für seine Reproduktionen nach Dürer (1890-13) und Bosch (1895-05).

78 Felix Jasinski
 nach Quentin Massys,
Portrait d'homme, 1888,
 Kupferstich, 22,4 x 16,5 cm
 (Platte), Kat. 49



Ganzen übertrug Jasinski die feinmalerische Vorlage durch ein äußerst vielschichtiges und eng angelegtes Netz feiner Linien, das dort, wo sich beispielsweise Mulden in dem schwarzen Stoff des Mantels bilden, nur um Nuancen dunkler ist als an den beleuchteten Stellen. Diese zurückhaltende Art der Modellierung ist dem beabsichtigten Eindruck von gemäldeartiger Flächigkeit zuträglich, zeigt aber auch, dass die Plastizität in diesem Zusammenhang wohl nachrangig und die Möglichkeiten zur Abstufung der Grautöne in der Wiedergabe der relativ dunkel gehaltenen Partie von Massys' Gemälde begrenzt waren. Diesem Ziel scheint auch die überzeugende Wiedergabe des pelzbesetzten Kragens untergeordnet zu sein, den Jasinski weniger deutlich und weniger überzeugend wiedergibt als Gaillard in *L'Homme à l'œillet* (Abb. 69/Kat. 16).

In Anbetracht der Massys-Reproduktion erstaunt es nicht, dass Jasinski ebenso wie der deutlich ältere Burney von Zeitgenossen in einem Atemzug mit Gaillard genannt wurde.⁸⁰⁹ Der von Cieślowski unternommene Versuch, die Arbeitsweise Jasinskis von der Gaillards

809 Zu Jasinski siehe LOS RÍOS 1897, 500, zu Burney siehe BÉRALDI IX, 1889, 267 und LALO 1897, 168; 1898, 454; 1899, 466.



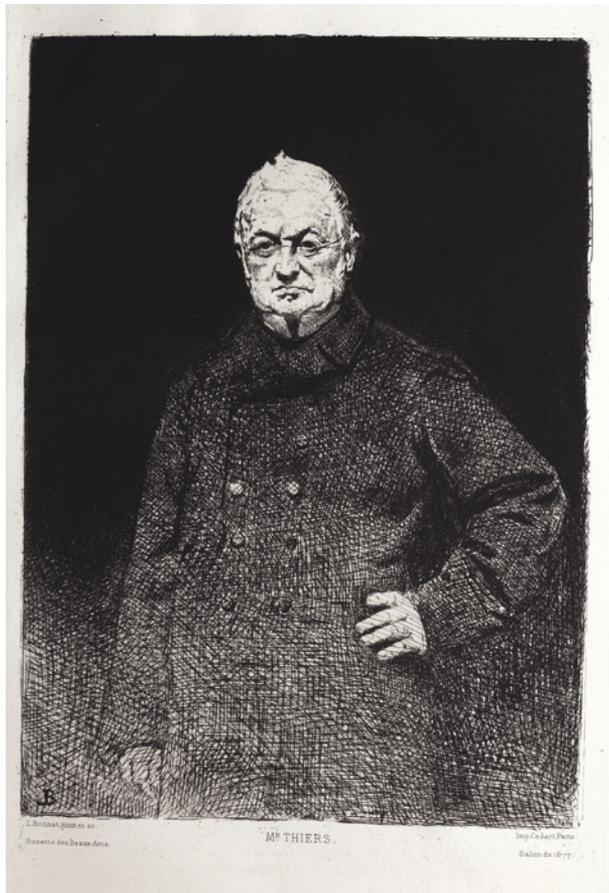
79 Jules-Simon Payrau nach
Léon Bonnat,
Portrait de Mme. A. C., 1891,
Radierung und Kaltnadel,
25,1 x mind. 16,2 cm (Platte), Kat. 51

abzugrenzen, wirkt entsprechend gewollt. Er ist allein aus dem wohl patriotisch motivierten Bemühen des polnischen Autors zu verstehen, das darauf zielte, Jasinski größere Bedeutung zu verleihen, indem er ihn zum Hoffnungsträger der französischen Druckgraphik nach Gaillards Tod (1887) stilisierte.⁸¹⁰

Jules Simon Payrau⁸¹¹, der zwischen 1890 und 1900 vierzehn Reproduktionsgraphiken in der *Gazette des Beaux-Arts* veröffentlichte, übertrug vorwiegend Gemälde des späten 15. und des 19. Jahrhunderts in Druckgraphiken. Seine Blätter sind durch den fast vollständigen Verzicht auf Konturen gekennzeichnet, der in Kombination mit den meist stark zurückgenommenen, eng gesetzten Linien und der konsequenten Veränderung der Linien-

810 Cieślowski Unterscheidung überzeugt nicht, weil er ausschließlich Merkmale benennt, die auch auf die meisten von Gaillards Stichen zutreffen. Folglich ist auch die auf einer häufig psychologisierenden Argumentation fußende Einordnung Jasinskis als »pionnier« nicht einleuchtend, siehe WELLISZ 1934, 44-51.

811 Zu Payrau, dessen Lebensdaten nicht bekannt sind, siehe THB XXVI, 1932, 327 (mit weiterer Literatur), DUGNAT/SANCHEZ IV, 2001, 1942f. und BÉNÉZIT X, 2006, 1040. Payrau publizierte in *L'Art* nur eine Graphik und in *L'Artiste* gar nicht, vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998a/b und 1999.



80 Léon Bonnat nach seinem eigenen Gemälde, *Mr. Thiers*, 1877, Radierung, 23,8 x 16,8 cm (Platte), Kat. 34

strukturen am Übergang zwischen Bildelementen zu einem mit Gaillards Stil vergleichbaren, flächig-weichen Gesamteindruck führt. Auch Payrau zeichnet sich durch seine große Anpassungsfähigkeit an den Stil der gemalten Vorlage aus, weswegen seine Reproduktionen zeitgenössischer Porträts anders aussehen als die von Tafelbildern der Frühen Neuzeit: In seiner Wiedergabe von Léon Bonnats Bildnis der *Madame Cahen d'Anvers* ist die Linienführung als energisch und kontrastreich zu bezeichnen (Abb. 79/Kat. 51). Pauyrau scheint sich an Bonnats Radierungen orientiert zu haben, in denen tiefschwarze, kraftvoll geführte, gerade Striche dominieren (Abb. 80/Kat. 34).⁸¹² Auch in diesem Fall gilt also, ähnlich wie bereits am Beispiel Rembrandts gezeigt, dass Radierungen von Malern Reproduktionsgraphikern als stilistischer Anhaltspunkt für die Wiedergabe von deren Werken dienten, wodurch – so ist zu vermuten – die Abbildungen der Gemälde authentischer erschienen und eine größere Akzeptanz erfuhren.

812 In der GBA wurden ab 1875 sowohl Reproduktionen nach Gemälden von Léon Bonnat als auch Originalradierungen dieses Künstlers publiziert, vgl. hierzu SANCHEZ/SEYDOUX 1998a.



81 Jules-Simon Payrau nach Hugo van der Goes, *Volet de droite du triptyque »L'adoration des bergers«*, 1896, Radierung, 25,8 x 15 cm (Platte), Kat. 54

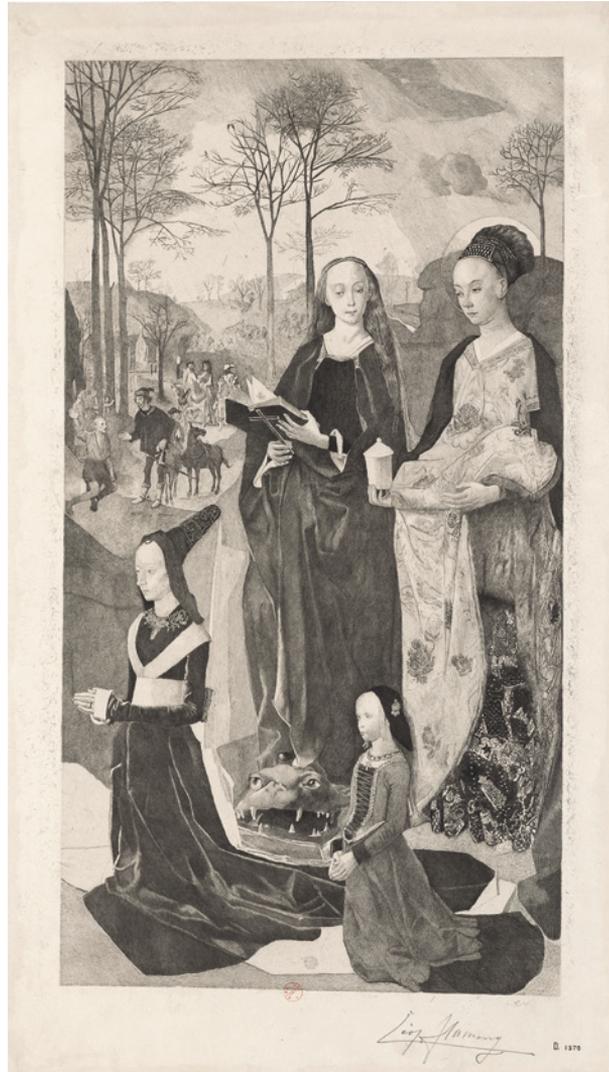
renzierten dunkelgrauen Fläche verbindet, wodurch der Mantel als eigentlich zentrales Bildelement an Bedeutung verliert. – Ein Effekt, der in der Graphiktheorie seit jeher als ungünstig angesehen wurde und dessen Vermeidbarkeit Léopold Flamengs Reproduktion desselben Gemäldes belegt (Abb. 82): Indem er sie insgesamt heller anlegte, konnte er die Gewänder der vier Frauen und den Drachenkopf deutlicher absetzen.⁸¹³ Das 1907 im Salon ausge-

In seinen Wiedergaben glattmalerischer Gemälde von Tura, van der Goes, Sanchez Coelho, Nattier und Burne-Jones hingegen ist Payraus Umgang mit den Linien deutlich zurückgenommener, schematischer und stärker zu Flächen verdichtet. So besticht seine in blauschwarzer Farbe gedruckte Radierung nach dem rechten Seitenflügel von Hugo van der Goes' *Portinari-Altar* vor allem durch die Präzision, mit der die zahlreichen Details der Darstellung wiedergegeben sind (Abb. 81/Kat. 54). Durch die an Gaillard erinnernde Verdichtung und Minimierung der Linien gelingt es Payrau, den Eindruck homogener, gemalter Flächen zu erzeugen. Doch das Vorbild verliert durch die Übertragung in die unbunte Wiedergabe an Kraft: Der rote Umhang der Heiligen Margarete wurde in einen dunkelgrauen Ton übersetzt, der die Leuchtkraft des Vorbildes in keiner Weise widerspiegelt und sich mit dem Untergewand sowie mit den Kleidern der beiden Stifterinnen zu einer verhältnismäßig großen, wenig differenzierten dunkelgrauen Fläche verbindet, wodurch der Mantel als eigentlich zentrales Bildelement an Bedeutung verliert.

813 Abzüge der drei verschiedenen Zustände werden im Département des Estampes et Photographie der Bibliothèque nationale de France (EF-383-A, t.2) aufbewahrt.

stellte Alterswerk Flamengs zeigt – ebenso wie seine bereits um 1863 entstandene Wiedergabe eines Männerbildnisses von Masaccio, die Béraldi als »essai dans la manière de Gaillard« bezeichnete –, dass in Einzelfällen auch Gaillards Altersgenosse zu Ergebnissen kam, die mit seinen und denen seiner Adepten vergleichbar sind.⁸¹⁴ Flameng hatte also fast zur selben Zeit wie Gaillard eine ähnlich verfeinerte Reproduktionsmanier erprobt, diese jedoch in den folgenden Jahrzehnten zunächst nicht weiterverfolgt.

Jean Patricot (1865-1926)⁸¹⁵, der in erster Linie als Maler, Zeichner und Originalgraphiker tätig war, reproduzierte um die Jahrhundertwende neun Gemälde für die *Gazette des Beaux-Arts*. Seine oft sehr hellen Blätter zeichnen sich durch die Variabilität der Tonwerte und vor allem durch sehr lang gezogene Parallelen aus, die besonders an der ersten Tafel auffallen: In seiner Wiedergabe von Botticellis *Vierge au rosier* bediente sich Patricot langer Striche, die insbesondere beim Jesusknaben längs zu den Gliedmaßen angelegt



82 Léopold Flameng nach Hugo van der Goes, *Saintes et donatrices*, ca. 1907, Radierung, ca. 23 x 42 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris

814 BÉRALDI IV, 1887, 123. Abzüge der Reproduktion von Masaccios *Portrait d'homme* (Béraldi No. 268, IFF No. 108) befinden sich im Département des Estampes et de Photographie der Bibliothèque nationale de France (EF-383-A, t.1).

815 Zu Patricot siehe Mazé in GR. ENCYCLOPÉDIE, XXVI, o. J., 99, MARX 1902, COURBOIN III, 1926, 63f., THB XXVI, 1932, 299 (mit weiterer Literatur) und DUGNAT/SANCHEZ IV, 2001, 1942f. Neben den Reproduktionen publizierte Patricot zwischen 1897 und 1907 sechs Originalgraphiken in der GBA, für *L'Art* und *L'Artiste* arbeitete er nicht, vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998a/b und 1999.



83 Jean Patricot nach Sandro Botticelli (?),
La Vierge au rosier, 1897,
 Kupferstich, 22,5 x 16,5 cm (Platte), Kat. 56

irisierenden Aureole tritt. Patricot verzichtete bei dieser Arbeit gänzlich auf Kreuzlagen und auf eine tiefer gehende Bearbeitung der Platte. In Anbetracht der beiden genannten Beispiele erscheint Courboins Einschätzung plausibel, Patricot wehre sich gegen die Ende des 16. Jahrhunderts durch Goltzius und seine Nachfolger etablierte »belle taille« sowie gegen die für die Photographie typische Tonalität und setze sich für eine Befreiung der Linie ein.⁸¹⁷ Letzterem widerspricht eine weitere Reproduktionsgraphik aus der *Gazette*: Der 1902 im Rahmen eines monographischen Beitrags von Roger Marx publizierte Stich

sind (Abb. 83/Kat. 56). Dies führt zu einem ungewohnten Effekt, da die Modellierung von Volumina in aller Regel durch Tailles erfolgte, die als Kreissegmente quer zur Wölbung verlaufen. Dieses Prinzip findet sich bereits bei Martin Schongauer (ca. 1450-1492) und Marcantonio Raimondi (ca. 1475/80-vor 1534), mustergültig verwirklicht ist es auch in Hendrick Goltzius' Kupferstich *Triumph der Galathea* (Abb. 73). Fast ausschließlich mit Hilfe dieser charakteristisch gestreckten, mit dem Kaltnadelstift oberflächlich in die Platte geritzten und vom Bart befreiten Linien gab Patricot wenige Jahre später Fra Angelicos *Marienkrönung* aus San Marco wieder (Abb. 84/Kat. 64).⁸¹⁶ Die beiden Hauptfiguren des Freskos, Christus und Maria, sind aus dem bildlichen Zusammenhang herausgelöst und in einer Art Strudel aus langen, dicht gesetzten und sehr hellen Linien wiedergegeben, der an die Stelle der

816 Patricot arbeitete auch in seinen Originalgraphiken wie zum Beispiel bei dem *Portrait de M. Drouet* (1904-09) in dieser Manier.

817 »Lui aussi réagit contre la ,belle taille' oppressive, la tonalité photographique et l'affirme délibérément dans les planches qu'il a gravées [...]« COURBOIN III, 1926, 63f. Der Bezug auf Goltzius erklärt sich durch die direkt vorausgehende Charakterisierung von Emile-Jean Sulpis, wo es heißt: »la belle taille, la gravure calligraphique, mise à la mode à la fin du XVI^e siècle par Goltzius et ses continuatueurs«, ebd., 62.

84 Jean Patricot
 nach Fra Angelico,
*Le couronnement de
 la Vierge*, 1902,
 Kaltnadel, 21,5 x 16,9 cm
 (Platte), Kat. 64



La procession des Rois Mages weist eine deutliche stilistische Nähe zu Gaillard auf (Abb. 85/ Kat. 63). Bei der Wiedergabe handelt es sich um die zweite von drei von der Société française de gravure in Auftrag gegebenen Platten nach dem Fresko von Benozzo Gozzoli im Florentiner Palazzo Medici-Riccardi.⁸¹⁸ Die Tafel zeichnet sich durch die bereits bekannte Zurücknahme der einzelnen Linien zugunsten eines von Flächen dominierten Gesamteindrucks aus. Allerdings bedingte die Übertragung des Wandbildes in die schwarzweiße Druckgraphik eine Reduktion der kontrastreichen Farbgebung Gozzolis, die Patricot durch in der Stärke deutlich abgestufte Linien wiedergab, was zu der plastischen, in Teilen allerdings auch etwas steifen Gesamtwirkung beigetragen hat. Gleich zu Beginn seines Textes hob Roger Marx die besondere optische Empfindsamkeit Patricots hervor,⁸¹⁹ eine *conditio sine qua non* für die abschließend vorgenommene Einschätzung, dieser sei dazu berufen, Gaillards Nachfolge anzutreten und den modernen französischen Reproduktionsstich zu retten.⁸²⁰ Weitere Indizien für die Nähe der beiden Graphiker, die ihn in seiner

818 Vgl. MARX 1902, 50 und DUGNAT/SANCHEZ IV, 2001, 1942f.

819 Siehe MARX 1902, 38.

820 »L'histoire reconnaîtra en lui, j'imagine, l'élú appelé à consoler l'école française de la disparition prématurée de Ferdinand Gaillard, [...]« Ebd., 48.



85 Jean Patricot nach Benozzo Gozzoli, *La procession des Rois Mages*, 1900 (?), Radierung und Kupferstich, mind. 17,2 x 22 cm (Platte), Kat. 63



86 Auguste Jean Vyboud nach Ferdinand Roybet, *L'astronome*, 1900, Radierung und Kupferstich, mind. 17,1 x 22,9 cm (Platte), Kat. 62

Einschätzung bestätigten, erkannte er in deren gemeinsamer Vorliebe für die Kunst des Quattrocento sowie in deren Art und Weise, die Tiefdruckplatten zu bearbeiten:

»Pour rien, Gaillard nierait qu'il grave, et vous dirait qu'il se borne à dessiner.« L'assertion (de M. Henri Béraldi) revient spontanément à la mémoire, car M. Patricot ne formule pas en des termes différentes sa profession de foi.⁸²¹

Die Gesamtheit der von Auguste Jean Vyboud (1872-1944)⁸²², einem Radier-Schüler Léopold Flamengs, ausgeführten Reproduktionsgraphiken ähnelt Gaillards Arbeiten stärker als die Patricots, da er die Minimierung und Verdichtung der einzelnen Linien weiter vorantrieb. In seiner 1900 publizierten Wiedergabe von Roybets Gemälde *L'astronome* verzichtete er beispielsweise weitgehend auf Konturen und tiefschwarze Linien, bediente sich einer detailliert ausdifferenzierten Flächenätzung, die auch in den hellsten Bereichen erkennbar ist und die kleinteiligen Linienstrukturen zu einer tonigen Gesamtwirkung zusammenbindet (Abb. 86/Kat. 62). In deutlichem Bezug zu Gaillards Reproduktionen des *Gattamelata*-Modellos (Abb. 71/Kat. 13) und einer Dante-Büste (Abb. 87/Kat. 25) steht sein Stich nach einer Porträtbüste von Auguste Rodin (Abb. 88/Kat. 60): Dank der feinen Linien und der kontrastreich gesetzten Lichter sowie wegen des Verzichts auf die Angabe einer räumlichen Umgebung erscheint das ebenfalls bronzene Bildnis des Künstlers Jean-Paul Laurens in der Tafel sehr plastisch und fast täuschend dreidimensional. Eine Art Wiedererkennungseffekt muss sich bei den langjährigen Abonnenten eingestellt haben, da in der *Gazette des Beaux-Arts* nur einige wenige Bronzeplastiken auf ähnlich mimetische Weise abgebildet wurden.⁸²³

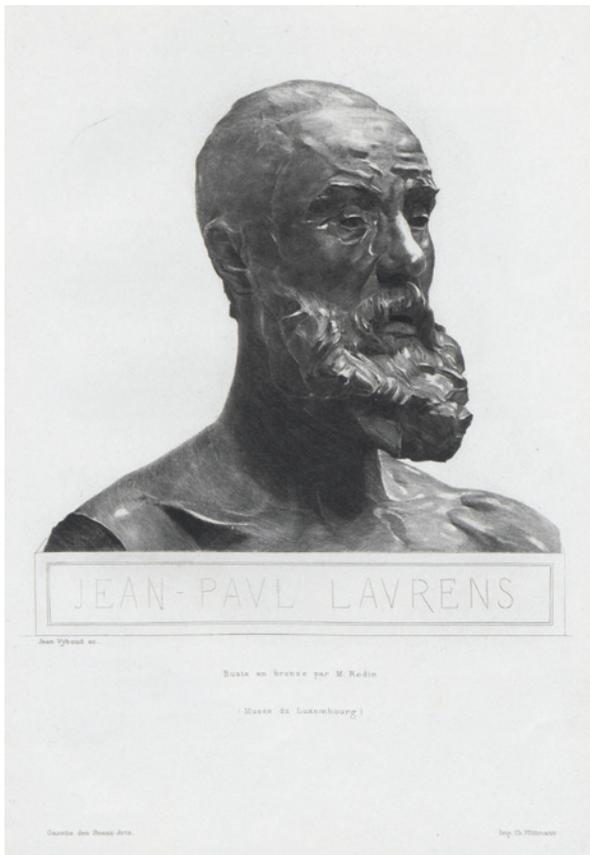


87 Claude Ferdinand Gaillard nach einem anonymen Künstler des 15. Jahrhunderts, *Dante*, 1872, Kupferstich, 17,7 x 15 cm (Platte), Kat. 25

821 MARX 1902, 46. Vgl. BÉRALDI VI, 1887, 189.

822 Zu Vyboud, der auch Malerei bei Gustave Moreau studierte, siehe THB XXXIV, 1940, 589 (mit weiterer Literatur) und DUGNAT/SANCHEZ VI, 2001, 2496. Vyboud publizierte in der GBA zwischen 1898 und 1902 lediglich vier Druckgraphiken und arbeitete weder für *L'Art* noch für *L'Artiste*, vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998a/b und 1999.

823 Vgl. zwei Reproduktionsgraphiken (1862-06 und 1864-19) des auf kunsthandwerkliche Gegenstände und Skulpturen spezialisierten Jules Jacquemart (1837-1880).



88 Auguste Jean Vyboud
nach Auguste Rodin,
Jean-Paul Laurens, 1898,
Kupferstich,
25,1 x 16 cm (Platte), Kat. 60

Die Behandlung des Autodidakten André-Charles Coppier (1867-1948)⁸²⁴ im Zusammenhang mit den bislang genannten Graphikern scheint aufgrund seiner in der *Gazette des Beaux-Arts* publizierten Reproduktionsgraphiken zunächst wenig naheliegend. Schließlich zeichnen sich die Tafeln weniger durch die Zurücknahme der Linien und das Streben nach homogenen Flächen aus als durch ein zwar kleinteiliges, aber etwas weiter angelegtes und dadurch rauer wirkendes Linienbild. Die einzige Tafel, die mit den durch Gaillards Manier beeinflussten Reproduktionen verglichen werden kann, zeigt links, feilinig und dicht gearbeitet, einen Ausschnitt aus Jan van Eycks *Rolin-Madonna*. Das Porträt des Kanzlers wurde mit Memlings *Bildnis des Martin van Nieuwenhove* zu einem Diptychon arrangiert, das einen Aufsatz über Coppier illustriert (Abb. 89/Kat. 58). Da dieser nur ein halbes Dutzend Reproduktionen in den für diese Arbeit ausgewerteten Zeitschriften publiziert, scheint es an dieser Stelle ratsam, weitere Graphiken einzubeziehen: Die Durchsicht der Bestände der Bibliothèque nationale de France zeigt, dass es in seinem Œuvre wiederholt Arbeiten gibt, die die stilistische Verwandtschaft mit Gaillard deutlich

824 Zu Coppier siehe MARGUILLIER 1900, THB VII, 1912, 378f. (mit weiterer Literatur), IFF V, 1949, 156-159, DBF IX, 1960, 560f. und DUGNAT/SANCHEZ II, 2001, 594-597. Coppier publiziert 1900 vier Reproduktionen in der GBA und 1891 sowie 1894 je eine in *L'Art*, vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998a/b und 1999.



89 André-Charles Coppier nach Jan van Eyck & Hans Memling,
Le Chancelier Rolin & Martin van Nieuwenhove, 1897,
 Radierung und Kupferstich, 17,9 x 25 cm (Platte), Kat. 58

erkennen lassen.⁸²⁵ Coppier näherte sich der Feinheit von dessen Arbeiten insbesondere in seinen großformatigen Reproduktionen von Dürers *Anbetung der Heiligen Drei Könige* und verzichtete auch in seiner Wiedergabe von Eugène Fromentins (1820-1876) *Égyptiennes au bord de Nil* gänzlich darauf, Linien zeichnerisch einzusetzen (Abb. 90): Er bündelte sie zu kleinteiligen, unterschiedlich strukturierten Flächen, die er ohne klare Abgrenzung nebeneinandersetzte, um die atmosphärische Malerei angemessen wiederzugeben.

Die soeben vorgestellten sieben Graphiker verbindet, dass sie nach einer detailgenauen, kleinteiligen Wiedergabe von Gemälden und einem weichen, tonalen Effekt strebten, dass sie sich dazu der Minimierung der Linie bedienten, wodurch ihre Arbeiten zumindest in Teilen denen Gaillards sehr ähnlich sehen. Sie unterscheiden sich jedoch in ihrer individuellen Arbeitsweise und haben alle einen eigenen Stil, was anhand eines abschließenden Vergleichs noch einmal verdeutlicht werden soll. Dazu bietet es sich an, Reproduktionsgraphiken nach möglichst ähnlichen Vorlagen heranzuziehen, nämlich nach Bildwerken niederländischer beziehungsweise deutscher Maler der Frühen Neuzeit. Für das Werk dieser als »*mâtres de la forme*« oder »*primitifs*« bezeichneten Künstler hatte Gaillard ein Fai-

825 Département des Estampes et Photographie der Bibliothèque nationale de France (EF-428-FOL).

ble, das bereits seinen Zeitgenossen auffiel,⁸²⁶ und das die meisten der genannten Adepten teilten, namentlich Burney, Jasinski und Patricot. In Zusammenhang mit dessen Arbeit erläuterte Roger Marx die besondere Eignung dieser Kunst für die druckgraphische Reproduktion:

»Puis, quelle peinture saurait mieux se prêter à la notation gravée que celle-là où la forme, indiquée avec une rigueur sculpturale, se limite par des contours nettement définis, où la mâle autorité du dessin l'emporte d'ordinaire sur le charme de la couleur!«⁸²⁷

Die angesprochene Nähe zwischen einer durch das »disegno« geprägten Malerei und den linienbasierten Reproduktionstechniken Kupferstich und Radierung, in denen der Großteil der Tafeln in der *Gazette des Beaux-Arts* ausgeführt wurde, ist naheliegend und sie erklärt plausibel, warum etwa die Kunst der Impressionisten (trotz wohlwollender Haltung der Redaktion) kaum in Form von Druckgraphiken und daher vor allem nach der Jahrhundertwende abgebildet wurde und warum der Kupferstich den Salonrezensenten als ungeeignet für die Reproduktion der nach-klassizistischen Malerei galt.⁸²⁸ Umgekehrt muss die Tatsache, dass das Streben nach detailgenauen, kleinteiligen Abbildungen nicht kompromisslos auf alle Vorlagen angewandt wurde, als Resultat der im zeitgenössischen Diskurs geforderten Anpassung und als einer der zentralen Unterschiede zwischen der künstlerischen Reproduktionsgraphik und der Photographie gedeutet werden. Die Vorliebe der genannten Graphiker für die »primitifs« erklärt sich wohl auch daraus, dass die Minimierungs-Strategie nur einen geringen Anpassungsspielraum ermöglichte, weswegen die gezielte Auswahl der Vorlagen eine Voraussetzung für deren erfolgreiche Reproduktion war. Bildeten Gaillard und seine Nachfolger dennoch dem »colore« zugerechnete Gemälde ab, führte dies, wie an der Reproduktion von Rembrandts *Emmausmahl* gezeigt (Abb. 27/Kat. 42), häufig zu minutiösen Wiedergaben, die auch den Farbauftrag anschaulich machen. Letztlich kann Roger Marx' Aussage auch erklären, warum Werke der frühneuzeitlichen Feinmaler vor der Publikation des *Homme à l'œillet* (1869; Abb. 69/Kat. 16) und damit vor der neuartigen Anwendung des Reproduktionsstichs durch Gaillard nur vereinzelt in der *Gazette des Beaux-Arts* abgebildet wurden: Gemälde niederländischer und deutscher Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts wurden – möglicherweise auch aus Gründen des Interesses an dieser Kunst – erst ab den 1880er Jahren häufiger reproduziert.

Vergleicht man nun Gaillards Reproduktion des damals Jan van Eyck zugeschriebenen *Mannes mit den Nelken*, die sich durch große Klarheit und Detailgenauigkeit sowie durch die Reduktion und Verdichtung der Linien zu Flächen auszeichnet, mit druckgraphischen

826 Siehe MÉNARD 1872, 122, LEFORT 1883, 470, FOURCAUD 1884, 112, MANTZ 1887, 1, BONNEFON 1887, 281, CHENNEVIÈRES 1889a, 484f., SPRINGER 1891, 309, GONSE 1893, 154 und DELTEIL 1898, 3.

827 MARX 1902, 46. Zur Verbindung von männlichem Geschlecht und Zeichnung beziehungsweise Weiblichkeit und Farbe siehe auch Blancs *Grammaire des arts du dessin*, deren Titel bereits auf die grundlegende Bedeutung der Zeichnung und die von ihm als zweitrangig eingestufte Farbe hinweist, siehe BLANC in GBA, I, 6. 1860, 139ff./2000, 54ff.

828 Siehe S. 50 und 100f.



90 André Charles Coppier nach Eugène Fromentin,
Égyptiennes au bord de Nil, 1876, Radierung,
ca. 44 x 40 cm (Darstellung), Bibliothèque nationale de France, Paris

Wiedergaben seiner Nachfolger nach Bildnissen von Massys, Memling, Dürer und aus dem Umfeld van Eycks, so wird deutlich, dass keine der späteren Arbeiten dieselbe Dichte und Homogenität erreicht. Jasinski gelang es in seiner 1888 publizierte Reproduktion von Massys' *Gelehrtem*, die Klarheit und Präzision des Vorbildes wiederzugeben, wobei er das Gesicht des Porträtierten weniger kontrastreich und konturiert und somit weicher als Gaillard fasste (Abb. 78/Kat. 49). Die Linien treten in seinem Stich eine Nuance deutlicher hervor als in dem gut dreißig Jahre älteren Blatt, in welchem der Hintergrund als fast strukturlos erscheinende schwarze Fläche gegeben ist. Anders gingen zu Beginn des 20. Jahrhunderts Burney (Abb. 76/Kat. 68) und Vyboud (Abb. 91/Kat. 65) bei der Übertra-

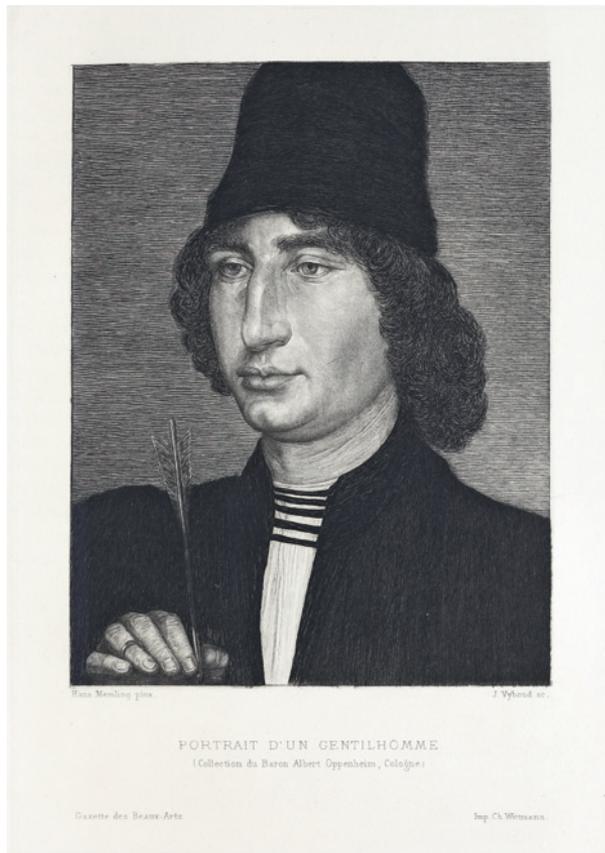
gung von Halbfigurenbildnissen aus der Werkstatt Memlings sowie Patricot bei seiner von Hamel hochgelobten Reproduktion von Dürers *Selbstbildnis mit der Distel* vor (Abb. 92/Kat. 66).⁸²⁹ Um die dunklen Flächen, vor denen die Porträtierten dargestellt sind, wiederzugeben, bedienten sie sich unterschiedlich angelegter Liniensysteme: Vybound hellte den entsprechenden Bereich deutlich auf und setzte unregelmäßig geführte Horizontalen in einem etwa der Liniestärke entsprechenden Abstand nebeneinander. Burney hingegen legte ein orthogonales Liniengitter an, das er durch leicht unregelmäßig verteilte Diagonalen und einen mittelgrauen Ton verdichtete. Patricot arbeitete im Grunde ähnlich, nutzte allerdings etwas fettere Linien und legte zur weiteren Verdichtung einen Flächenton und ein zweites, diagonal ausgerichtetes über das orthogonale Liniennetz. Da Patricot Gesicht und Hände zartliniger, kontrastärmer und mit größerem Weißanteil gestaltete als seine beiden Kollegen, wirkt seine Wiedergabe des Dürer-Selbstbildnisses weicher als die an ein metallenes Relief erinnernde, maskenhafte Physiognomie in Vybounds Reproduktion oder das etwas hölzerne Gesicht des *Grand Bâtard de Bourgogne* in Burneys Graphik. Insbesondere die von den Malern für das Inkarnat gewählten Farbtöne dürften die Graphiker zu den beschriebenen Vorgehensweisen veranlasst haben: Das Gesicht Dürers ist in dessen Gemälde heller angelegt als die Gesichter in den beiden Männerporträts von Memling beziehungsweise aus dessen Umkreis. Obwohl also die Merkmale der Vorlagen die jeweilige Reproduktion beeinflussten, zeigt sich in den Wiedergaben der genannten Porträts auch die individuelle Manier der Stecher: Patricot griff auf die für ihn typischen langen, wenig modellierten Linien zurück, während die Blätter von Burney und Jasinski bei weitgehender Wahrung der traditionellen Liniensysteme Präzision und Weichheit vermitteln.

An dieser Stelle ist auch auf zwei bereits angesprochene Reproduktionen von Coppier (Abb. 89/Kat. 58) und Payrau (Abb. 81/Kat. 54) sowie auf die druckgraphische Wiedergabe eines weiteren Bildnisses aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hinzuweisen, die von Emile Jean Sulpis (1856-1943)⁸³⁰ gestochen wurde (Abb. 93/Kat. 69). Er bemühte sich in der Gestaltung des erst 1907 in der *Gazette des Beaux-Arts* publizierten *L'homme au verre de vin* um eine ähnlich präzise und klare Wiedergabe wie sie Gaillard in seinem wohl als schulbildend zu bezeichnenden Stich *L'Homme à l'œillet* gelungen war. Doch seine Wiedergabe ist weniger plastisch, in der Gestaltung des Hintergrundes schematischer und hinsichtlich der vom Maler dargestellten Materialien (insbesondere das Weinglas und der Pelzbesatz sind hier zu nennen) weniger überzeugend: Die Physiognomie wirkt hölzern und vor allem die Hände des Mannes erscheinen wegen der starken Konturierung schematisch. Interessant ist, dass sich Paul Leprieur trotz des offensichtlichen qualitativen Gefälles beim Erscheinen dieses Stichs veranlasst sah, die Nähe und Ebenbürtigkeit zu Gaillards

829 Siehe HAMEL 1903, 77 und Kat. 66.

830 Zu Sulpis siehe BÉRALDI XII, 1892, 65, CLÉMENT-JANIN 1923, COURBOIN III, 1926, 62f., THB XXXII, 1938, 287 (mit weiterer Literatur) und DUGNAT/SANCHEZ 2001, V, 2330. Sulpis reproduzierte für die GBA bereits 1890 Bruegels *Blindensturz* (1890-06), ging hierbei allerdings deutlich zeichnerischer vor. Insgesamt reproduzierte er für die GBA zwischen 1890 und 1909 vier Gemälde, für *L'Art* und *L'Artiste* war er nicht tätig, vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998a/b und 1999.

91 Auguste Jean Vyboud nach
Hans Memling,
Portrait d'un gentilhomme, 1902,
Kupferstich und Radierung,
18,4 x 13,2 cm (Platte), Kat. 65



Graphik zu betonen.⁸³¹ Ähnlich beurteilten in den 1920er Jahren auch Clément-Janin und Courboin das Verdienst Sulpis', den sie als Vertreter eines neuen Kupferstichs bezeichneten.⁸³² Courboin lobt ihn (ebenso wie Patricot) dafür, dass er sich der auf die Schönheit der Taillen ausgerichteten Manier im Stile Goltzius' verweigert und gegen die falsch verstandene, unqualifizierte Nachahmung von Gaillards Manier gewendet habe.⁸³³

Wie die in etwa chronologische Reihenfolge verdeutlicht, in der die Graphiker behandelt wurden, fanden Gaillards ab den 1860er Jahren publizierte, Aufsehen erregende Reproduktionsstiche erst nach rund zwanzig Jahren ein größeres Echo in Gestalt einer ganzen Reihe von Nachfolgern, die – mit Ausnahme von Tiburce de Mare und Eugène Burney – deutlich

831 »Ce n'est pas en faire un mince éloge que de le rapprocher du merveilleux *Homme à l'œillet* de Gaillard, paru jadis ici même.« LEPRIEUR 1907, 8f. Vgl. auch das längere Zitat in Kat. 69.

832 »Sulpis s'avère buriniste habile, dans la formule de Ferdinand Gaillard et de Burney, [...].« CLÉMENT-JANIN 1923, 181. Siehe auch COURBOIN, III, 1926, 35.

833 »C'est la réaction contre la belle taille, [...]; réaction aussi contre les abus des imitateurs malheureux de Gaillard, qui à force de serrer le travail et de multiplier les demi-teintes, de fac-similer les moindres accidents de la peinture ou du subjectile en arrivaient à donner péniblement l'impression d'une héliogravure en retard.« COURBOIN, III, 1926, 62f.



92 Jean Patricot nach
Albrecht Dürer,
Portrait de l'artiste (1493), 1903,
Kupferstich,
21,7 x 16,7 cm (Platte), Kat. 66

jünger waren als er selbst. Bis die betreffenden Stecher als zusammenhängende Gruppe wahrgenommen und nicht mehr nur einzeln in Bezug zu Gaillard gesetzt wurden,⁸³⁴ sollte es noch einmal mehr als zehn Jahre dauern: Innerhalb der *Gazette des Beaux-Arts* stellte der Künstler Ricardo de Los Rios in seiner Salonrezension von 1897 erstmals eine stilistische Nähe zwischen vier der acht hier vorgestellten Adepten fest.⁸³⁵ Eine etwas andere Zuordnung nahm Pierre Lalo vor:⁸³⁶ Er befasste sich zeitgleich mit Los Rios in den ersten drei Jahrgängen der neu gegründeten *Revue de l'art ancien et moderne* ausführlicher mit dem aktuellen Zustand des Kupferstichs in Frankreich.⁸³⁷ Dieser war seiner Meinung nach von der allmählichen stilistischen Neuerung (»émancipation graduelle«) geprägt, die eine

834 Vgl. die bereits genannten Verweise sowie BÉRALDI IX, 1889, 267: Er nannte lediglich Burney und Gaujean als Nachfolger Gaillards.

835 Los Rios schreibt über Jasinski, dem er gewisse Vorbehalte entgegenbringt, er habe »des affinités de talent avec MM. Patricot, Burney et Payrau, et tout les quatre procèdent plus ou moins de Gaillard«, Los Rios 1897, 500.

836 Lalo rechnet der konstatierten »Bewegung« neben Patricot (LALO 1897, 167; 1898, 452f.; 1899, 466) und Burney (ders. 1897, 168; 1898, 454; 1899, 466) auch Vybound (ders. 1899, 466) und Sulpis (ders. 1897, 167; 1898, 453f.) zu. Ebenso wie die Brüder Jules (ders. 1897, 167; 1899, 466) und Achille (ders. 1897, 168; 1898, 454f.; 1899, 466) Jacquet, was anhand der Tafeln in der GBA (in der allerdings nur Achille einige wenige Graphiken publiziert hat) nicht nachzuvollziehen ist.

837 LALO 1897, 165ff.; 1898, 449ff. und 1899, 465ff.

93 Emile-Jean Sulpis nach einem anonymen französischen Künstler des 15. Jh.s, *L'homme au verre de vin*, 1907, Kupferstich, 23,4 x 16,4 cm (Platte), Kat. 69



wachsende Gruppe junger Kupferstecher herbeiführte, indem sie sich von den kritisierten Arbeitsweisen der traditionell eingestellten Graphiker («qui s'en tiennent à la pratique impassible et formaliste des graveurs d'antan») löste und neue Ziele ins Auge fasste:⁸³⁸

»Ce qu'ils cherchent, c'est le caractère: c'est le rendu non plus seulement du dessin et de la couleur, mais encore de la facture, de la manière du maître qu'ils interprètent; ils entendent qu'au seul aspect de leur estampe, comme à celui de la toile elle-même, on reconnaisse le peintre; que leur œuvre soit enfin l'expression complète, intime et profonde de la sienne. Pour parvenir jusque là, ce n'était pas assez de la méthode noble et forte, mais impassible et régulière des grands graveurs classiques; il était nécessaire de recourir à des travaux plus subtiles et d'appliquer des moyens nouveaux à des fins nouvelles.«⁸³⁹

838 LALO 1897, 167. In der letzten seiner drei Salonrezensionen formulierte Lalo den gleichen Sachverhalt etwas ausführlicher und stellt fest, dass nur noch wenige »[...] demeurent fidèles à l'art impersonnel aux tailles imperturbables alignées et croisées d'autrefois. Mais ils sont de plus en plus rares, et l'on peut, dès aujourd'hui, juger que l'évolution attendue s'est produite, et que la gravure au burin, sagement et logiquement développée, à pris une force et une vie nouvelles.« LALO 1899, 468.

839 LALO 1898, 450. Vgl. auch LALO 1897, 167.

Das Ergebnis dieser von Lalo positiv wahrgenommenen Entwicklung war also eine verfeinerte Reproduktionsweise, die neben der (seit dem 17. Jahrhundert) geforderten, intellektuellen Einfühlung in die Vorlage, der Bewahrung der zentralen Charakteristika und der adäquaten Übertragung der Farben in Grauwerte auch die Abbildung der Machart umfasste. Die physischen Merkmale des Gemäldes sollten wiedergegeben werden, damit die Graphik genauso wie das abgebildete Werk selbst die Zuschreibung an einen bestimmten Meister ermöglichte. Die von Lalo beschriebene Schwerpunktverschiebung korrespondiert auffällig mit dem Aufkommen der kunstwissenschaftlichen Händescheidung durch Giovanni Morelli (1816-1891), der mit ›kriminalistischen‹ Methoden die Autorschaft von Kunstwerken anhand formaler Indizien klären wollte. Eine solch positivistische Herangehensweise erforderte folglich, über die bloße Wiedergabe des Dargestellten hinaus, die Sichtbarmachung des ‚malerischen Duktus‘ (was Ende der 1880er Jahre zu den bereits zitierten Unmutsäußerungen führte).⁸⁴⁰ Interessant ist, dass zur gleichen Zeit in den USA die »New School of Wood Engraving« entstand, deren Etablierung und Anerkennung sich in der 1881 gegründeten Society of American Wood Engravers manifestierte. Die zwischen 1877 und etwa 1900 von Timothy Cole (1852-1931) und seinen Mitstreitern ausgeführten Holzstiche nutzten deutlich erkennbar die Photoxylographie, um jedes Detail der Vorlage wiederzugeben, auch die Pinselspuren.⁸⁴¹

Den zurückhaltenden Anfang der Entwicklung einer zeitgemäßen Kupferstichmanier erkannte Lalo in den Arbeiten Henriquel-Duponts, wobei er der Ansicht war, dass erst Gaillard mit seinem *Homme à l'œillet* (Abb. 69/Kat. 16) und mit seiner Wiedergabe von Rembrandts *Emmausmahl* (Abb. 27/Kat. 42) einen wirklichen Neuanfang gewagt habe, indem er Reproduktionen von einer bis dahin unbekanntem Treue und materiellen Durchdringung schuf.⁸⁴² Aller anfänglichen Kritik zum Trotz sei Gaillard also zu einem einflussreichen Vorbild zahlreicher begabter junger Kupferstecher geworden. Dies begrüßte Lalo, da er die traditionellen Methoden des Kupferstichs nicht für sakrosankt, sondern deren Hinterfragung und Überschreitung für eine notwendige Voraussetzung einer Weiterentwicklung der Technik hielt.⁸⁴³ Die einzige Bedingung war für ihn die Wahrung der Eigengesetzlichkeit des Kupferstichs – eine Forderung, die für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts als selbstverständlich angesehen werden kann.⁸⁴⁴ War diese erfüllt, begrüßte Lalo die Neuerung, da sie die Graphikabteilung des Salons bereits seit einigen Jahren aufwertete:

840 Siehe Kap. 3.

841 Siehe Roob in KÖLN 2012, 2-27, bes. 15 und 26.

842 Auf Henriquel-Dupont verweist auch Courboin, der dessen Schüler Waltner, Sulpis und Patricot als Erneuerer bezeichnet. Siehe COURBOIN III, 1926, 35.

843 Siehe LALO 1898, 450f.

844 Cieślowski lobte Jasinski dafür, dass er den auch von Gaillard avisierten »burin pur et libre« erreicht und dabei den »caractère spécifique« des Kupferstichs bewahrt habe. Er befand allerdings, Gaillard habe dieses Ziel verfehlt, da er durch das nur sehr zarte Eingraben der Linien die Charakteristika des Kupferstichs missachtet habe, siehe WELLISZ 1934, 45.

»Mais quand, par un développement logique et suivi de la mise en œuvre, l'artiste parvient à tirer de la matière des qualités neuves, il a le droit d'en user. Telle est la fortune du burin, qui, employé à des travaux plus libres et plus rompus, peut gagner de la souplesse et de l'expression sans rien sacrifier de ses dons primitifs... Le mouvement s'est accentué depuis quelques années, et c'est lui qui fait l'intérêt du Salon actuel.«⁸⁴⁵

Zu derselben Einschätzung wie Lalo war einige Jahre früher bereits Bouchot gekommen, der Gaillards Leistung vor allem darin sah, den Reproduktionsstich an die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geltenden Anforderungen angepasst zu haben.⁸⁴⁶ Auch wenn er diese nicht benennt, lässt sich doch vermuten, dass in erster Linie das wissenschaftlich geprägte Erkenntnisinteresse und die Einführung der Reproduktionsphotographie gemeint sind.⁸⁴⁷ In Anbetracht dieser allgemeingültigen Rahmenbedingungen für die Gemäldereproduktion verwundert es nicht, dass sich in der *Gazette des Beaux-Arts* weitere Beispiele für die verfeinerte und verdichtete Manier in der Nachfolge Gaillards finden lassen.⁸⁴⁸ Erstaunlich ist jedoch, dass die meisten der genannten Tafeln publiziert wurden, als die Probleme mit der Farbsensibilität der lichtempfindlichen Emulsionen nach und nach gelöst wurden und der Druck photographischer Vorlagen durch die Einführung des Rasterdrucks (1881) vereinfacht wurde. Zu einer Zeit also, in der das Hauptargument für das Festhalten an der Reproduktionsgraphik – der Qualitätsvorsprung in der Gemäldewiedergabe – an Geltung verlor und der industrielle Bilderdruck längst etabliert war. Dass in der *Gazette des Beaux-Arts* dennoch bis 1927 radierte und gestochene Gemäldereproduktionen gedruckt wurden, ist folglich nur durch ästhetische Argumente und durch eine feste Überzeugung der Redaktion von den besonderen künstlerischen Qualitäten der Reproduktionsgraphik zu begründen. Allerdings sind Veränderungen festzustellen: Nach einer Vorliebe für skizzenhaft angelegte Reproduktionsradierungen in den 1860er und 1870er Jahren war es zu einem generationsbedingten Wechsel gekommen, der zur Bevorzugung von deutlich an der Photographie orientierten Abbildungen führte.⁸⁴⁹

845 LALO 1898, 452. Vgl. auch LALO 1899, 468.

846 Siehe Bouchot in LÜTZOW 1891, 47.

847 Siehe hierzu Kap. 3, in dem zahlreiche Äußerungen zitiert werden, die belegen, dass die manuelle Kunstreproduktion als nicht mehr zeitgemäß galt. Exemplarisch sei hier nur an Lostalots Formulierungen (»siècle de photographie et d'exactitude documentaire«, »naturalisme triomphant«) erinnert, siehe LOSTALOT 1888, 219.

848 Neben einer ganzen Reihe von Reproduktionsgraphiken von Eugène Gaujean (vor allem Abb. 20/ Kat. 46, 1886-01/-11, 1887-01/-03/-10, 1888-01/-04) sind beispielsweise Gustave Greux' Wiedergabe von Jan van Huysums *Fleur et Fruits* (1873-17), Frédérique-Auguste Laguillermies Radierung nach Jean-Léon Géromes *Le prisonnier* (1876-31), Eugène Abots Reproduktion von Jean Clouets *Portrait de François I^{er}* (1887-11) und Bernard Schumachers *La Vierge avec l'Enfant, St. Benoit et St. Quentin* nach einem Tafelbild von Francesco Bianchi-Ferrari (1901-06) zu nennen.

849 Hierauf deutet Béraldi's Einschätzung hin, Gaujean sei der Erfolg sicher gewesen, weil er sich eine präzise und verdichtete Linienführung zu eigen gemacht habe »au moment où le public manifeste une lassitude indéniable de l'eau-forte lachée telle qu'on l'a trop pratiquée.« BÉRALDI VI, 1887, 243.

4.3.2 Die Verschleierung der Linie – Flächigkeit als Ziel Henri Guérards

Das Œuvre von Henri Guérard (1846-1897)⁸⁵⁰ umfasst neben Gemälden und Zeichnungen rund siebenhundert Druckgraphiken, die er in sehr unterschiedlichen und zum Teil innovativen Verfahren ausführte. Bereits zu Lebzeiten wurde er wegen seiner ausgeprägten technischen Versiertheit bewundert, die neben der sachkundigen Beherrschung traditioneller Druckverfahren wie Radierung, Aquatinta und Kaltnadel die Erfindung neuer Techniken umfasste.⁸⁵¹ Auch das eigenhändige Drucken zählte zu seinen viel bewunderten Fähigkeiten, weswegen ihn befreundete Künstler wie Manet mit dieser Aufgabe betrauten.⁸⁵² Vorwiegend schuf Guérard Originalgraphiken, die er allerdings als privaten Zeitvertreib betrachtete und folglich nur selten ausstellte, weswegen er zu Lebzeiten vor allem für seine Reproduktionsgraphiken geschätzt wurde.⁸⁵³ Ab 1872 widmete er sich der Übertragung von Gemälden in Druckgraphiken sowie der reproduktionsgraphischen Abbildung von Kristall- oder Glasgefäßen, welche auf äußerst positive Resonanz stießen. Ihretwegen galt er als ebenbürtig beziehungsweise später als Nachfolger des in diesem Metier seit den frühen 1860er Jahren führenden Jules Jacquemart (1837-1880).⁸⁵⁴ Von 1880 bis zu seinem Tod publizierte Guérard Reproduktionen von Gemälden, kunsthandwerklichen Gegenständen und Skulpturen sowie eine Originalgraphik in der *Gazette des Beaux-Arts*.⁸⁵⁵ Mehr als die Hälfte der Gemäldewiedergaben bildet Werke von Zeitgenossen ab, nur eine Handvoll Tafeln zeigt ältere Arbeiten, die von Chardin, Velázquez, Frans Hals und in einem einzigen Fall auch aus dem späten 15. Jahrhundert stammen: Von Sandro Botticellis *Primavera* ist entgegen der in der *Gazette* üblichen Reproduktionsgewohnheiten nur ein relativ kleiner Ausschnitt wiedergegeben, der lediglich die Oberkörper der drei tanzenden Grazien zeigt (Abb. 21/Kat. 47). Die Wiedergabe des berühmten Gemäldes ist wesentlich durch die einheitliche, feinkörnige und weiche Gestaltung der Flächen geprägt: Guérard legte den Hintergrund in einem leicht unregelmäßigen hellbraunen Flächenton an, der im Bereich der Orangenbaumstämme erhalten, für die Reproduktion des dazwischenliegenden Himmels jedoch aufgehellt wurde. Den homogenen Effekt erreichte Guérard durch den Einsatz der Aquatinta, die in den 1760er Jahren erfunden und in der Folge vor allem für die Reproduktion lavierter Zeichnungen eingesetzt worden war, da sie die Erzeugung echter Halbtöne –

850 Zu Guérard siehe das Werkverzeichnis von BERTIN 1975 sowie BÉRALDI VII, 1889, 262-273, MARX 1897, IFF IX, 1955, 450-461, BERTIN 1977, PROUTÉ 1978, BAILLY-HERZBERG 1985, 145, DBF XVI, 1985, 1466, DUGNAT/SANCHEZ III, 2001, 1111-1114 und AKL LXIV, 2009, 429f. (mit weiterer Literatur).

851 Zu Guérards Umgang auch mit Schabkunst, Roulette, Weichgrundätzung und anderen zum Teil von ihm erfundenen Verfahren (Pyrogravure und Farbradierung) siehe BERTIN 1975, 46-52.

852 Siehe MONNERET I, 1978, 314.

853 BERTIN 1975 verzeichnet knapp 500 Originalgraphiken, 67 Gemäldereproduktionen, 34 Abbildungen von kunsthandwerklichen Objekten und rund 100 Illustrationen.

854 Siehe MANTZ 1883, 489f. und BÉRALDI VII, 1889, 263 sowie MARX 1897, 315, SINGER 1920, 489f. und BERTIN 1975, 67.

855 In der GBA erschienen 35 Reproduktionsgraphiken (zwanzig nach Gemälden, zehn nach kunsthandwerklichen Objekten, sechs nach Skulpturen). Guérard arbeitete weder für *L'Artiste* noch für *L'Art*, vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998a/b und 1999.

das heißt als Flächenton und nicht durch die augentäuschende Verdichtung einzelner Linien oder Punkte – in der Druckgraphik ermöglichte.⁸⁵⁶ Guérard fügte die Flächenätzung erst nach dem sechsten Zustand hinzu, nachdem er zuvor die Konturen der Baumstämme, einige Äste und Blätter sowie die Umrisse der Figuren radiert hatte. Zudem hatte er Körper, Kleidung und Haare der drei Grazien mit Hilfe eng gesetzter, meist diagonal verlaufender Parallelen modelliert, die deutlich als einzelne Linien erkennbar sind und aufgrund der verwendeten Kaltnadeltechnik etwas spröde wirken.⁸⁵⁷ Dadurch, dass der Druck in Bister und nicht wie üblich in schwarzer Farbe ausgeführt wurde, ist der Kontrast zwischen Linien und Papierweiß abgemildert, was die Wahrnehmung der einzelnen Schraffuren als Flächen unterstützt. Vor allem mit Hilfe der hellbraunen Druckfarbe und der Flächenätzung gelang es Guérard, die ebenmäßige Malweise Botticellis nachzubilden. Zugleich erinnert das Blatt wegen der beschriebenen graphischen Strukturen und wegen des gewählten Ausschnitts (ornamentales Blattwerk, grazile Gesten und fließende Konturen) an Bildwerke des Jugendstils.

Wie sehr sich Guérards Arbeitsweise von anderen, zeitgleich entstandenen Reproduktionen abhebt, zeigt der naheliegende Vergleich mit einem anderen Ausschnitt aus Botticellis *Primavera*, der im Dezember 1886 denselben monographischen Artikel über den Florentiner Maler illustrierte.⁸⁵⁸ Nur wenige Seiten liegen zwischen Guérards Wiedergabe und Eugène Gaujeans (1850-1900)⁸⁵⁹ Tafel, die lediglich die auf ein Halbfigurenbildnis reduzierte Figur der Flora umfasst (Abb. 20/Kat. 46). Die Vorgehensweisen, mit denen die beiden Graphiker Teile desselben Gemäldes reproduzieren, unterscheiden sich deutlich: Während Guérards Reproduktion wie bereits beschrieben mit reduziertem Einsatz von Linien entstand, arbeitete Gaujean in einer an Gaillard erinnernden Manier. Er bediente sich eng nebeneinandergesetzter, feiner Linien, die er den einzelnen Bildelementen entsprechend zu unterschiedlichen Grautönen verdichtete, wobei die lineare Struktur gerade innerhalb größerer Bereiche (wie zum Beispiel Himmel und Kleid der Flora) mechanisch erscheint. Durch diese vergleichsweise rau erscheinende Struktur und die die Kontraste betonende schwarze Druckfarbe erscheint Gaujeans in einer Mischtechnik angelegte Reproduktion weniger lebendig als Guérards zarte Wiedergabe, deren Aussehen maßgeblich von dem bereits angesprochenen Einsatz der Aquatinta bestimmt wird.

856 Zur Entwicklung und Anwendung der Technik im 18. Jahrhundert, unter anderem in Frankreich, siehe COBURG 2007. Guérard setzte die Flächenätzung auch in seinen Reproduktionen von Martínez del Mazos *Infantin Margarethe von Österreich* (Abb. 94/Kat. 36), Burne-Jones' *Sybilla Delphica* (1887-12) und Guillaumets *La Segua* (1894-01) in größerem Umfang ein.

857 Guérard bearbeitete die Platte zunächst mit einem Griffel und entfernte anschließend die für die Kaltnadel charakteristischen Grate. Vgl. hierzu die Zustandsdrucke im Département des Estampes et Photographie der Bibliothèque nationale de France (EF-477-14-FOL) und das Werkverzeichnis von Bertin, das sowohl die dort vorhandenen wie auch die in dem ebendort verwahrten schriftlichen Nachlass des Künstlers erwähnten Zustände berücksichtigt, siehe BERTIN III, 1975, 406f.

858 Der erste Teil des Beitrags wurde durch Gaujeans Reproduktion der *Geburt der Venus* (1886-11), der zweite durch die beiden angesprochenen Graphiken (Abb. 20 und 21/Kat. 46 und 47) illustriert, vgl. CROWE 1886.

859 Gaujean trat erst ab Ende der 1870er Jahre in Erscheinung und verfeinerte seine Manier zusehends.

Guérards Reproduktion nach Botticellis berühmtem Gemälde sticht nicht nur in dieser Gegenüberstellung heraus, sondern auch im Vergleich mit allen anderen Tafeln, die in der *Gazette des Beaux-Arts* veröffentlicht wurden. Dies liegt sowohl an den stilistischen als auch an den technischen Merkmalen der Graphik, die innerhalb der Zeitschrift das früheste Beispiel für die Anwendung der Flächenätzung zur Reproduktion eines Gemäldes ist. Zwar war die Technik aufgrund der feinkörnigen, flächigen Strukturen für die Wiedergabe von Gemälden prädestiniert, wurde jedoch in der *Gazette* nur selten genutzt,⁸⁶⁰ weil die farbliche Abstufung der oft kleinen Bildbereiche aufwendig war und die übliche Auflagenhöhe deutlich niedriger liegt als bei Radierungen.⁸⁶¹ Guérard nutzte sie dennoch für jede vierte seiner Gemäldereproduktionen.

Bereits in der vor 1879 entstandenen, jedoch erst 1894 in der *Gazette des Beaux-Arts* publizierten Reproduktion von einem damals noch Velázquez zugeschriebenen Bildnis der *Margarethe von Österreich* dominiert eine feinkörnig geätzte Fläche die gesamte Abbildung (Abb. 94/Kat. 36).⁸⁶² Guérard radierte wohl auch in diesem Fall zuerst die Umriss-, Falten und Muster des Kleides der Infantin sowie des Vorhangs im Hintergrund, überzog dann die gesamte Platte mit einem kräftigen Flächenton und hellte anschließend bestimmte Bereiche wie etwa die lichten Faltenpartien, das Taschentuch oder die Spitze an Ärmeln und Kragen mit dem Polierstahl wieder auf.⁸⁶³ Durch dieses Vorgehen gelang es ihm, mit einem Minimum an radierten Linien auszukommen und weiche Übergänge zwischen den ursprünglich in unterschiedlichen Farben gemalten Stoffpartien zu gestalten. Allerdings verzichtete er darauf, die Einzelheiten des Schmucks der Prinzessin oder das durch das Taschentuch hindurchschimmernde Muster ihres Kleides wiederzugeben – ganz anders als Gaillard oder seine Nachfolger, die derartige Details dank ihrer äußerst kleinteiligen Manier wohl mit besonderer Sorgfalt ausformuliert hätten. Im Vergleich mit derartigen Graphiken zeichnet sich Guérards Vorgehen durch eine relative Großzügigkeit im Umgang mit Einzelheiten der Vorlage und durch eine gewisse Eigenmächtigkeit in der Ausgestaltung seiner

Zwischen 1878 und 1899 publizierte er in der GBA 36 Reproduktionsgraphiken und zwischen 1876 und 1887 14 in *L'Art*, für *L'Artiste* war er nicht tätig, vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998a/b und 1999. Zu Gaujean siehe BÉRALDI VI, 1887, 243-246, LOSTALOT 1891, IFF VIII, 1954, 451-454, DUGNAT/SANCHEZ II, 2001, 999-1001, AKL L, 2006, 227 (mit weiterer Literatur).

860 Außer Guérard nutzten in der GBA nur Pierre-Augustin Massé (Abb. 98/Kat. 59) und Louis Muller (1893-11) diese Technik für einzelne Gemäldereproduktionen sowie Albert-Emmanuel Bertrand für mehrfarbige Reproduktionen (»au repérage«; 1893-02/-16, 1894-06). Hinzu kommen fünf Originalgraphiken, zum Beispiel von Alfred Sisley (1899-04).

861 Die Anzahl brillanter Abzüge einer Aquatinta liegt bei ein- bis zweihundert, bei Radierungen bei bis zu fünfhundert, siehe REBEL 2003, 137 und 227. Im Rahmen der GBA sind die Zahlen mit Sicherheit deutlich höher anzusetzen, da die Platten wohl wie im 19. Jahrhundert üblich verstäht und/oder galvanoplastisch vervielfältigt wurden, um genügend Tafeln für die gesamte Auflage der Zeitschrift drucken zu können, vgl. S. 202.

862 Das im Prado aufbewahrte Gemälde wird heute Juan Bautista Martínez del Mazo (1615-1667) zugeschrieben, einem Schwiegersohn und Assistenten Velázquez'. Zudem gilt die Dargestellte heute als Margarethe von Österreich.

863 Vgl. die Zustandsdrucke im Département des Estampes et Photographie der Bibliothèque nationale de France (EF-477-14-FOL) und BERTIN III, 1975, No. 522.



94 Henri Guérard nach Juan Bautista Martínez del Maso,
L'Infante Marie-Thérèse, fille de Philippe IV, 1879,
Radierung und Aquatinta, 23,6 x 16,3 cm (Platte), Kat. 36

Reproduktionen aus: In seiner Wiedergabe der *Margarethe von Österreich* veränderte er die Gestaltung des Hintergrundes, der im Gemälde durch die senkrecht verlaufende Kante des Vorhangs klar gegliedert ist. Die Tilgung dieses Bildelements führte durch die vom rechten Randbereich ausgehende Aufhellung des Bildfonds zur Isolierung des gerafften Vorhangs auf der linken Seite, vor allem aber zu einer Reduktion der Raumtiefe. Durch die Auslöschung jener kontrastintensiven Abstufung gelang es Guérard, zusätzlich zu seinem eher summarisch ausgerichteten Vorgehen, die Flächigkeit der Darstellung zu steigern.

Von seinen Zeitgenossen wurde Guérard wiederholt als eigenständiger und origineller Künstler gelobt: »Dessinateur d'un talent sérieux, poursuivant la vérité objective et ne s'arrêtant que lorsqu'il a atteint son but, M. Guérard interprète toutes choses avec originalité.«⁸⁶⁴ Da Lostalot zugleich die Treue seiner Reproduktionen betont,⁸⁶⁵ scheint er sich mit der »Originalität« jedoch weniger auf eine gewisse Freiheit im Umgang mit dem gegenständlichen Repertoire der Vorlage zu beziehen als auf seine individuelle, und zugleich äußerst anpassungsfähige Vorgehensweise.⁸⁶⁶ Diese zeichnet sich durch überzeugt gesetzte, als spröde zu bezeichnende Linien aus, die aufgrund des geringen Abstandes wie auch durch die häufig mit Hilfe eines Rolleisens vorgenommene Verdichtung auf ganz andere Weise als in Gaillards Reproduktionen als Flächen wirken, obwohl sie deutlicher als bei diesem erkennbar sind. Der Vergleich mit manchen Graphiken Flamengs (Abb. 37, 51, und 62) zeigt aber auch, dass es Guérard nicht um den Eigenwert der Linien ging.

Eines der bevorzugten Mittel Guérards, der meist mit der Anlage von Konturen und Binnenstrukturen begann, war die Kaltnadeltechnik, in welcher er die umrissenen Flächen ausgestaltete. Sie ermöglichte ihm feine, in ihrer Stärke leicht unregelmäßige Linien, die er häufig als parallele, dicht gesetzte Schraffuren anlegte. Die dadurch entstehenden, etwas unruhig strukturierten Flächen differenzierte Guérard im fortschreitenden Arbeitsprozess immer weiter aus, indem er die Helligkeitswerte einzelner Bereiche der Vorlage entsprechend korrigierte: Für die Aufhellung bereits bearbeiteter Flächen nutzte er, wie in den angesprochenen Reproduktionen nach Botticelli (Himmel) und Martínez del Mazo (Kleid), den Polierstahl. Im umgekehrten Fall griff Guérard nicht auf das übliche kreuzweise Übereinanderlegen von Linien unterschiedlicher Ausrichtung zurück.⁸⁶⁷ Stattdessen wählte er für die weitere Modellierung einzelner Partien sowie für die Anlage dunklerer Teilflächen Rolleisen, die er sehr häufig und in unterschiedlichen Ausführungen nutzte. Die Roulette (oder in der breiteren Ausführung auch Moulette) genannten Geräte waren im 18. Jahrhundert erfunden worden, um Kreidezeichnungen (»Crayonmanier«) zu faksimilieren: der mit Spitzen besetzte, drehbare Kopf perforiert den Ätzgrund, wodurch im Druck »Streifen« aus mehr oder weniger regelmäßig verteilten Punkten erzeugt werden, je nach dem Geschick

864 LOSTALOT 1882, 59. Vgl. auch GONSE 1884, 140, MICHEL 1885, 126, BÉRALDI VII, 1889, 263, BOUCHOT 1893, 39 und MARX 1897, 314.

865 Vgl. hierzu auch MANTZ 1883, 489f. und FOURCAUD 1884, 115f.

866 Vgl. MICHEL 1885, 126 und Bouchot in LÜTZOW 1892, 60.

867 An die klassische Kreuzschraffur erinnernde lineare Strukturen setzte Guérard nur ausnahmsweise und in kleinen Bereichen ein, wie zum Beispiel am linken Ufer seiner Reproduktion von Corots *Engelsbrücke* (1889-17).



95 Henri Guérard nach James Abbot McNeill Whistler, *Portrait de ma mère*, 1883, Radierung und Roulette in Bister, mind. 16,4 x 19,8 cm (Platte), Kat. 39

des Graphikers.⁸⁶⁸ Guérard setzte die Rolleisen konsequenterweise auch dazu ein, schraffierte Flächen zu ›glätten‹, um sie visuell zu vereinheitlichen, und um zunächst unbearbeitete Bereiche der Platte mit einer leicht körnigen, meist hellen Struktur zu versehen, ohne auf die aufwendigere Flächenätzung oder die zeichnerische Anlage einzelner Linien zurückgreifen zu müssen.

Als Beispiel für diese dezente Art, die Platte zu ›erobern‹ und Flächen auszugestalten, kann Guérards Wiedergabe des wohl berühmtesten Gemäldes seines Freundes James Abbot McNeill Whistler – *Arrangement in Grey and Black* – dienen (Abb. 95/Kat. 39). Um die nur leicht strukturierten, hellen Flächen von Wand und Boden anzulegen, nutzte Guérard 1883 sehr feinkörnige Rolleisen, deren Spuren kaum als zusammenhängende Striche in Erscheinung treten. Die sehr viel offensichtlichere und auch ausgiebigere Nutzung der Roulette veranschaulicht seine 1892 veröffentlichte Reproduktion von Camille Corots Gemälde *L'écluse* von 1855-1865 (Abb. 96/Kat. 52). Der flächige und unscharfe Eindruck dieser Graphik geht in erster Linie auf die in fast allen Bildbereichen erkennbaren Spuren verschie-

868 Zur Technik siehe beispielsweise KOSCHATZKY 1997, 138 und REBEL 2003, 153f., 234.



Corot pinx.

L'ÉCLUSE

H. Guérard sc.

Gazette des Beaux-Arts

(Collection de M. Houcheron)

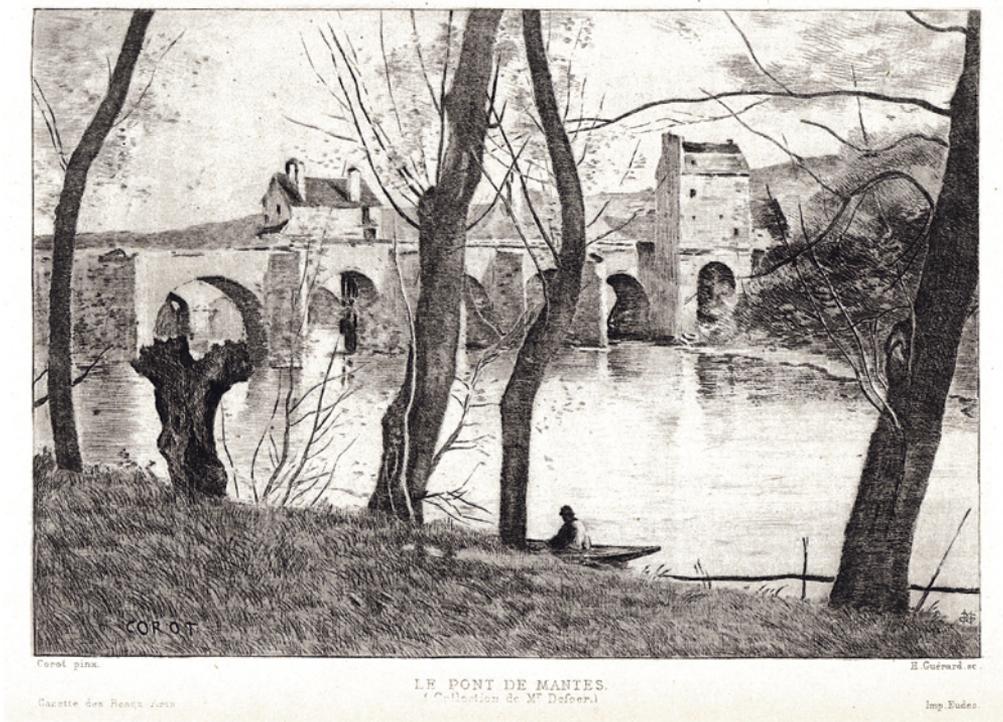
Edée & Chassepot Imp.

96 Henri Guérard nach Jean-Baptiste Camille Corot, *L'écluse*, 1891, Kaltnadel und Roulette, 16,4 x 23,8 cm (Platte), Kat. 52

dener Rolleisen zurück, da Guérard die für die Roulette typischen, schematischen Punktanordnungen hier weniger elegant verdeckt hat als in den meisten anderen Beispielen.⁸⁶⁹ Die großflächig und wie mit einem Kreide- oder Kohlestift in langen, horizontal geführten Zickzacklinien mit der Roulette schraffierten Bereiche überarbeitete Guérard im weiteren Arbeitsprozess mit der Radiernadel, um die dunkelsten Partien in (wegen des Grates) verschmelzenden Linien anzulegen.⁸⁷⁰ Wie weich, flächig und zugleich diffus diese Reproduktion aufgrund von Guérards spezieller Vorgehensweise wirkt, veranschaulicht der Vergleich mit Félix Bracquemonds Wiedergabe von Corots Gemälde *Le Lac* (Abb. 18/Kat. 3). Neben dieser rund dreißig Jahre älteren Radierung erscheint Guérards Wiedergabe kontrastarm, verschwommen und fast wie aquarelliert. Anders als Bracquemonds locker angelegte Reproduktion ist Guérards Blatt zunächst nicht als Resultat linienbasierter druckgraphischer Verfahren zu erkennen. Es scheint vielmehr an photographische Abbildungen beziehungsweise photomechanische Reproduktionen angenähert zu sein, die Guérard zweifellos kannte.

869 Unauffälliger ist der Einsatz der Rolleisen in seinen Reproduktionen von Corots *Le pont de Mantes* (Abb. 97/Kat. 41), Gustave Courbets *Biche forcée sur la neige* (1889-12) sowie Gustave Achille Guillaumets *Intérieur à Bou-Saada* (1887-07) und *La seguia* (1894-01).

870 Vgl. die Zustandsdrucke im Département des Estampes et Photographie der Bibliothèque nationale de France (EF-477-15-FOL) sowie BERTIN III, 1975, No. 544.



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

Ausschlaggebend für den verwischten Gesamteindruck muss in erster Linie Guérards Absicht gewesen sein, die Malweise und dunstige Atmosphäre von Corots Werk mit den eigenen Mitteln möglichst treffend wiederzugeben. Dies war ihm immer besser gelungen, wie der Vergleich mit seiner ersten, 1883 publizierten Reproduktion nach einem Gemälde von Jean-Baptiste Camille Corot zeigt (Abb. 97/Kat. 41). Die weniger verwaschen erscheinende Graphik gibt *Le Pont de Mantes* von 1868-1870 wieder. Guérard führte hier die Linien insgesamt kräftiger aus, verzichtete allerdings bei der Gestaltung der Flächen fast vollständig auf Konturen. Der minimale Einsatz des Rolleisens beschränkt sich, abgesehen von Teilen des Himmels, auf Bereiche, die Guérard auch mit der Radiernadel bearbeitete.⁸⁷¹

Durch seine besondere Arbeitsweise erzeugte Guérard in all den Gemäldereproduktionen, die in der *Gazette des Beaux-Arts* publiziert wurden, einen deutlich flächigen Eindruck. Dies bedeutet zum einen, dass er Vorlagen wie etwa das erwähnte Porträt der Infantin meist in einer abgeschwächten plastischen und räumlichen Auffassung wiedergab.

871 Sowohl zeitlich als auch stilistisch zwischen den beiden bereits angesprochenen Reproduktionsgraphiken ist die 1889 publizierte Wiedergabe von Corots *Le Pont Saint-Ange, à Rome* (1889-17) einzuordnen: Guérard setzte die Roulette hier zurückhaltend ein und arbeitete vor allem mit oberflächlich eingeritzten, dicht angelegten Parallelen.



98 Pierre-Augustin Massé nach Bernardino Luini, *Portrait de femme*, 1898, Radierung, Roulette und Aquatinta, 21,7 x 16,4 cm (Platte), Kat. 59

lette), die eine linienlose Bearbeitung der Platte ermöglichten. Dem etwas älteren Gaillard sowie dessen Adepten steht Guérard dennoch nahe, kann seine auf die ausgeprägte Tendenz zur Betonung von Flächigkeit gerichtete Manier doch als eine – mit ganz anderen Mitteln realisierte – Spielart desselben Bemühens um die Erzeugung von Halbtönen angesehen werden. Das heißt, obwohl Guérard einen sehr individuellen Stil pflegte und sich deutlich als Künstler verstand (er signierte Reproduktions- ebenso wie Originalgraphiken innerhalb der Bildfläche), scheint auch er maßgeblich durch dieses photographiespezifische Merkmal beeinflusst gewesen zu sein.⁸⁷³ Dem Abbildungsideal des »fac-simile absolu« folgte er nach heutiger Sicht dennoch nicht, schließlich weisen seine Reproduktionen wie beschrieben wiederholt formale Eingriffe in die Vorlage auf.⁸⁷⁴

Zum anderen ist damit gemeint, dass er den Gebrauch von Linien mit zeichnerischem Eigenwert beziehungsweise einen skizzenhaften Duktus im Stile eines Flammeng oder Unger vermied, um feinmalerische Vorlagen wie die Botticellis optimal wiedergeben zu können. Obwohl die Linien in Guérards Graphiken stets gut erkennbar sind und er sie offenbar nie bis zur Unkenntlichkeit zurücknehmen wollte, bemühte er sich darum, sie zusammenzubinden und einen Eindruck homogener Flächen zu vermitteln. Bertin bezeichnete Guérard daher treffend als »curieux de méthodes permettant d'obtenir des teintes fondues et homogènes«.⁸⁷² Um dieses Ziel zu erreichen, bediente sich Guérard, anders als die unter der Überschrift »Minimierung der Linie« subsumierten Künstler, intensiv jener druckgraphischen Techniken (Aquatinta und Roulette),

872 BERTIN I, 1975, 51.

873 Guérard signierte etwa ein Drittel seiner Reproduktionsgraphiken, indem er seinen Namen mit dem für Reproduktionsgraphiker üblichen Zusatz »sc.« oder sein Monogramm (GHG) in die Darstellung setzte, was für diese spezielle Gattung der Druckgraphik völlig unüblich war.

874 1883 hingegen war Paul Mantz der Ansicht, dass Louis Gonse in seinem Bemühen um »images d'une exactitude absolue, a trouvé dans M. Henri Guérard le collaborateur de ses rêves.« MANTZ 1883, 490.

Ein auffälliger Unterschied zu Gaillard und seinen Nachfolgern ist die Tatsache, dass Guérard vor allem neuere und zeitgenössische Kunst reproduzierte. Diese zeichnet sich durch eine gewisse gegenständliche Ungenauigkeit beziehungsweise Dominanz des malerischen Duktus aus und wäre für Graphiker wie Gaillard nur schwerlich zu reproduzieren gewesen. Guérards Wahl der Vorlagen ist sicherlich dadurch zu erklären, dass seine wenig detailversessene Arbeitsweise besser mit dieser Art von Malerei vereinbar war als mit den von Gaillard, Jasinski und anderen so treffend reproduzierten Werken der Frühen Neuzeit. Vielmehr kam es ihm entgegen, dass Manet, Corot und Guillaumet, aber auch Frans Hals weniger kleinteilig und naturalistisch malten. Indem Guérard Flächenätzungen oder auch Liniendrucke nebeneinandersetzte und nicht jedes Bildelement präzise

nachzeichnete, indem er häufig auf klare Abgrenzungen und exakte Ausformulierungen verzichtete, kam er dem Stil dieser Maler relativ nahe. Hatte er hingegen feinmalerische Gemälde von Botticelli oder Burne Jones zu reproduzieren, griff er verstärkt auf das Verfahren zurück, das innerhalb seines Repertoires die glatteste Flächenstruktur ermöglichte, die Aquatinta. Auch er passte sich also wie von seinen Zeitgenossen vehement eingefordert innerhalb seines eigenen Stils der jeweiligen Vorlage an.

Ein weiterer, ganz anders gearteter Unterschied zu Gaillard ist die Alleinstellung Guérards, der keine Schüler ausbildete und dessen technisch anspruchsvoller Stil keine Nachfolger fand. Einzig der Maler und Graphiker Georges-Antoine Lospigich (1854-1913)⁸⁷⁵ publizierte 1903 eine vergleichbare Reproduktion von Corots Gemälde *Sin-le-Noble, près de Douai*, die Moreau-Nélaton als treue und den »Charme« des Gemäldes vermittelnde



99 Heliogravüre von Dujardin nach Raffael, *César Borgia*, aus: GBA, III, 21.1899, 134/135

875 Lospigich veröffentlichte in der GBA noch zwei weitere Reproduktionen nach Hobbema (1903-01) und Salomon Ruysdael (1903-17). In *L'Artiste* erschien eine Originalgraphik (1895-10) von ihm, in *L'Art* publizierte er nicht, vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998a/b und 1999. Zu Lospigich siehe THB XXIII, 1929, 379 (mit weiterer Literatur), IFF XIV, 1967, 428f., DUGNAT/SANCHEZ IV, 2001, 163of. und BÉNÉZIT VIII, 2006, 1233.

Wiedergabe bezeichnet (Abb. 9/Kat. 67).⁸⁷⁶ Er erzielte einen ähnlich atmosphärischen Effekt wie Guérard bei *L'écluse* (Abb. 96/Kat. 52), erreichte diesen jedoch mit Hilfe von Radierung und Kaltnadel, also ohne den Einsatz von Flächenätzung oder Roulette. Eine methodische Nähe zu Guérards Graphiken weist lediglich Pierre-Augustin Massés⁸⁷⁷ Reproduktion nach einem von Bernardino Luini gemalten *Porträt einer Dame* auf (Abb. 98/Kat. 59): Massé radierte Linien nur, um die Muster und Falten des Kleides sowie den Rand des Kragens anzugeben. Zudem legte er einen Flächenton an, den er in großen Teilen mit dem Rolleisen überarbeitete beziehungsweise mit dem Polierstahl aufhellte, um die Weißhöhlungen auf Haube und Kragen wiederzugeben. Der so erzielte Effekt erinnert deutlich an Guérards Graphiken, nicht zuletzt weil auch Massé braune Druckfarbe verwendete und die Darstellung in ihrer Plastizität reduzierte. Auffällig ist die Ähnlichkeit dieser Druckgraphik mit einer im folgenden Band veröffentlichten Heliogravüre (Abb. 99). Die photo-mechanische Abbildung des damals Raffael zugeschriebenen Männerbildnisses ist im Gegensatz zu der von Massé ausgeführten Reproduktion jedoch auffallend unscharf und an vielen Stellen ist die manuelle Überarbeitung der Druckplatte erkennbar, die sich deutlich von der feinkörnigen, schwarzbraunen Gesamtstruktur abhebt. Die Photographie konnte also, wie die Retuschen zeigen, auch 1899 noch nicht uneingeschränkt die Illustration einer auf die Ästhetik von Tiefdrucken ausgerichteten Kunstzeitschrift wie der *Gazette des Beaux-Arts* leisten, in welcher die Reproduktionsgraphik folglich bis zum Ersten Weltkrieg in größerem Umfang und vereinzelt sogar bis 1927 genutzt wurde.

876 Vgl. den kurzen Beitrag von MOREAU-NÉLATON und Kat. 67.

877 Zu Massé siehe BÉRALDI IX, 1889, 245, THB XXIII, 1929, 220 und DUGNAT/SANCHEZ IV, 2001, 1737f. Massé, der Schüler Champollions und Boilvins war und dessen Lebensdaten nicht bekannt sind, publizierte nur diese eine Reproduktionsgraphik in der GBA, das gleiche gilt für *L'Art* (1884-11), für *L'Artiste* arbeitete er nicht, vgl. SANCHEZ/SEYDOUX 1998a/b und 1999.