

5. Zusammenfassung

Die hier erstmals vorgenommene Auswertung der *Gazette des Beaux-Arts* mit dem Ziel, einen repräsentativen Einblick in die Entwicklung und Bewertung der französischen Reproduktionsgraphik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu erhalten, erfolgte in drei Schritten. Zum einen wurde die in der *Gazette* (und an anderen Stellen) geführte Diskussion über die Gattung hinsichtlich der zentralen Themen und Ansichten untersucht, zum anderen wurden die als Tafeln in die Zeitschrift eingebundenen Reproduktionsgraphiken analysiert und nach stilistischen Merkmalen geordnet vorgestellt. Zunächst wurde jedoch die *Gazette* selbst analysiert, weil sie den Rahmen für das in den beiden folgenden Kapiteln ausgewertete Text- und Bildmaterial vorgibt.

Der Aufschwung der illustrierten Kunstzeitschriften in Frankreich basierte auf Veränderungen in Gesellschaft, Wirtschaft und Kunst, die auch die französische Reproduktionsgraphik jener Zeit nachhaltig beeinflussten. Erst durch das immer größere Interesse des Bürgertums an der bildenden Kunst und die gleichzeitige Industrialisierung des Druckgewerbes wurde eine Zeitschrift wie die 1859 gegründete *Gazette des Beaux-Arts* möglich. Sie kann als erste und einflussreichste illustrierte Kunstzeitschrift in Frankreich und wohl auch in Europa gelten, beeinflusste sie doch unter anderem die deutsche *Zeitschrift für Bildende Kunst* maßgeblich. Die bis 2002 verlegte *Gazette* zeichnet sich dadurch aus, dass sie gestalterische Merkmale älterer Periodika (vor allem von *L'Artiste*) aufnahm, jedoch ausschließlich über die *bildende* Kunst von der Antike bis zur Gegenwart berichtete. Charles Blanc, der Gründungsdirektor der *Gazette des Beaux-Arts*, schildert in seiner Einleitung zum ersten Band sowohl die Rahmenbedingungen als auch das zentrale Ziel des verlegerischen Vorhabens: Fundierte, gut lesbare Texte von Fachleuten sollten den Lesern Wissen über möglichst viele Facetten der Kunstgeschichte vermitteln. Hierzu sollten auch die zahlreichen Illustrationen einen wichtigen Beitrag leisten, da Worte nicht alle Informationen über die häufig noch unpublizierten Objekte transportieren könnten und bebilderte Texte besser verständlich seien, so Blanc. Aus diesem Grund finden sich in der reich illustrierten *Gazette des Beaux-Arts* in den Textblock integrierte Holzstiche beziehungsweise Rasterdrucke (Autotypien) und – obwohl die Photographie bereits seit 1839 bekannt war – erst ab den 1870er Jahren immer häufiger photomechanische neben den reproduktionsgraphischen Tafeln, die zwischen die Seiten eingelegt wurden.

Für die vorliegende Arbeit wurden die 1282 zwischen 1859 und 1900 in der *Gazette* publizierten Reproduktionsgraphiken (sowie 165 Originalgraphiken) erstmals umfassend ausgewertet. Die Untersuchung der formalen Gestaltung der überwiegend als Tiefdrucke ausgeführten Tafeln zeigt, dass diese nur in Einzelfällen Ausschnitte wiedergeben und dass die Abbildungen höchst selten invertiert sind, was wohl dem von Blanc betonten Bil-

dungsanspruch geschuldet ist. Die Analyse der Gemäldereproduktionen zeigt zudem, dass die Drucke zum größten Teil Werke französischer Zeitgenossen wiedergeben und so die Bedeutung der immer zahlreicher veranstalteten Kunstausstellungen, namentlich die des jährlichen Salons, widerspiegeln. Der Blick auf die Tafeln macht außerdem deutlich, dass bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als sich die Kunstwissenschaft etablierte, jene Epochen und Länder im Zentrum des Interesses standen, die auch heute noch den Kanon der europäischen Kunstgeschichte maßgeblich prägen.

Obwohl die Publikation von Reproduktionsgraphiken mit einem erheblichen finanziellen und organisatorischen Aufwand verbunden war, hielt die *Gazette des Beaux-Arts* lange an den Tafeln als Markenzeichen fest. Dies lässt sich durch ästhetische wie strategische Gründe erklären: Zum einen wusste die avisierte bildungsbürgerliche Leserschaft die Druckgraphiken mit Sicherheit als gestalterischen Mehrwert und als Sammelobjekt oder Wandschmuck zu schätzen. Zum anderen trug der separate Verkauf der Tafeln dazu bei, dass auch Personen, die die *Gazette* nicht lasen, die reproduzierten Kunstwerke kennenlernen konnten. Nicht zu unterschätzen ist ferner der Umstand, dass die hier erstmals beschriebene Vermarktung und Wiederverwendung der Tafeln zur Finanzierung der Zeitschrift beitrugen. Ein weiterer Grund für die erstaunlich lange Publikation von Drucken war die graphikaffine Einstellung der Mitarbeiter, die sich aus Überzeugung für die gerade in Frankreich traditionsreiche Kunstgattung einsetzten: nicht nur die Vergabe von Aufträgen an Graphiker, sondern auch die kontinuierliche Berücksichtigung von deren Werken in den Salonrezensionen belegt dies.

Die Auswertung der in der *Gazette des Beaux-Arts* veröffentlichten Texte zur (reproduzierenden) Druckgraphik, das heißt vor allem die Analyse der betreffenden Abschnitte in den kontinuierlich veröffentlichten Besprechungen des Salon des Beaux-Arts zeigt, dass bestimmte Themen und Argumentationsmuster über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg von zentraler Bedeutung waren. Zunächst fällt auf, dass die Tradition und die Dominanz der französischen Reproduktionsgraphik ebenso wie die Bedingungen für deren Ausstellung und Anfertigung regelmäßig angesprochen wurden. In erster Linie befassten sich jedoch sämtliche ›Salonniers‹ mit der Frage, wie Zustand und Status der verschiedenen druckgraphischen Techniken zu bewerten seien: Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Autoren der *Gazette* der Lithographie und dem Holzstich fast durchweg eine untergeordnete Bedeutung zumaßen. Der Kupferstich hingegen wurde als *das* Verfahren des 17. und 18. Jahrhunderts geschätzt, jedoch als ungeeignet für die Wiedergabe zeitgenössischer Malerei erachtet. Hierfür galt in der Regel die Radierung als probates Mittel, weil sie eine größere Flexibilität in Linienführung und Farbintensität erlaubte. Die Auswertung der ›Salons‹ zeigt auch, dass sich die Autoren stets auf die Seite der Graphiker und gegen die auf den Markt der Kunstreproduktion drängende Photographie stellten, ohne diese jedoch grundsätzlich abzulehnen. Wiederholt räumten sie die Nützlichkeit der Photographie als Hilfsmittel und als Ersatz für qualitativ minderwertige Reproduktionsgraphiken ein. Zu der durch das neue Verfahren ausgelösten Debatte über Nutzen und Stellenwert der Reproduktionsgraphik haben fast alle Rezensenten der *Gazette des Beaux-Arts* etwas beizutragen. Im Laufe der Zeit und abhängig von der Person variiert die

Entschiedenheit der Stellungnahmen, doch im Grunde sind sich alle ›Salonniers‹ einig, dass Reproduktionsgraphiken – im Gegensatz zu der durch Apparate erzeugten Photographie – Kunst seien. Das Hauptargument hierfür ist die aus der Theorie des 18. Jahrhunderts bekannte »Interpretation«, die eben nur durch einen Künstler geleistet werden kann. Im Wesentlichen basiert dieses von den Autoren der *Gazette* vertretene Reproduktionsideal auf der Forderung, dass ein Graphiker ähnlich wie ein Übersetzer immer wieder neu entscheiden müsse, welcher Technik und welcher linearen Struktur er sich bedienen wolle, um eine optimale Wiedergabe der jeweiligen Vorlage zu erreichen – selbst wenn diese wie eine Schwarzweißphotographie aussah. Als zentrale Voraussetzung für diese Anpassungsleistung galt das Einfühlungsvermögen des Graphikers, da nur durch das Hineindenken in den Schöpfer des Originals und durch die Analyse von dessen Vorgehen die richtige Reproduktionsweise gefunden werden könne.

Die meisten der untersuchten Texte belegen ein deutliches Bewusstsein der Verfasser für die gewandelten Rahmenbedingungen, mit denen sich die Reproduktionsgraphiker in der Phase der parallelen Nutzung druckgraphischer *und* photographischer Verfahren auseinanderzusetzen hatten. Allen Autoren ist bewusst, dass das photographiebedingte Abbildungsideal des »fac-simile absolu« nachhaltigen Einfluss auf die Graphiker und auf das gegenüber Veränderungen der Vorlagen immer weniger tolerante Publikum ausübte. Vor allem diese neue Vorstellung davon, wie die Abbildung eines Kunstwerks aussehen konnte und die gleichzeitige Blüte der Malerradierung haben den Stil der Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geprägt. Das heißt, sie haben, so eine These der vorliegenden Arbeit, das von den Graphikern angestrebte Ideal beeinflusst und sich dadurch in deren individueller Handschrift wie im Stil der Tafeln niedergeschlagen.

Im Laufe der im dritten Teil dieser Arbeit vorgenommenen stilistischen Analyse und Gruppierung der 1358 reproduktionsgraphischen Tafeln, die in der *Gazette des Beaux-Arts* zwischen 1859 und 1927 publiziert wurden, kristallisieren sich mehrere Grundtendenzen heraus. Diese werden als Reaktionen der ausführenden Künstler auf die bereits angesprochenen, spezifischen Rahmenbedingungen verstanden. Da die Graphiker – ganz im Sinne des in der *Gazette des Beaux-Arts* vertretenen interpretativen Reproduktionsideals – sehr unterschiedlich auf die Gegebenheiten reagierten, zeichnen sich die französischen Reproduktionsgraphiken, die in den letzten Jahrzehnten vor der endgültigen Ablösung der manuellen durch die photographische Kunstreproduktion entstanden, durch eine große stilistische Vielfalt aus. Wohl nicht zuletzt aus diesem Grund bezeichnete Jules Buisson den Reproduktionsstich des 19. Jahrhunderts als »Chant du Cygne« und charakterisierte ihn durch diese auf Aischylos zurückgehende Metapher als das letzte, besonders schöne Aufleben der aussterbenden Gattung.⁸⁷⁸ Zweifellos kann man Buissons Bild rückblickend auf alle druckgraphischen Reproduktionstechniken beziehen, da zwischen 1850/60 und dem Ersten Weltkrieg so viele und unterschiedliche Kunstreproduktionen entstanden wie nie zuvor.

878 BUISSON 1881, 135f. Vergleichbar ist Delteils Charakterisierung des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts als »âge d'or de la gravure de reproduction«, siehe DELTEIL 1925, 425.

Die in etwa chronologische Darstellung der verschiedenen Stil Tendenzen erlaubt eine Beschreibung der Entwicklung der Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Den in der *Gazette des Beaux-Arts* publizierten Tafeln nach zu urteilen, war die französische Reproduktionsgraphik um die Mitte Jahrhunderts noch deutlich durch die klassische Kupferstichmanier geprägt. Kreuzlagen, systematische Linienstrukturen, Umrissstiche und die tradierten Konventionen für die Wiedergabe bestimmter Materialien sind klar erkennbare Merkmale einer ganzen Reihe von Tafeln. Zugleich übten aber auch die locker und skizzenhaft ausgeführten Malerradierungen großen Einfluss auf die künstlerischen Mitarbeiter der Zeitschrift aus. Für die ersten Jahrgänge radierten sie vielfach frei und wie improvisiert wirkende, helle Drucke, wobei sie sich immer wieder an Rembrandt orientierten. Beide Stilrichtungen zeichnen sich dadurch aus, dass sie Anschluss an zweifelsfrei als Kunst anerkannte Vorbilder suchten, um sich durch den offensichtlichen Rückgriff ebenfalls dieses Status' zu versichern. Erst im Laufe der 1870er Jahre wird eine zunehmende Routine im Radieren von Gemäldereproduktionen erkennbar. Durch den Einfluss allmählich herausgebildeter Konventionen verschmilzt ein Großteil der Drucke zu einer »grauen Masse«, die hier nur exemplarisch berücksichtigt wird. Für die Gesamtentwicklung der Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind diese Blätter insofern charakteristisch, als sie eine Tendenz zur stärkeren Verdichtung der Linien und das Bemühen um einen weichen, malerisch-flächigen Effekt erkennen lassen. In dieselbe Richtung, aber einen deutlichen Schritt weiter, geht eine Gruppe von Graphikern, die die durch Claude-Ferdinand Gaillard in den 1860er Jahren eingeführte Minimierung der graphischen Mittel aufgreift. Ab den 1880er Jahren lassen ihre Tafeln immer häufiger ein ausgeprägtes Streben nach Flächigkeit erkennen. Die zu diesem Zweck praktizierte regelrechte Unterdrückung oder Vermeidung der Linie zielte darauf, die für die Photographie typischen Halbtöne vorzutauschen, die mit den linienbasierten Verfahren Radierung und Kupferstich eigentlich nicht zu erreichen sind. Die von Gaillard und seinen Adepten äußerst sorgfältig ausgeführten Wiedergaben scheinen der Vorstellung zu entsprechen, die der von 1863 bis 1872 amtierende Chefredakteur Emile Galichon von den in der *Gazette des Beaux-Arts* publizierten Tafeln hatte: Er wollte den Lesern durch die Reproduktionen einen in jeder Hinsicht vollständigen und optimalen Eindruck des betreffenden Kunstwerks vermitteln,⁸⁷⁹ was sicherlich durch die beabsichtigte Bildung der Abonnenten und eben auch durch die Existenz photographischer Abbildungen zu erklären ist. Liest man Galichons Forderungen heute, muss man sich einmal mehr klar machen, dass das fast widersinnig anmutende Festhalten an der Reproduktionsgraphik in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts – trotz aller Überzeugung von deren Qualitäten – nicht nur darauf zurückzuführen ist, dass Reproduktionsgraphiken den Autoren der *Gazette des Beaux-Arts* als kunstvoller galten. Es gab durchaus auch praktische Gründe: Druckgraphische Wiedergaben von Gemälden waren photographischen Reproduktionen lange Zeit überlegen, weil beispielsweise Gaillards Graphiken dem durch die neue Technik etablierten Abbildungsideal des »fac-simile absolu« näher kamen als deren

879 Siehe BLANC 1875, 204f.

Verfahren es bis in die 1880er Jahre vermochten. Photographien konnten erst durch das 1881 eingeführte Raster gemeinsam mit dem illustrierten Text gedruckt werden. Zudem war es erst durch das ab 1902 verfügbare panchromatische Material, das die gleichmäßige Sensibilität der Negative für alle Spektralbereiche gewährleistete, möglich, farbige Gemälde korrekt in Schwarzweißphotographien zu übertragen. Neben dem ästhetischen sicherte also der technische Mehrwert das Überleben der Reproduktionsgraphik während der bis etwa 1925 andauernden Parallelexistenz mit der Photographie. Die anhaltende Bedeutung der druckgraphischen Reproduktion von Kunstwerken zeigt sich auch darin, dass sie in der Graphikabteilung des Salons stets zahlreicher waren als die ausgestellten Originalgraphiken.⁸⁸⁰ Die quantitative Dominanz und die bis 1900 übliche gemischte Präsentation beider Gattungen veranschaulichen zudem, wie selbstverständlich die erst seit Kurzem wiederentdeckte interpretierende Reproduktionsgraphik noch bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts Teil des Kunstbetriebs war.

880 Vgl. die Faksimiles der Salon-Kataloge: SANCHEZ/SEYDOUX 1999-2014.