

Opus summum zur französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert

William McAllister Johnson
**The Rise and Fall of the Fine Art
 Print in Eighteenth-Century
 France.** Toronto University
 Press 2016. 321 S., 134 s/w Abb.
 ISBN 978-1-4426-3712-2. \$ 85.00

Der Autor des obengenannten Buches, William McAllister Johnson, zuletzt emeritierter Professor für Kunstgeschichte an der University of Toronto, war einer der großen Kenner auf dem Gebiet des französischen Kupferstichs im 18. Jahrhundert. Der Titel seines Buches ist umfassend, klassisch und auffallend konservativ gewählt, er öffnet Assoziationen zu epochalen Werken englischer Geschichtsschreibung, etwa *The History of the Rise and Decline of the Roman Empire* von Edward Gibbon, erschienen 1776/79, und impliziert, dass mit dem *Fine Art Print* des französischen 18. Jahrhunderts ein Phänomen von besonderer, ja einmaliger ästhetischer Struktur zur Diskussion stehen wird, welches von nur begrenzter Dauer war und dessen Anfänge ebenso klar zu bestimmen sind wie dessen Höhepunkt und Ende. Die besondere Qualität der interpretierenden Druckgraphik des 18. Jahrhunderts in Frankreich sieht McAllister Johnson als Ergebnis und Leistung eines Systems, an dessen Anfang und Ende die *Académie royale de peinture et sculpture* die Normen setzte, die Dynamik bestimmte und das Überleben dieser empfindlichen Kunstform sicherte (hierzu zuletzt Christian Michel, *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648–1793). La naissance de l'École Française*, Genf 2012; vgl. die Rez. in: *Kunstchronik* 68/3, 2015, 114ff.). Unter dem Begriff *Fine Art Print* versteht der Autor auch den außerordentlich hohen und europaweit konkurrenzlosen Standard in der

Qualität dieser Form von Druckgraphik, der in diesem Rang nur in Frankreich im 18. Jahrhundert erreicht worden ist, und überdies nur in der relativ kurzen Zeitspanne zwischen 1725 und 1792.

Man muss dieses Buch nicht nur als das letzte Werk seines Autors lesen, der kurz nach der Publikation verstarb, sondern auch als Summe eines Forscherlebens verstehen, dessen Fokus sich über viele Jahrzehnte auf die in diesem Epochenbereich unvergleichlich reichen Bestände an herausragenden Beispielen des französischen Kupferstichs konzentrierte, die das *Cabinet des estampes* der *Bibliothèque Nationale* in Paris besitzt. Diese Sammlung blickt insofern auf eine einzigartige Sammlungsgeschichte zurück, als sie sich auf den Fundamenten jenes immensen Depots an Kupferstichen und Plattenbeständen weiter zu entwickeln vermochte, das von der *Académie* seit deren Gründung im Jahre 1648 bis zu deren Schließung während der Französischen Revolution aufgebaut worden war. Damit vermochte die heutige Sammlung ein Kernstück der künstlerischen Identität der *Académie* in ihren Bestand zu inkorporieren. Wie der Verfasser bemerkt, betrat er den Studiensaal des Pariser *Cabinet des estampes* zum ersten Mal 1962. Empfangen wurde er dort vom damaligen Direktor der Sammlung, dem legendären Jean Adhémar, und von diesem mit den feierlichen Worten begrüßt: „Venez, c'est la première onction!“

TEXTQUELLEN UND KÜNSTLERISCHE IDENTITÄT

Eine besondere Qualität der Studie liegt darin, dass ihr Autor auf der Grundlage einer immensen Kenntnis und gründlichsten Auswertung der zeitgenössischen Quellen argumentiert und vorwiegend direkt aus diesen zitiert oder auf sie verweist. Weshalb er für seine Untersuchung in derartiger Intensität vor allem Textquellen der Zeit heranzieht, begründet McAllister Johnson gleich zu Beginn mit dem Hinweis auf ein symptomatisches

Abb. 1 Charles-Nicolas Cochin fils nach Pierre Dulin, *Le Christ guérissant les malades au lac de Genezareth*, 18. Jh. Kupferstich/Radierung. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Belinda L. Randall from the coll. of John Witt Randall, R7320 (Imaging Department; © President and Fellows of Harvard College)



Problem, das in der kunsthistorischen Literatur wiederholt dann zu beobachten ist, wenn es um die Auswertung von Informationen geht, die der interpretierende Kupferstich des 18. Jahrhunderts bietet: Im

Kontext solcher Diskussionen beobachtet er eine Tendenz, sich mit dem Verweis auf die rein technischen Angaben in den entsprechenden Inventarbänden von Le Blanc und Portalis/Beraldi zu bescheiden, statt Kriterien für die Analyse und Interpretation des einzelnen Blattes zu entwickeln.

Da sich die ästhetische Autonomie eines Reproduktionsstichs, dessen Bildinhalt auf das Werk eines anderen Künstler verweist, der Analyse traditioneller Methodik leicht entzieht, tritt an Stelle einer Erfassung der künstlerischen Identität häufig nur der Hinweis auf äußere Daten der Objekterfassung: auf den interpretierenden Stecher sowie das im Stich interpretierte Gemälde, auf Angaben zum Künstler, auf Format, Bildthema, technische Beschaffenheit und Zustandsbeschreibung (201: „It is easier to categorize than to characterize“). Nicht zu Unrecht sieht McAllister Johnson in diesen klassisch gewordenen Inventarbänden zur reproduzierenden Druckgraphik des französischen 18. Jahrhunderts sogar ein intellektuelles Hindernis („impediment“) für jede angemessene Entzifferung dessen, was die eigentliche künstlerische Leistung eines interpretierenden Kupferstichs dieser Epoche ausmacht (4). Sein Buch verfolgt dagegen gerade das Ziel, durch umfassende

Auswertung der Textquellen – vor allem der Sitzungsprotokolle (*Procès-verbaux*) der *Académie* sowie des breiten zeitgenössischen Zeitschriftenbestandes – die vom Pariser Kunstdiskurs an den interpretierenden Kupferstich über fast ein Jahrhundert angelegten ästhetischen Normen und interpretatorischen Erwartungen sowie dessen kommerzielle Taxierung auf dem Pariser Kunstmarkt in möglichst engmaschig differenziertem Profil zu erfassen. Die exakten Analysen derjenigen ineinandergreifenden Faktoren, die sowohl die besonderen Qualitäten als auch die Produktionsformen und die speziellen Ausprägungen des Kundeninteresses am französischen *Fine Art Print* dieser Epoche bestimmten, ergeben so ein äußerst nuanciertes und feinkörniges Profil.

Ebenso präzise und quellennah analysiert der Autor das Zusammenspiel von Institutionen, Auftraggebern, als Stecher und Kunsthändler gleichermaßen markbeherrschenden Doppelbegabungen (Jacques-Philippe Le Bas) sowie publikumsorientierten Medien, aus deren gemeinsamer Dynamik heraus der interpretierende Kupferstich seine ästhetische und kommerzielle Relevanz gewann und über Jahre hinweg behaupten konnte: Zu den bestimmenden Instanzen zählt,

wie erwähnt, auf der einen Seite die *Académie*. Diese setzte für die französische Malerei der Gegenwart ebenso wie für die jene reflektierende Druckgraphik mindestens bis ins dritte Jahrhundertviertel hinein die künstlerischen Normen. Zu ihrem Selbstverständnis zählte zudem, die Plattenbestände der ihr angehörenden Kupferstecher zu bewahren, kanonisch gewordene Höhepunkte der an der *Académie* zelebrierten Stecherkunst in historischen Rückblicken innerhalb der – in den Quellen dokumentierten – Institutionssitzungen zu diskutieren, Lücken in Plattenbeständen bedeutender Mitglieder wie etwa Jean-Jacques Flippart – dem bedeutendsten Interpreten der Malerei von Jean-Baptiste Greuze – durch entsprechende Ankäufe von Platten aus Nachlässen zu schließen sowie die Kontrolle über deren Nachdruck zu reklamieren und damit den Markt zu regulieren. Ein weiterer entscheidender Faktor entstand im engen Zusammenspiel von Malern der *Académie* mit den ebenfalls dieser königlichen Institution angehörenden Stechern: In häufig enger Absprache mit den betreffenden Künstlern interpretierten und verbreiteten diese deren Gemälde im Druck. Diese Werke wurden, durch die Drucklegung mit einem zusätzlichen Gütesiegel der *Académie* versehen und in der druckgraphischen Interpretation ebenfalls strikt den Normen ihrer Ästhetik verpflichtet, für die Öffentlichkeit gewissermaßen multipliziert.

INSTITUTIONEN DER NORMIERUNG UND SPEKULATIONEN

Ein drittes bestimmendes Moment dieser Profilierung ergab sich aus der zunehmend prominenten Platzierung von Besprechungen neu erschienener Kupferstiche nach Gemälden renommierter Maler der *Académie* in Pariser Zeitschriften wie dem *Mercure de France* oder dem *Avant-coureur*. Schließlich bleibt für McAllister Johnson die Sensibilität zu analysieren, mit der sowohl die etablierte Pariser Kupferstichbranche wie auch junge Stecherbegabungen auf die spezielle Dynamik reagierten, die sich aus den regelmäßig stattfindenden Salons im Louvre (Eröffnung jeweils am Namenstag des französischen Königs, dem 25.8.)

ergaben: Hier waren die neuesten Leistungen einer Vielzahl von Malern zu sehen, die der *Académie* angehörten.

Etablierte Künstler wie François Boucher konnten sich bei solchen Anlässen darauf stützen, dass ihr Werk dem Publikum bereits prominent im interpretierenden Kupferstich zumeist ebenso etablierter Stecher präsent und abrufbar war. Frisch akkreditierte Mitglieder der *Académie* dagegen hatten nicht nur ihre malerischen Leistungen im öffentlichen Bewußtsein zu verankern, sondern auch Sorge zu tragen, ihren Ruf durch den langwierigen Prozess stetiger druckgraphischer Verbreitung ihres Werks zu konsolidieren. Die vom Publikum der Salonausstellungen am meisten geschätzten Gemälde wie auch die dort als Sensationen gefeierten Meisterwerke der Malerei führten zu sofortiger Nachfrage von Kupferstichen. Eine rasche Neuorientierung der Stichproduktion war die Folge, insbesondere junge Stecher suchten sich bei diesen Gelegenheiten auf Dauer und in Erwartung möglichst exklusiver Kooperationen an vielversprechende Künstler zu binden. Die Risiken für junge Stecher, als Interpreten auf nur kurzfristig erfolgreiche Künstler zu setzen, waren erheblich und konnten zu desaströsen Fehlinvestitionen führen.

Die Auswertung der Quellen ergibt, dass die prominente Platzierung von Besprechungen neu erschienener Kupferstiche sowie ihre zunehmend differenzierte Aussagekraft in der ersten Jahrhunderthälfte (seit 1725) zunächst rasch zunahm, sich dann über Jahrzehnte auf bemerkenswert hohem Niveau einpendelte und erst zuletzt, im politisch zunehmend nervösen Klima des letzten Jahrhundertviertels, rasant wieder abnahm (147). Bereits 1735 zeigen sich in den Rezensionen (z. B. der Besprechung des Kupferstichs *Christus heilt Kranke* von Charles-Nicolas Cochin fils, nach einem Gemälde von Pierre Dulin; Abb. 1) die Entwicklung und Anwendung früher kunstwissenschaftlicher Kriterien und Forderungen: So wird vom Publikum zunehmend Wert darauf gelegt, mit den Kupferstichen nach aktueller französischer Malerei nicht nur hochkarätige druckgraphische Interpretationen der fraglichen Werke zu erwerben, son-

Abb. 2 Jean-Baptiste Greuze, *Le paralytique ou La piété filiale*, 1763. Öl/Lw., 115 x 146 cm. St. Petersburg, Eremitage (<http://dartsetfeemere.over-blog.com/2015/12/jean-baptiste-greuze-1725-1805-le-paralytique-ou-la-piete-filiale-1763.html>)



Abb. 3 Jean Jacques Flipart nach Jean-Baptiste Greuze, *Le paralytique servi par ses enfans*, 1767. Kupferstich/Radierung. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of William Gray from the coll. of Francis Calley Gray, G1520 (Imaging Department; © President and Fellows of Harvard College)

dern, wie im Stich von Cochin der Fall, in den unter die Kupferstiche platzierten Beischriften detaillierte Informationen über den Werdegang des jeweiligen Malers, dessen Lehrer und das Entstehungsdatum des interpretierten Gemäldes zu finden.



DER AUFSTIEG DER STECHER

Auf der Basis der Quellen kreist McAllister Johnson die besondere Physiognomie des französischen Kupferstichs im 18. Jahrhundert aus verschiedenen Blickwinkeln ein: aus der Perspektive der Freundschaftsgabe sowie der auf Kupferstichen vermerkten Sammlerprovenienzen. Er richtet den

Fokus auch auf die im interpretierenden Kupferstich neuartige Kultur, Bildtitel für die wiedergegebenen Gemälde zu erfinden; Rezensenten bemerkten wiederholt die mangelnde Aussagekraft solcher Titel. Ein eigenes Kapitel gilt der besonderen Bedeutung von Kupferstichen nach Werken der Malerei, die ins Ausland verkauft und damit

dem Kunstdiskurs in Paris entzogen wurden. Im Falle von Jean Siméon Chardin wogen solche Verluste umso schwerer, als dieser Künstler bei weitem nicht so produktiv war wie etwa Boucher.

Der Autor kommt mehrfach auf ungewöhnliche Aufträge zu sprechen, so auf den der Stadt Marseille an den Kupferstecher Johann Georg Wille, das Porträt des um die Stadt verdienten Louis Phélypeaux Comte de Saint-Florentin nach einem Gemälde von Louis Tocqué zu stechen

(1751). Der Magistrat überreichte dann diesen Stich dem verehrten Mitbürger und bat Wille einige Jahre später, die Platte noch einmal zu übergehen, da sie Schaden genommen hatte. Auch beschreibt der Autor die verschiedensten Varianten, mit denen Maler versuchten, Stichen nach Werken ihrer Hand den Rang eines künstlerischen Unikats zu geben. Das galt insbesondere für Jean-Baptiste Greuze, dem wohl erfolgreichsten Selbstvermarkter seiner Malerei im interpretierenden

Druckmedium dieser Zeit. Nach der Ablehnung der *Académie*, den Maler als Historienmaler in ihre Reihen aufzunehmen (1769), stellte Greuze im Salon keine Gemälde mehr aus, sondern ließ sich dort nur noch durch Stiche von Jean Jacques Flippart und anderen für ihn tätigen Stechern nach seinen Werken vertreten. Um deren autographische Qualität für den Verkauf zu steigern, signierte Greuze, zusammen mit dem jeweils ausführenden Stecher, bei großformatigen Blättern die Rückseite, um zusätzliche Garantie für die Echtheit zu geben (199). Das galt etwa für Flipparts Meisterstich *Le*



Abb. 4 Étienne Fessard nach Charles-Joseph Natoire und Brunetti père et fils, *Vue perspective de la Chapelle de Enfants Trouvés de Paris*, 1759. Kupferstich/Radierung (McAllister Johnson 2016, fig. 8)

paralytique (Abb. 2 und 3), dessen Ausführung ihn drei Jahre kostete und in seinem Erscheinungsjahr in 1500 Exemplaren verkauft wurde (143). Der Erfolg dieses Stiches, der eine Widmung an Katharina d. Gr. trägt, war sensationell, Rezensenten fragten begeistert: „Est-il une estampe? est-il un tableau?“ (141)

Auch die chronische Problematik der Umkehrung der Bildkomposition im Kupferstich wird thematisiert wie die nur wenige Jahre genutzte optische Erfindung des Yconostrophs. Mit Hilfe dieses Instruments konnte man vergrößern, gleichzeitig seitenverkehrt sehen und damit die Komposition problemlos im Bildsinn übertragen. Das Bildnis des Général Jean-Nicolas Houchard (1793 wegen des Vorwurfs des Hochverrats in Paris hingerichtet) wurde vom Kupferstecher Simon Charles Miger auf diese Weise nach dessen Ernennung zum General und knapp vor dessen Verhaftung gestochen (212). Ein beträchtlicher Gewinn dieser Studie liegt darin, dass der Autor in seiner Argumentation allergrößten Wert auf möglichst enge Bezüge zwischen den in der Diskussion berührten Stichen und den jeweils interpretierten Gemälden legt. Nur selten begegnet dem Leser in diesem Buch eine vom interpretierten Gemälde, Gemäldezyklus oder Deckengemälde isolierte Analyse. Vielmehr werden die Provenienz und Auftragssituation von Gemälden ebenso recherchiert wie ihre exakten Ausstellungsdaten und ihre druckgraphischen Interpretationen. Das von McAllister Johnson berücksichtigte Spektrum an Provenienzen ist stattlich: Kupferstiche nach Malereien für die Kapelle eines öffentlichen Waisenhauses (*Chapelle des enfants trouvés de Paris*; Abb. 4) begegnen ebenso wie Deckengemälde Pariser Stadtpalais, Wandbilder für die Speisesäle fürstlicher Jagdschlösser, aber auch Altargemälde und Supraportenmalereien. Zudem werden gesuchte Raritäten bekannter Pariser Künstler und Privatsammler dieser Zeit erörtert, etwa Johann Georg Wille, der das Gemälde *Lesende alte Frau* („La Liseuse“) von Gerard Dou 1762 in einer sehr gesuchten druckgraphischen Interpretation effektiv inszenierte. Das Gemälde selbst stammte aus der Sammlung von Jean de Jullienne, Herausgeber des *Recueil* der

Gemälde und Zeichnungen von Antoine Watteau – des ersten als Stichwerk angelegten Œuvrekatalogs dieses Künstlers.

Zu den Kernstücken des Buches zählt, trotz der Kürze dieses Kapitels, die Analyse der im Pariser Kunstdiskurs gebräuchlichsten ästhetischen Begriffe, die in den knappen Ankündigungen (*Annonces*) des *Mercure de France* oder des *Avant-Coureur* zu Neuerscheinungen von Kupferstichen auf dem Pariser Kunstmarkt Verwendung fanden. Eine solche Kompilation gab es in der bisherigen Forschung nicht. Sie ist aber umso nötiger, als diese Begriffe sich auf den ersten Blick kaum je aus dem Bedeutungsfeld reiner Konvention herausbewegen (*agréable, beau, gravé avec soin*), vom geschulten Kunden- und Kennerkreis dennoch durchaus differenziert verstanden wurden und deren Kaufverhalten beeinflussten. Der häufig verwendete Begriff *savant* etwa umschrieb die Begabung, Farbe in Schwarz und Weiß umzusetzen, ohne mit Kolorierung zu arbeiten (46).

BITTE KEINE INTERPRETATION!

Bei aller Präzision und trotz des immensen Detailreichtums dieser quellenkritischen Auswertung fehlt es stellenweise an terminologischer Schärfe, um den französischen Kupferstich des 18. Jahrhunderts in dessen ästhetischer Autonomie zu fassen. Der Verfasser argumentiert zwar, dieser sei eine autonome Kunstform, doch wird diese Autonomie begrifflich nicht klar gefasst. Stattdessen nutzt er fortwährend wechselnde Termini wie „multiple original“, „authentic document“, „work of creation“, „repetition“, „not a copy“ oder Umschreibungen wie „prints exist in their own right“ sowie „every print is potentially a case study“ (IX). Obwohl McAllister Johnson also die Produkte des französischen Kupferstichs des 18. Jahrhunderts als „work of creation“ umschreibt, distanziert er sich in der Einleitung vom Terminus der Interpretation – also dem künstlerischen Prozess der Umsetzung einer Bildkomposition der Malerei ins druckgraphische Bildmedium – in dessen Anwendung auf den reproduzierenden Kupferstich. Auch

wenn er in seiner Untersuchung Fragen der künstlerischen Umsetzung nahezu völlig ausklammert, wendet er dennoch eben den Begriff der Interpretation im weiteren Verlauf des Buches wiederholt auf Kupferstiche an, etwa nach Boucher (19: „The more one was engraved, as with Boucher, the easier it was to judge or rank his interpreter.“)

Nur ein einziges Mal stellt der Autor fest, dass die Qualität eines Stiches das Kaufverhalten des Publikums beeinflusst habe: „engraving techniques influenced the appreciation of the subject“ (230). Als dessen Alleinstellungsmerkmal sieht McAllister Johnson den unvergleichlich hohen und über Jahrzehnte hinweg auf höchstem Niveau gehaltenen künstlerischen Standard, der auch im europäischen Kontext des Jahrhunderts unerreicht blieb (6). Zu vage aber bleibt er, wenn er diesen konkurrenzlos hohen Standard aus dessen „heightened technique“ (14) zu erklären sucht, ohne jede Präzisierung dessen, was denn im französischen 18. Jahrhundert die besonderen Charakteristika dieser Technik waren. Zweifellos trifft diese künstlerische Qualifizierung auf viele Produktionen der Zeit zu – *heightened technique* gilt aber ebenso für den Kupferstich von Robert Nanteuil wie für die Leistungen des französischen Kupferstichs im gesamten 19. Jahrhundert, wie jüngst Stephen Bann in seiner Studie *Distinguished images: Prints in the visual economy of nineteenth-century France* (New Haven u. a. 2013) eindrucksvoll dargelegt hat. Ohne die Risiken einer zu breiten historischen Argumentation einzugehen, wäre es hier hilfreich gewesen, die Perspektive stärker auf das 17. wie auch das französische 19. Jahrhundert zu weiten.

Kontinuitäten in der Entwicklung der interpretierenden Druckgraphik in Frankreich wären dadurch stärker zu Tage getreten als epochale Zäsuren. Im Buch von McAllister Johnson gibt es zwar Rückbezüge zum Kupferstich des *Grand Siècle* dort, wo es um die Frage geht, wie weit sich der Kupferstich der *Académie* in der Tradition der Wegbereiter des französischen Kupferstiches sieht. Hier fallen Namen wie Gérard Edelinck,

Gérard Audran und diejenigen der damals führenden französischen Maler wie Philippe de Champaigne oder Charles LeBrun (48), allerdings ohne dass derartige Bezüge vertieft würden.

Emblematisch das Ende des französischen Kupferstichs des 18. Jahrhunderts markierend, beschreibt McAllister Johnson hybride Ausformungen eines überzüchteten Virtuosentums gegen Ende der Epoche: etwa gigantische, nach allen Seiten drehbare mechanische Vorrichtungen, um die darin eingespannten Segmente mosaikartig zu riesigen Papierformationen zusammengesetzter Stiche nach Deckengemälden aus allen Winkeln studieren zu können (216). Die eigentlichen Ursachen für das Ende oder, um in der Terminologie des Titels zu bleiben, des Niedergangs des *Fine Art Print* im 18. Jahrhundert sieht der Autor aber im Ende derjenigen Institution, die ihn hervorgebracht hat: der *Académie*.

Das dicht geschriebene Buch enthält wichtige Anhänge: eine Tabelle mit den Aufnahmedaten von Stechern (einschließlich ihrer Lebensdaten) in die *Académie* sowie eine Liste aller zwischen 1737 und 1789 im Salon ausgestellten Kupferstecher. Es folgen fünf Appendizes mit Kommentaren zu führenden Stechern im originalen Wortlaut (Auszüge aus dem *Mercure de France* und dem *Avant-Coureur*) sowie ein zwar schmaler, aber informativer Abbildungsteil. Hier wird eine sorgsam ausgewählte, alle Genres der Malerei berührende Suite von Stichen vorgestellt, begleitet von Erläuterungen zur spezifischen Charakteristik und Physiognomie des einzelnen Blatts.

DR. HANS JAKOB MEIER
Humboldt-Universität zu Berlin,
Institut für Kunst- und Bildgeschichte,
Georgenstr. 47, 10117 Berlin,
meierhan@hu-berlin.de