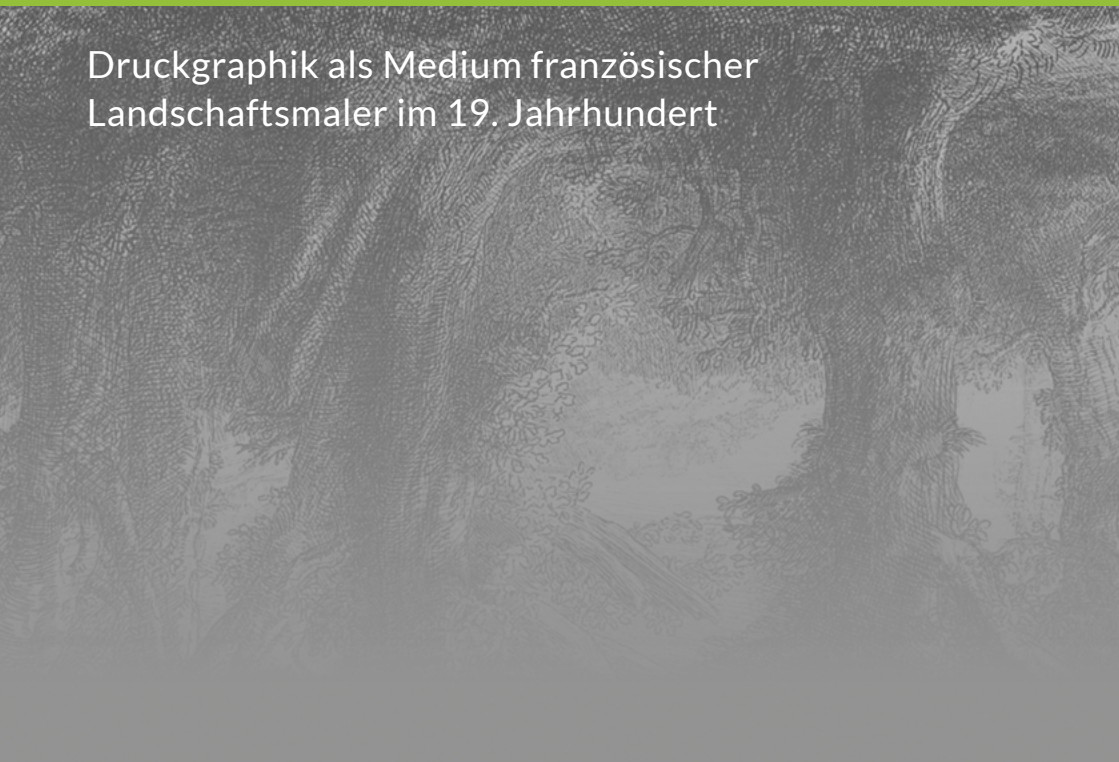




Natur ohne Farbe

Druckgraphik als Medium französischer
Landschaftsmaler im 19. Jahrhundert



Begleitheft zur Ausstellung

Natur ohne Farbe Druckgraphik als Medium französischer Landschaftsmaler im 19. Jahrhundert

Mit Beiträgen von Marie Goerens, Johannes Grave,
Tanja Korte, Sandra Völkening und Mira Claire Zadrozny

Inhalt

Vorwort Johannes Grave	4
Authentizität in Serie Zur Kunstproduktion der sog. Schule von Barbizon Johannes Grave	6
»Aufbruch ins ›Dunkel der Dickichte« Bemerkungen zur ›Schule von Barbizon‹ und zur akademischen Landschaftsmalerei Mira Claire Zadrozny	16
Natur mit und ohne Farbe Die Landschaftsdarstellungen Charles-François Daubignys in Malerei und Druckgraphik Tanja Korte	26
Farblose Impression Die Landschaftsradiierung Marie Goerens	38
Das Cliché-verre Zur kurzen Konjunktur einer ungewöhnlichen künstlerischen Technik Sandra Völkening	53
Verzeichnis der ausgestellten Druckgraphiken	64
Literaturverzeichnis	66

Vorwort

Die Ausstellung »Natur ohne Farbe« schlägt vor, einen etwas anderen Blick auf Landschaftsdarstellungen in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts zu werfen. Im Fokus stehen keine Gemälde, sondern Druckgraphiken von Künstlern der sog. Schule von Barbizon und aus ihrem Umfeld. Mit den Radierungen und Clichés-verre von Charles-François Daubigny, Camille Corot, Théodore Rousseau, Charles Émile Jacque, Alphonse Legros und Paul-Ferdinand Gachet rücken Fragen in den Vordergrund, die im gewöhnlichen Ausstellungsbetrieb in der Regel wenig Berücksichtigung finden: Was heißt es, die Natur ohne Farbe erfassen zu wollen? Wie gelingt es vergleichsweise unspektakulären Landschaften, die mit den beschränkten Mitteln der Radierung oder des Cliché-verre dargestellt sind, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen? Und welche Rolle kann die auf Vervielfältigung zielende Druckgraphik im Kontext einer Landschaftsmalerei einnehmen, die auf Originalität und Authentizität setzt? Ausstellung und Begleitheft laden dazu ein, diesen Fragen nachzugehen.

Das Zentrum der Ausstellung bilden Arbeiten von Daubigny, der im Vergleich zu den meisten »Barbizonisten« besonders zahlreiche Radierungen geschaffen und auch die Möglichkeiten des Cliché-verre ausgiebig erprobt hat. Seine Druckgraphiken werden durch einige Radierungen von Jacque, Corot und Rousseau kontextualisiert. Neben die Werke von Künstlern, die zur Kerngruppe der sog. Schule von Barbizon zählen, treten zudem Radierungen von Alphonse Legros. Sie stehen für eine Konjunktur der Radierung, die in

Frankreich – unter maßgeblicher Beteiligung von Legros – zur Gründung der *Société des aquafortistes* (1862) und in England zum sog. *etching revival* führte, an dem Legros nach seinem Umzug nach London (1863) Anteil hatte. Ein kleines Blatt von Paul-Ferdinand Gachet bezeugt, wie das neue Interesse an der Landschaftsradiierung auch Laien zu druckgraphischen Versuchen anregte. Zugleich schlägt die Radierung von Gachet, der als Arzt und Kunstförderer Bekanntschaften mit Daubigny, Corot, Camille Pissarro und Paul Cézanne sowie später mit Vincent van Gogh pflegte, eine Brücke in das Umfeld des frühen Impressionismus.

Das Begleitheft greift den kleinen Ausstellungsparcours auf, um einige Aspekte zu vertiefen. Auch hier bildet das Werk von Daubigny einen wichtigen Ausgangspunkt, um die Charakteristika der sog. Schule von Barbizon sowie das Verhältnis von Landschaftsmalerei und Druckgraphik genauer in den Blick zu nehmen. Daneben treten Beiträge, die den Aufschwung der Radierung und die ungewöhnliche, selten genutzte Technik des Cliché-verre behandeln.

Sowohl die Ausstellung mit Leihgaben aus Privatbesitz als auch die Broschüre wurden im Sommersemester 2018 im Rahmen des Seminars »Die Kunst der Peripherie. Barbizon, die Normandie und die Ränder des Impressionismus« konzipiert und realisiert. Im Ausstellungsteam haben dankenswerterweise Marie Goerens, Tanja Korte, Sandra Völkening und Mira Claire Zadrozny engagiert, ideenreich und tatkräftig zusammengearbeitet. *Johannes Grave*

Authentizität in Serie

Zur Kunstproduktion der sog. Schule von Barbizon

Die ›Schule von Barbizon‹ hat sich seit langem als verlässliche ›Marke‹ in der Kunstgeschichtsschreibung und im musealen Ausstellungsbetrieb etabliert.¹ Neben Künstlerpersönlichkeiten wie Eugène Delacroix oder Gustave Courbet steht sie für eine wichtige Entwicklungsphase der französischen Malerei, bevor sich der Impressionismus – teils in Weiterführung von Anregungen aus dem Barbizon-Umkreis – als weithin prägende Neubestimmung der Landschaftsmalerei durchsetzen sollte. Heute wecken die Werke der ›Schule von Barbizon‹ zwar nicht im selben Maße den Enthusiasmus des Publikums wie die der Impressionisten; noch immer aber stoßen sie auf Interesse und werden in Museen oder Ausstellungen präsentiert. Zuletzt war es wieder vermehrt der Beitrag der ›Barbizonisten‹ zur Herausbildung der impressionistischen Malerei, der ihren Bildern Aufmerksamkeit sicherte.²

Ein schwer fassbares Phänomen

All das ist aber weitaus weniger selbstverständlich, als die eingängige Formel ›Schule von Barbizon‹ suggeriert, die ein Dorf am Rande des Waldes von Fontainebleau zum Zentrum einer Kunstbewegung erklärt. Die Künstler, die unter diese Gruppenbezeichnung subsumiert werden, konnten darum nicht wissen, als sie jene Werke schufen, die heute als Inbegriff von ›Barbizon‹ gelten. Weder haben sie sich selbst als zusammenhängende Gruppe verstanden und gemeinsame Ausstellungen organisiert, noch haben sie ihre Arbeit eng mit dem Namen des Dorfes Barbizon verknüpft.³ Die ›Schule von Barbizon‹ erhielt ihren Namen und ihre Konturen vielmehr erst später durch David Croal Thomson (1855–1930), der 1890 in London sein Überblickswerk *The Barbizon School of Painters* (Abb. 1) veröffentlichte.⁴ Bemerkenswert sind insbesondere der Untertitel und die Umstände dieser Publikation: Dem Titel fügte Thomson eine bloße Reihung von Künstlernamen hinzu: *Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, etc.*, wobei das lakonische »etc.« andeutet, wie

schwierig es bis heute bleiben sollte, die Grenzen dieser offenen Aufzählung zu bestimmen. Der Kontext, in dem Thomson an dem Buch arbeitete, spricht aber dafür, dass ihm daran gelegen sein konnte, diese Frage offen zu halten. Denn er selbst war als Direktor der Londoner Filiale der berühmten Kunsthandlung Goupil daran interessiert, den Kreis um diese damals in England gut verkäufliche Kunst nicht zu eng zu ziehen. Die ›Schule von Barbizon‹, so darf man etwas überspitzt formulieren, ist zuallererst ein Produkt des Kunsthandels.

Bis heute ist daher umstritten, wer der ›Schule von Barbizon‹ zuzurechnen ist. Théodore Rousseau (1812–1867), Narcisse Diaz de la Peña (1807–1876), Jean-François Millet (1814–1875) und Charles Émile Jacque (1813–1894) hatten das Dorf Barbizon tatsächlich für einige Zeit zu ihrem Lebensmittelpunkt gemacht. Camille Corot (1796–1875), Constant Troyon (1810–1865), Jules Dupré (1811–1889) und Charles-François Daubigny (1817–1878) haben verschiedentlich im Wald von Fontainebleau gearbeitet und dabei – wie andere zeitgenössische Künstler auch – u. a. in der Auberge Ganne in Barbizon übernachtet. Doch waren diese acht Künstler, die oft als Kerngruppe der ›Barbizonisten‹ gelten,⁵ weder die einzigen noch die ersten Maler, die sich

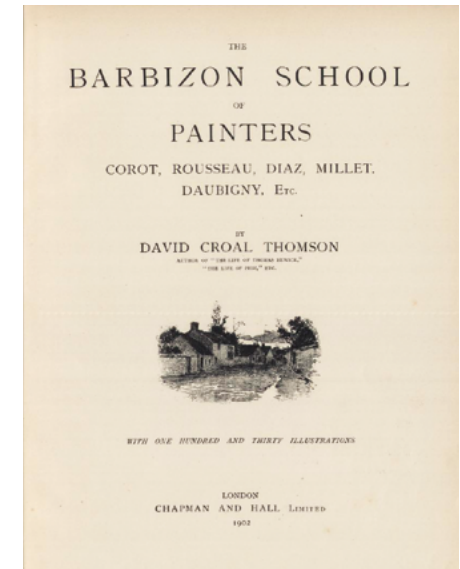


Abb. 1: David Croal Thomson, *The Barbizon School of Painters*, London 1890, Titelblatt.

mindestens vorübergehend in Barbizon aufhielten. Ein von Bernd Müller-schön und Thomas Maier vorgelegtes Lexikon der ›Barbizonisten‹ umfasst immerhin 70 Einträge, deren Auswahl ebenfalls nicht als abschließend gelten kann.⁶ Gelegentlich werden überdies Künstler anderer Länder, die eigens nach Barbizon gereist sind, um dort zu arbeiten, der ›Schule‹ zugerechnet. Der Erfolg und die weite Verbreitung jener Form von Landschaftsmalerei, die sich mit dem Schlüsselwort ›Barbizon‹ verbindet, scheint zur Folge zu haben, dass die Konturen des Phänomens kaum mehr klar bestimmt werden können. Zumindest lassen sich einige Voraussetzungen benennen, ohne die sich nicht hätte herausbilden können, was als ›Schule von Barbizon‹ bezeichnet wird. Von erheblicher Bedeutung war die Aufwertung der Landschaftsmalerei, die sich nicht zuletzt darin zeigte, dass die *Académie des beaux-arts* 1817 erstmals einen *Prix de Rome* für Landschaftsmalerei, genauer: für die *paysage historique*, vergab, so dass nun auch talentierte Landschaftsmaler ein Stipendium für einen Romaufenthalt gewinnen konnten. Pierre-Henri de Valenciennes (1750–1819), der für die Einrichtung dieses Preises geworben hatte, hielt selbst zwar daran fest, auf Ausstellungen mit großformatigen, komponierten Ideallandschaften in Erscheinung zu treten. Er steht aber zugleich für den beeindruckenden Zugewinn an Bedeutung und Innovationskraft, der die Ölstudie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auszeichnete. Die Grenzen zwischen vollendetem Gemälde und vorbereitender Ölstudie, die bei Valenciennes noch scharf gezogen worden waren, sollten schon ab den 1820er Jahren nach und nach durchlässiger werden. Indem aber die direkt und rasch vor dem Motiv entstandenen Ölstudien in den Kreis potenziell autonomer, ausstellungswürdiger Werke aufrückten, zeichnete sich auch die Möglichkeit ab, Landschaftsmalerei als eine Arbeit *en plein air*, d. h. in der freien Natur und direkt vor dem Motiv, zu verstehen. Die Maler der ›Schule von Barbizon‹ haben diese Möglichkeit nicht alle gleichermaßen konsequent ergriffen, doch zeugt die oftmals spontan anmutende, offene Faktur vieler ihrer Gemälde davon, wie die Freiluftmalerei eine nachhaltige Prägekraft entfaltete. Befördert wurde diese Entwicklung durch Anregungen englischer Maler. Namentlich die Bilder, mit denen John Constable und Richard Parkes Bonington im Salon von 1824 und weiteren Ausstellungen hervortraten, hinterließen bei jünge-

ren französischen Künstlern einen tiefen Eindruck. Sie luden dazu ein, sich insbesondere in der Wahl der Motive und der Anwendung der malerischen Mittel von traditionellen Vorgaben zu lösen. Damit relativierte sich zwangsläufig die Bedeutung der Ideallandschaft und ihrer traditionellen Kompositionsschemata.⁷ Statt der aufwendig kalkulierten, wohlabgewogenen Komposition idealisierter landschaftlicher Elemente konnte nun zunehmend die vermeintlich ungefilterte Wiedergabe einer in der Natur vorgefundenen Szenerie bildwürdig werden. Der Wald von Fontainebleau und seine Umgebung boten dafür reiches Anschauungsmaterial und warteten mit sehr verschiedenen Ansichten auf, ohne dass sich allzu markante spektakuläre Sujets aufdrängten. Nach einigen Vorläufern lässt sich daher schon ab den 1820er Jahren beobachten, wie Künstler diese Gegend für sich entdeckten und – zumindest in Teilen – als Experimentierfeld für eine neue, alternative Form der Landschaftsmalerei nutzten.⁸

Mit der gerade skizzierten Entwicklung sind bereits wichtige Merkmale der ›Schule von Barbizon‹ umschrieben: Die Landschaften der ›Barbizonisten‹ stehen für eine Abkehr von klassischen Formen der Landschaftskomposition. Sie verzichten auf traditionelle Strategien der Idealisierung und Überhöhung ebenso wie auf bedeutungsschwangere Staffagefiguren und wenden sich stattdessen Motiven zu, die auf den ersten Blick unspektakulär, ja gelegentlich sogar auffallend wenig gefällig sind. Die Menschen, die in diesen Landschaften erscheinen, verweisen in der Regel – Millet bildet auch hier eine Ausnahme – nicht auf mythologische oder biblische Erzählungen, ebensowenig geben sie sich, wie später im Impressionismus, als urbane Bürger zu erkennen, die einen Ausflug aufs Land unternommen haben.



Abb. 2: Charles Émile Jacque, *Labreuvier aux moutons*, 1888, Radierung, 41,1 x 53,4 cm (Platte). Bielefeld, Privatsammlung.

Vielmehr muten die Figuren in den Landschaften der ›Barbizonisten‹ wie ein selbstverständlicher Teil der Natur an; sie treten nicht auf, sondern scheinen immer schon dagewesen zu sein. Die zahllosen Reisisammlerinnen, die die Bilder von Díaz und Léon Richet (1843–1907) bevölkern, stehen ebenso wie die Hirten bei Jacque (Abb. 2) und Troyon für eine Einheit von Mensch und Natur, die *de facto* freilich zunehmend fraglich wurde.

Authentizität ...

Zur Profilierung der ›Schule von Barbizon‹ hat erheblich beigetragen, dass sie sich in Abgrenzung und Opposition zur etablierten klassischen Landschaftsmalerei charakterisieren ließ. Deren geschönten, nach Mustern und Regeln komponierten Landschaften scheinen die ›Barbizonisten‹ unverfälschte Ausblicke in die Natur entgegenzusetzen. Und die raue, offene Faktur vieler Bilder aus dem Umkreis von Barbizon mutet wie ein gezielter Bruch mit jener geglätteten Malweise an, mit der das Gros der älteren Malerei über ihre handwerkliche Gemachtheit hinwegzutäuschen scheint. Zu solchen Polarisierungen, bei denen etwas frühere Maler wie Georges Michel (1763–1843), Eugène Isabey (1803–1886) und Paul Huet (1803–1869) in Vergessenheit zu geraten drohen, hat nicht zuletzt die zeitgenössische öffentliche Rezeption beigetragen. Namentlich Théodore Rousseaus Bilder stießen zunächst auf den erbitterten Widerstand vieler Kunstkritiker und der Jury des Salons, der Rousseau durch die wiederholte Ablehnung seiner Werke den Beinamen ›le grand refusé‹ eintrug.⁹ Neben der ungewöhnlichen Wahl der Motive war es die offene, bisweilen skizzenhafte Malweise der ›Barbizonisten‹, die auf Kritik stieß und den Vorwurf provozierte, hier sollten Bilder zur Ausstellung gelangen, die nur als vorbereitendes Studienmaterial im Atelier ihren Platz hätten.

Die zeitgenössische Kritik bahnte auf diese Weise den Weg dafür, die ›Schule von Barbizon‹ wenig später eng mit Begriffen wie Aufrichtigkeit, Wahrhaftigkeit und Authentizität zu assoziieren. Als sich die ›Barbizonisten‹ ab etwa 1850 mehr und mehr auf dem Kunstmarkt und in den Salons zu etablieren vermochten, konnte daher der Eindruck entstehen, dass Künstlern, die sich nicht hatten korrumpieren lassen wollen, endlich der verdiente Erfolg beschieden

war. Was zuvor als Unvermögen, Unbeholfenheit oder Konventionsverstoß galt, ließ sich nun als gezielter Versuch verstehen, zugunsten einer ungekünstelten Natürlichkeit und ›wahrhaftigen‹ Schilderung der Landschaft von allen programmatischen Verpflichtungen abzusehen. Exemplarisch äußert sich diese Umwertung in den Salonkritiken von Émile Zola. In seinem *Salon* von 1868 beschreibt er, dass die frühere idealisierende Landschaftsmalerei durch eine ungeschönte Hinwendung zur Natur habe abgelöst werden müssen: »Unsere Landschaftsmaler haben eindeutig mit der Tradition gebrochen. Unserer Zeit, die sich in die Natur verliebt hat, war es vorbehalten, ein ganzes Völkchen von Malern hervorzubringen, die als Verehrer weiß schäumender Flüsse und grüner Baumreihen das Land durchwandern, sich für jedes Stückchen Horizont interessieren und mit brüderlicher Rührung Grasbüschel malen. Die Dichter, die zu Beginn des Jahrhunderts den alten Pantheismus zu neuem Leben erweckten, mußten zwangsläufig das Entstehen einer Schule von Landschaftsmalern bewirken, die die Fluren um ihrer selbst willen lieben, die sie interessant und lebendig genug finden, um sie in ihrer Banalität zu interpretieren, ohne danach zu trachten, sie zu veredeln. Die klassische Landschaftsmalerei ist tot, vom Leben und von der Wahrheit getötet.«¹⁰ Und ganz in diesem Sinne bekräftigte Zola wenige Jahre später anlässlich des Salons von 1875: »Heute ist die Revolution vollbracht, ihr Triumph ist gewiß. Das Natürliche hat das Künstliche endgültig vertrieben.«¹¹

Dem Anspruch auf unverstellte Authentizität scheint die Kunst der ›Barbizonisten‹ gleich auf zweifache Weise gerecht zu werden: Zum einen liegen ihren Landschaftsbildern Ansichten der Natur zugrunde, die weitgehend unberührt von menschlicher Tätigkeit gezeigt werden und deren Wiedergabe zugleich ohne schönende Eingriffe erfolgt. Zum anderen wirkt die Darstellungsform mit der offenen Faktur, die Pinselzüge und Malmaterial klar hervortreten lässt, wie eine Einladung dazu, die Schwere der pastosen Farbe und die gestische Anmutung der Striche als Ausdruck des Künstlersubjekts zu verstehen. Statt sich selbst durch die Tilgung der Arbeitsspuren zu verbergen, scheinen Individualität und Stimmung des Künstlers in der Spezifik der von ihm gewählten Darstellungsform anschaulich zu werden.¹² Sofern dem Künstler dabei eine gleichsam seismographische Sensibilität für die Er-

fassung der Natur und des ihr eigenen Lebens zugetraut wird, werden seine Landschaften gerade aufgrund der offen zutage tretenden Subjektivität der Darstellung zu ›wahrhaftigen‹ Bildern der Natur.

... in Serie

Allerdings ist dieses Bild, das man sich von der ›Schule von Barbizon‹ gemacht hat, nicht frei von Widersprüchen und Spannungen. Dass die scheinbar unberührte Natur, die wie eine Gegenwelt zur modernen Stadt erschien, zum Gegenstand von Malerei werden konnte, verdankte sich nicht zuletzt jüngsten Errungenschaften: der in den 1830er Jahren einsetzenden touristischen Erschließung des Waldes von Fontainebleau sowie vor allem einer 1849 eröffneten Eisenbahnverbindung von Paris nach Melun, die nun auch Fontainebleau direkt mit der Metropole verband. Jene von zivilisatorischen Eingriffen freie Natur, die in den Bildern der ›Barbizonisten‹ anschaulich wurde, blieb schon aufgrund solcher äußerlichen Umstände auf ihre Kehrseite, die industrielle Moderne, verwiesen.¹³ Ebenso barg bereits die anfängliche öffentliche Ablehnung der Künstler eine Voraussetzung für den späteren Erfolg. Denn erst auf der Basis der Zurückweisung einer in traditionellen Bahnen denkenden Kunstkritik und Salonjury konnten sich Maler wie Théodore Rousseau das Profil erarbeiten, beharrlich an einer aufrichtigen, ungeschönten Darstellung der Natur festzuhalten.

Die Authentizität (in der Sprache der zeitgenössischen Kunstkritik: *vérité* oder *sincérité*), die so charakteristisch für die ›Schule von Barbizon‹ zu sein scheint, musste spätestens mit ihrem Erfolg an Grenzen stoßen. Da sich eine kaum eingrenzbar Zahl von französischen Malern und Künstlern aus anderen Ländern stark an das motivische Repertoire und die Darstellungsformen von Corot, Rousseau, Daubigny, Millet, Díaz und anderen anschloss, konnte vor allem gegen Ende des 19. Jahrhunderts der Verdacht aufkommen, dass aus einem künstlerischen Anliegen eine gut verkäufliche Modeerscheinung geworden war. Doch bereits der Blick auf die Œuvres der bekanntesten ›Barbizonisten‹ kann solche Fragen provozieren: Maler wie Díaz, Daubigny oder Dupré haben nicht nur jeweils ein ungemein umfangreiches Werk hinterlassen, sondern dabei offenkundig bestimmte Motive, Ansichten und Bildtypen



Abb. 3: Charles-François Daubigny, *Pommiers à Auvers*, 1877
Radierung, 19,5 x 27,8 cm (Platte). Bielefeld, Privatsammlung.

vielfach variiert und auch vor Repliken nicht zurückgeschreckt. Daneben verweisen auch die zahlreichen, nicht selten in hoher Auflage gedruckten Radierungen, mit denen zum Beispiel Daubigny (Abb. 3) zur *Gazette des Beaux-Arts* oder zur *Illustration nouvelle* beigetragen hat, darauf, dass die ›Schule von Barbizon‹ keine Scheu vor serieller Produktion zeigte und gezielt auf eine breite Popularisierung ihrer Landschaften setzte.¹⁴ Im Mittelpunkt dieser druckgraphischen Arbeiten stehen nicht der Nuancenreichtum von in geringer Zahl abgedruckten Kaltnadelradierungen oder die subtilen Differenzen von raren Zustandsdrucken. Vielmehr setzten Daubigny, Corot und andere ›Barbizonisten‹ die Mittel der Radierung gezielt und routiniert so ein, dass sie auch in höherer Auflage Wirkung entfalteten.

Fragen der Authentizität mussten jedoch spätestens zum Problem werden, als der Erfolg der bekanntesten ›Barbizonisten‹ zunehmend Fälscher auf den Plan rief. Camille Corot, so lautet etwa ein besonders treffendes Bonmot, habe etwa 3.000 Werke geschaffen, von denen gut 10.000 nach Amerika verkauft worden seien.¹⁵ Dass die ›Schule von Barbizon‹ in besonders

hohem Maße Opfer von Fälschungsversuchen wurde, zeugt nicht nur von ihrer Beliebtheit im späteren 19. Jahrhundert, sondern auch davon, dass ihre Vertreter motivische Vorlieben und Stilmerkmale herausgebildet hatten, die keineswegs singulär, sondern leicht wiederholbar und variierbar waren. Auch bei den Malern der ›Schule von Barbizon‹ erweist sich Authentizität mithin als ein fragiles Phänomen. Die Charakteristika, mit denen sie sich zunächst die Reputation aufrichtiger, ungeschönter und ›wahrhaftiger‹ Naturdarstellungen erarbeitet hatten, konnten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend in eine serielle Produktion überführt werden, die zwar zur Popularität dieser Malerei beitrug, aber zugleich einer beispiellosen Fabrikation von Fälschungen Vorschub leistete. Die »klassische Landschaftsmalerei« war tatsächlich, wie Zola 1868 schrieb, »tot«, doch drohte nun die Kunst der ›Barbizonisten‹ unter einer Produktion zu ersticken, die sich nur noch begrenzt mit dem Ideal einer authentischen Einlassung auf die Natur vereinbaren ließ. ❦

Anmerkungen

¹ Zur ›Schule von Barbizon‹ vgl. neben der im Folgenden genannten Literatur vor allem Steven Adams, *The Barbizon School and the Origins of Impressionism*, London 1994; Christoph Heilmann (Hg.), *Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. »Les amis de la nature«* (Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst), München 1996; Andreas Burmester, Christoph Heilmann und Michael F. Zimmermann (Hg.), *Barbizon. Malerei der Natur – Natur der Malerei*, München 1999; und Vincent Pomarède (Hg.), *L'école de Barbizon. Peindre en plein air avant l'impressionisme* (Ausst.-Kat. Lyon, Musée des Beaux-Arts), Paris 2002.

² Vgl. Lynne Ambrosini, Frances Fowle und Maite van Dijk (Hg.), *Inspiring impressionism. Daubigny, Monet, Van Gogh* (Ausst.-Kat. Cincinnati, Taft Museum of Art), Edinburgh 2016; und Suzanne Greu (Hg.), *Towards impressionism. Landscape painting from Corot to Monet* (Ausst.-Kat. Winter Park, Fla., George D. and Harriet W. Cornell Fine Arts Museum), München 2017.

³ Vgl. John Sillevs, *The Barbizon School*, in ders. und Hans Kraan (Hg.), *The Barbizon School* (Ausst.-Kat., Den Haag, Haags Gemeentemuseum), Den Haag 1985, 45–60, bes. 49.

⁴ Thomson hatte das Buch in Aufsätzen vorbereitet, die in den Jahren 1888 und 1889 im *Magazine of Art* erschienen waren, und flankierte seine Bemühungen um die Propagierung der ›Schule von Barbizon‹ durch zahlreiche Ausstellungen in seiner Galerie; vgl. Anne Helmreich, *The Art Dealer and Taste. The Case of David Croal Thomson and the Goupil Gallery, 1885–1897*, in: *Visual culture in Britain* 6, 2005, Nr. 2, 31–49, bes. 40f. – Später sollte Thomson seine eigene Galerie »Barbizon House« nennen.

⁵ Vgl. bereits die Auswahl der Maler bei David Croal Thomson, *The Barbizon School of painters. Corot, Rousseau, Díaz, Millet, Daubigny, etc.*, 3. Aufl., London 1902; vgl. ferner Robert L. Herbert, *Barbizon revisited* (Ausst.-Kat. San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, San Francisco), Boston 1962.

⁶ Vgl. Bernd Müllerschön und Thomas Maier, *Die Maler der Schule von Barbizon. Wegbereiter des Impressionismus, mit Biografien und Werkbeschreibungen von 70 Künstlern*, Stuttgart 2002.

⁷ Vgl. dazu den Beitrag von Mira Claire Zadrozny.

⁸ Vgl. Chantal Georgel, *La forêt de Fontainebleau. Un atelier grandeur nature* (Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Orsay), Paris 2007; und Kimberly A. Jones (Hg.), *In the forest of Fontainebleau. Painters and photographers from Corot to Monet* (Ausst.-Kat. Washington, National Gallery of Art), Washington 2008.

⁹ Vgl. zuletzt Edouard Kopp, *Facing criticism. Rousseau and the Salon*, in: Scott Allan and Édouard Kopp (Hg.), *Unruly nature. The landscapes of Théodore Rousseau* (Ausst.-Kat. Los Angeles, J. Paul Getty Museum), Los Angeles 2016, 45–57, bes. 45.

¹⁰ Émile Zola, *Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866–1896*, übers. von Uli Aumüller, Frankfurt am Main 1988, 111.

¹¹ Ebenda, 153.

¹² Vgl. insbes. Michael F. Zimmermann, *Painting of Nature – Nature of Painting. An Essay on Landscape and the Historical Position of ›Barbizon‹*, in: Burmester/Heilmann/Zimmermann (wie Anm. 1), 18–55.

¹³ Vgl. u. a. Nicholas Green, *The spectacle of nature. Landscape and bourgeois culture in nineteenth century France*, Manchester 1990.

¹⁴ Vgl. dazu den Beitrag von Tanja Korte.

¹⁵ René Huyghe, *Simple histoire de 2.414 faux Corots*, in: *L'amour de l'art* 17, 1936, Nr. 2, 73–76, hier 73: »[...] Corot était l'auteur de 3.000 tableaux dont 10.000 ont été vendus en Amérique.« Vgl. Vincent Pomarède, *Corot Forgeries: Is the Artist Responsible?* In: Gary Tinterow, Michael Pantazzi und Vincent Pomarède, *Corot* (Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum of Art), New York 1996, 383–396; und Gérard de Wallens, *Die falschen Corots. Mythos oder Wirklichkeit? Über die dringende Notwendigkeit eines wissenschaftlichen Kataloges*, in: Dorit Schäfer und Margret Stufmann (Hg.), *Camille Corot. Natur und Traum* (Ausst.-Kat. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle), Heidelberg 2012, 445–457.

»Aufbruch ins ›Dunkel der Dickichte‹«¹

Bemerkungen zur ›Schule von Barbizon‹ und zur akademischen Landschaftsmalerei

Der ästhetische Begriff der Landschaft ist eng verbunden mit der Anschauung von Natur.² Grundlegend für ihre Wahrnehmbarkeit sind dabei der unbegrenzte Raum, der nur an der Horizontlinie endet, und das standortgebundene Subjekt, das den Akt der Wahrnehmung vollführt.³ Nils Büttner beschreibt in einem Aufsatz von 2011 die Verbindung dieser Anschauung zur Bildlichkeit: »[...] weder die Natur in ihrer Gesamtheit noch das, was der gestaltende menschliche Eingriff ihr hinzugefügt hat, macht für sich genommen eine Landschaft aus. Nicht ihre bloße Existenz, sondern die Betrachtung des Existierenden aus sicherer Distanz macht die Gegend zu Landschaft. Die den Menschen umgebenden Hervorbringungen von Natur und Kultur müssen recht eigentlich erst zum Bild werden, um Landschaft zu sein.«⁴

Die Landschaftsbilder, die die Maler der sog. Schule von Barbizon im Verlauf des 19. Jahrhunderts schufen, bestachen in diesem Sinne durch neuartige Gestaltungen in Farbe und Form sowie durch die Wahl bisher vernachlässigter Sujets aus der heimischen Landschaft. Neben dem pastosen Farbauftrag und der ungewöhnlichen Wahl des Bildausschnitts zeichneten sie sich dadurch aus, dass sie die Ölskizze, die unter freiem Himmel, *en plein air*, entstand, zum vollgültigen Tableau erhoben, das den im Atelier gefertigten Salonbildern zur Seite gestellt wurde. Bei den unter dem Namen ›Schule von Barbizon‹ gefassten Künstlern handelt es sich – entgegen der Suggestion dieser Bezeichnung – keineswegs um eine geschlossene Gruppe. Die Maler, die diesem Kreis zugerechnet werden, unterscheiden sich sehr stark in den von ihnen verwendeten Techniken und Darstellungsweisen, und auch innerhalb der Œuvres einzelner Künstler sind bedeutende Variationen zu erkennen.⁵ Dennoch soll im Folgenden versucht werden, einige allgemeine Aspekte

auszumachen, die mit dem Schaffen dieser Maler verbunden sind. Von besonderem Interesse ist dabei, wie sich diese Malerei von der klassizistischen, von der *Académie* geprägten Landschaftsmalerei unterscheidet.

Zur ›klassischen‹ Landschaftsmalerei

Bis ins 19. Jahrhundert hinein wurden die Maler beeinflusst von den Vorgaben der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* und ihrer Nachfolgerinstitution, der *École des Beaux-Arts*. Künstler wie Claude Lorrain (1600–1682), Nicolas Poussin (1594–1665) und Claude-Joseph Vernet (1714–1789) trugen zur Herausbildung und Entwicklung des Topos der Ideallandschaft bei, der sich über fast drei Jahrhunderte hinweg halten konnte. Innerhalb der Gattungshierarchie der *Académie* (Histoire, Portrait, Genre, Landschaft, Stillleben) nahm die Landschaftsmalerei als *genre mineur* einen nachgeordneten Stellenwert ein.⁶

In diesem Sinne war es üblich, den Gemälden eine figürliche Szene beizufügen, um Anspruch und Wert des Bildes zu heben. Diese Staffagefiguren konnten von pastoralen Hirtengruppen, wie oftmals bei Claude Lorrain, bis hin zu narrativen Szenen (historisch, christlich oder antik-mythologisch), wie etwa bei Nicolas Poussin, reichen, die in der Regel im Bildvordergrund ihren Platz fanden.⁷ Die unter der *Académie* etablierte Tradition der Landschaftsmalerei folgte einem wiederkehrenden Aufbau der Bildkomposition (Abb. 1). Dazu zählte die Staffelung der Landschaft in klar erkennbare, getrennte räumliche Zonen: Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund. Zur Sicherstellung der Naturgemäßheit der Darstellung war die Anwendung der Perspektive unabdingbar, wie bereits Roger de Piles (1635–1709) in seiner 1708 veröf-



Abb. 1: Claude Lorrain, *Paysage avec bergers*, 1644, Öl auf Leinwand, 98 x 137 cm, Musée de Grenoble.

fentlichten Anleitung zur Landschaftsmalerei betonte: »Le paysage suppose l'habitude des principales regles de la perspective, pour ne se point éloigner du vraisemblable.«⁸ Dabei fand nicht nur die Linearperspektive, sondern auch die schon von Leonardo da Vinci (1452–1519) beschriebene *perspective aerielle*, also die Luftperspektive, die in der Ferne erscheinende Gegenstände in bläuliche Farben hüllt, Anwendung. Die geschickte Verbindung der Bildgründe nach perspektivischen Regeln bildete die Grundlage dieser Form der Landschaftsmalerei. Zudem war es üblich, die Bildelemente so anzuordnen, dass zwischen ihnen eine Durchsicht entstand, die dem Betrachter den Blick in die Ferne eröffnete und ihn die korrekte Anwendung der Perspektive erkennen ließ.

Im Vordergrund wurde das Bild zu den Seiten hin von Repoussoirs gefasst, die als rahmende Elemente den Blick auf das Bildgeschehen fokussieren. Zu diesem Zweck wurden insbesondere Bäume genutzt, möglich waren aber auch andere Motive. So finden sich in den Bildern Claude Lorrains oftmals antike Ruinen, die durch ihre randstellige Platzierung die gewünschte Be-

schränkung des Blicks hervorrufen. Zwischen den Repoussoirs wurden die Staffagefiguren situiert, die sowohl das Bild beleben als auch seinen Rang in der Gattungshierarchie heben sollten. Die Gestaltung der Figurengruppen wurde dabei oft an die jeweilige Landschaft angepasst. So finden sich vor allem in Darstellungen der römischen Campagna häufig Satyrgruppen oder ähnliche mythologische Figuren, die auf die historische sowie geistesgeschichtliche Relevanz des Ortes verweisen. Während der Vordergrund im Atelier konzipiert und ausgearbeitet wurde, konnten insbesondere für den Mittel- und Hintergrund Studien genutzt werden, die *en plein air* erfasst worden waren und erst im Atelier einer idealisierenden Anpassung unterzogen wurden. Beleg dafür sind die ab dem späten 18. Jahrhundert zunehmend beliebten Ölskizzen, bei denen der Vordergrund ausgespart blieb und nur in seiner Silhouette erkennbar wird. Die Staffage im Vordergrund unterscheidet zudem die ›klassische‹ Landschaftsmalerei von der szenographischen Prospektmalerei.⁹

Vorlagen bot insbesondere die italienische Landschaft, die bereits von Claude Lorrain exzessiv genutzt wurde und schnell zum anerkanntesten Sujet avancierte: »In den klassizistischen Ateliers herrschte die Auffassung, Plein-airstudien male man in Italien, dem einzigen Land, das dem Studenten dafür geeignete Vorbilder biete.«¹⁰ Die Vorgabe, sich vor allem mit den Gebieten der römischen Campagna auseinanderzusetzen, wurde seit 1666 durch den *Prix de Rome* der *Académie* gefestigt, der ab 1817 auch in der *Académie des beaux-arts* – dort nun aber explizit für Landschaftsmalerei – vergeben wurde. Diese höchste Auszeichnung für Studenten wurde in Form eines Stipendiums für einen vierjährigen Aufenthalt an der *Académie de France* in Rom vergeben.¹¹ Das Bedürfnis, zu Studienzwecken nach Italien zu reisen, verbreitete sich schnell unter den europäischen Künstlern und hielt sich bis weit ins 19. Jahrhundert hinein.

Die ›klassische‹ Landschaftsmalerei brachte somit vor allem weitgehend im Atelier ausgearbeitete Tableaus hervor, die dem Betrachter eine stimmungsvolle, idealisierende Darstellung einer zumeist italienischen Landschaft darboten. Wichtig war, die Faktur, die der Pinsel in der Ölfarbe hinterlassen konnte, zu tilgen, indem die Oberfläche in kreisenden Bewegungen mit einem Dachshaarpinsel (*blaireau*) bearbeitet wurde. Durch diese gleichmäßige

Oberfläche wurde jedweder individuelle Duktus der Künstlerhand entfernt. Somit gleichen sich die Bilder nicht nur in der Komposition und Motivwahl, sondern auch in der Oberflächenstruktur der Farbe, dem *fini*.¹²

Eine besondere Entwicklung vollzog sich konträr dazu im niederländischen Raum. Hier war die Landschaftsmalerei schon seit dem 17. Jahrhundert außerordentlich beliebt. Eine Vielzahl von Malern schuf unzählige, eher kleinformatige Landschaftsgemälde, die von Seestücken bis hin zur Winterlandschaft die niederländische Natur wiedergaben. Die niederländischen Landschaftsmaler folgten dabei anderen Kriterien als den in der französischen Malerei üblichen. Charakteristisch für ihre Werke ist vor allem die niedrige Horizontlinie, die ein weites Blickfeld eröffnet und zugleich dem Himmel einen größeren Raum gibt. Die Darstellungen verzichteten dabei häufig auf Staffagefiguren. Der schnellen Anfertigung war vor allem die *alla prima*-Malerei dienlich, die bereits seit dem 16. Jahrhundert genutzt wurde. Hierbei wird die Ölfarbe nicht in mehreren, sondern lediglich in einer einzigen Schicht aufgetragen. Somit blieben viele Bilder niederländischer Künstler durchaus erschwinglich, so dass sie auch für die untere Mittelschicht erwerbbar waren.¹³

Die Landschaftsmalerei der ›Schule von Barbizon‹

Die Maler der ›Schule von Barbizon‹ entwickelten im Kontrast zu dieser seit dem 17. Jahrhundert tradierten Form der Landschaftsmalerei einen neuen Zugang zur Darstellung von Landschaft. Besonders ist dabei zuallererst die Hinwendung zur heimischen Landschaft Frankreichs rund um den Wald von Fontainebleau.¹⁴ Vereinzelt hatten bereits Maler wie Antoine-Félix Boisselier (1790–1857) und Jacques Raymond Brascassat (1804–1867) die Gegend um Fontainebleau erkundet und in Ölstudien oder Gemälden festgehalten. Nachdem Théodore Rousseau (1812–1867) und Jean-Baptiste Camille Corot (1796–1875) in den 1830er Jahren diese Wälder für sich entdeckt hatten, taten es ihnen in den folgenden Jahrzehnten über einhundert Künstler gleich, darunter beispielsweise Charles-François Daubigny (1817–1878), Narcisse Díaz de la Peña (1807–1876), Jules Dupré (1811–1889), Henri Harpignies (1819–1916), Charles Émile Jacque (1813–1894), Jean-François Millet (1814–1875) oder Constant Troyon (1810–1865).

Als bedeutender Vorgänger einer solchen Rückbesinnung auf die französische Landschaft kann Pierre-Henri de Valenciennes (1750–1819) gelten, der ab 1785 in der Bretagne malte. Valenciennes bereitete insbesondere in der Nutzung der Ölskizze den Weg für die Barbizonisten, indem er beispielsweise von seinen Studenten an der *École des Beaux-Arts* im Zuge des *Prix de Rome* zwei Ölskizzen verlangte.¹⁵ Die Funktion dieser Ölskizzen blieb allerdings auf eine vorbereitende Funktion beschränkt. Die endgültige Überführung der Ölskizze als autonomes Kunstwerk in die Öffentlichkeit bleibt den Arbeiten



Abb. 2: Charles-François Daubigny,
Le pré des graves à Villerville (Calvados), 1875,
Radierung, 16,3 x 24,2 cm. Bielefeld, Privatsammlung.

der Barbizonisten vorbehalten. Mit der Ölskizze und der damit verbundenen Technik der *alla prima*-Malerei im *plein air*-Verfahren verändert sich auch der Farbauftrag. Wo die Bildoberfläche früher noch geglättet werden musste, bleiben in den Bildern nun deutlich sichtbare Pinselspuren stehen. Deren Erscheinung reicht dabei von einer materialmimetischen Anmutung bis hin zu einem freien Einsatz des Pinsels, der keine direkte Verbindung mehr zum gemalten Motiv aufweist.

Auch griffen Künstler der ›Schule von Barbizon‹ auf andere Werkzeuge zurück, um die Farbe auf der Leinwand zu verteilen. So wurde insbesondere das Palettmesser ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zum beliebten Utensil.¹⁶ In der Druckgraphik nutzten die Künstler ebenfalls eine freie, weniger mimetische Schraffur, die den Strich hervortreten lässt (Abb. 2). Der offen daliegende, gut wahrnehmbare Duktus führt dazu, dass sich das Bild als ein menschengemachtes Werk zu erkennen gibt. Einerseits wird mit der Spur, die die Hand des Künstlers hinterlässt, der performative Akt des Malens auffällig und nachvollziehbar, andererseits tritt die Materialität des Bildes hervor. Denn während der gleichmäßige Farbauftrag der akademischen Künstler die Oberfläche des Bildes vor dem Auge des Betrachters verbirgt und – im Sinne Leon Battista Albertis gesprochen – den Blick wie durch eine *fenestra aperta* auf den Bildgegenstand lenkt, gibt sich durch das gut erkennbare Farbmaterial das Bild als Bild zu erkennen. Auf diese Weise verweist das Bild gleich in zweifacher Hinsicht selbstreflexiv auf sich zurück: zum einen auf seine materiellen Voraussetzungen, zum anderen auf seine Gemachtheit.

Kompositorisch wird die deutliche Trennung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund nun aufgelöst, die Landschaft erscheint als durchgängig. In seinem Bild *Marais* öffnet Jules Dupré den Blick auf eine weitläufige Ebene, in der die Gründe verschmelzen (Abb. 3). Der niedrig angelegte Horizont erinnert an die niederländische Landschaftsmalerei von Rembrandt (1606–1669) oder Jan van Goyen (1596–1656) und nicht mehr an die durch Hügel begrenzten Kompositionen der klassizistischen Maler Frankreichs. Durch den Wegfall der seitlichen Repoussoirs wird der Bildraum nicht länger begrenzt. Auch dies trägt zu einer Suggestion von Weitläufigkeit bei. Zudem scheint das Bild so an den Seiten beliebig fortsetzbar. Auch werden ungewöhnliche Ansichten und Bildordnungen gewählt, die beispielsweise den Blick des Betrachters durch einen mittig platzierten Baum, ein Gebüsch oder einen Felsen versperren und sich deutlich von den Kompositionsprinzipien der idealen Landschaftsmalerei abwenden.

An die niederländische Landschaftsmalerei erinnert auch die Darstellung einer menschenlosen Natur, die im Kontrast zum Klassizismus keine Staffagefiguren enthält. Offenkundig wurde es kaum mehr für erforderlich gehalten, die Land-



Abb. 3: Jules Dupré, *Marais*, 1860er–1870er Jahre, Öl auf Leinwand, 46,4 x 74,2 cm. Cleveland Museum of Art.

schaft durch narrative Elemente aufzuwerten. Viele der Landschaftsbilder aus dem Umkreis von Barbizon enthalten zwar weiterhin menschliche Figuren, allerdings werden diese stärker genrehaft aufgefasst und in die Landschaft eingebunden, indem sie etwa beim Baden, bei der Feldarbeit oder beim Angeln gezeigt werden. Im Unterschied zur klassischen Staffage sind sie somit nicht mehr als dekorative und allegorische Hirtengruppen zu verstehen, sondern werden mit ihren Alltagstätigkeiten dargestellt. Die Gestaltung des Vordergrunds wurde nun ebenso wie der Rest der Landschaft häufig direkt vor dem Motiv gemalt und nicht mehr nachträglich im Atelier ausgeschmückt. Dieser neue Realismus in der Landschaftsmalerei schlug sich nicht zuletzt in der Wahl des Standpunkts nieder: Die Bilder zeigen nicht mehr idealisierte Landschaften, die aus verschiedenen Natureindrücken im Atelier zu einem ganzheitlichen, beeindruckenden Anblick komponiert werden, sondern sollen sich durch Unmittelbarkeit auszeichnen und einen unverstellten Blick auf die Natur festhalten. Die Maler der ›Schule von Barbizon‹ erklärten diesen Blick und damit das Dickicht des Waldes von Fontainebleau erstmals für bildwürdig.

Der Realismus zeigt sich zudem in der Lichtgebung der Landschaftsbilder. Während die akademischen Maler einem verklärenden, stimmungsbegleitenden Licht verhaftet blieben, das je nach allegorischem Gehalt des Sujets – entweder hell und sonnig in den pastoralen oder dunkel in den tragischen Szenen – angepasst wurde, geht es nun um eine wirklichkeitsgetreu anmutende Wiedergabe verschiedener Wetterverhältnisse. Diese Darstellungen sind somit als realistisch einzuordnen oder dienen gar meteorologischer Wissensvermittlung. So findet man im Œuvre von Camille Corot neben seinen in Italien angefertigten Ölskizzen mit dem toskanischen Sonnenschein vor allem in seinen Salonbildern einen durchgehenden Grauton, der sich über die Szenen legt. Allerdings bleiben diese Bilder noch eher einer klassischen Tradition verhaftet, während es insbesondere Corots Ölskizzen sind, in denen er die Gepflogenheiten der Zeit hinter sich ließ und frei arbeitete. Hier zeigt sich das weite Spektrum an Variationen, das einige der Künstler im Umkreis von Barbizon innerhalb ihres Œuvres ausbildeten. Charles-François Daubigny verlieh seinen Bildern ebenfalls sehr unterschiedliche Lichtstimmungen, die von nahezu wolkenlosen, blauen Himmeln bis hin zu stürmischen Wolken reichen. Dabei weisen selbst die Techniken, mit denen die Wolken gemalt wurden, einen hohen Variationsgrad auf. Teils wurden sie mit gröberen Werkzeugen wie Lappen und Malmessern aufgetragen, teils aber auch mit dem Pinsel und einer dünnen Farbschicht. Ganz ähnlich verhält es sich bei Jules Dupré, der ebenfalls sehr unterschiedliche Himmelsformationen malte, jedoch stärker als Daubigny noch zu den auch im Klassizismus populären Darstellungen von Sonnenauf- und untergängen neigte.

Es scheint, als ob die Künstler der ›Schule von Barbizon‹ individuell durch experimentelles Arbeiten an ihren Bildmotiven und Bildpraktiken die Ansprüche akademischer Regeln der Landschaftsmalerei unterwanderten. Erst im Zusammenspiel von malerischen Praktiken, die sich jenseits der großformatigen Salonmalerei herausbildeten, beispielsweise in der Ölskizze und in der Druckgraphik, konnte sich ein anderes Verständnis von Landschaftsmalerei herauskristallisieren. Es lohnt also, in den oft kleinformatigen, individuellen Werken nach Spuren dargestellter Bildlichkeit zu suchen. 🐾

Anmerkungen

- ¹ Andreas Burmester, Christoph Heilmann und Michael F. Zimmermann (Hg.): *Barbizon. Malerei der Natur – Natur der Malerei*, München 1999, 7.
- ² Zum Begriff der Landschaft und Landschaftsmalerei vgl. Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt 1980, Bd. 5 (L-Mn), Sp. 11-28; Nils Büttner, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006; Werner Busch (Hg.), *Landschaftsmalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3), Berlin 1997; sowie Matthias Eberle, *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*, Gießen 1980.
- ³ Vgl. Johannes Grave, Diesseits und jenseits der Landschaft. Naturerlebnis und Landschaftsbild bei Goethe, in: *Euphorion* 103, 2009, 427–448, bes. 427f.
- ⁴ Nils Büttner, Zur Geschichte der Landschaftsmalerei. Eine Einführung, in: Bastian Eclercy (Hg.), *Nah und Fern. Landschaftsmalerei von Brueghel bis Corinth* (Ausst.-Kat. Hannover, Landesmuseum), Köln 2011, 11–27, hier 11.
- ⁵ Vgl. Konrad Laudenbacher, Beobachtungen zur Maltechnik an ausgewählten Bildern der Schule von Barbizon, in: Andreas Burmester, Christoph Heilmann und Michael F. Zimmermann (Hg.), *Barbizon. Malerei der Natur – Natur der Malerei*, München 1999, 393–402, bes. 393.
- ⁶ Vgl. Nikolaus Pevsner, *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986, 103. Zur Académie vgl. auch Marcus A. Castor, Kunstpolitik und akademische Freiheit. Eine Bestandsaufnahme ausgehend von der Académie Royale de peinture et de sculpture, in: *Regards croisés. Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique* 4, 2015, 12–21.
- ⁷ Vgl. Golo Maurer, *Italien als Erlebnis und Vorstellung. Landschaftswahrnehmung deutscher Künstler und Reisender 1760–1870*, Berlin 2015, 34f.
- ⁸ Roger de Piles, *Cours de la Peinture par Principes*, Paris 1708, 253.
- ⁹ Vgl. Werner Busch, Die autonome Ölskizze in der Landschaftsmalerei. Der wahr- und für wahr genommene Ausschnitt aus Zeit und Raum, in: *Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 41, 1983, 126–133, bes. 126f.
- ¹⁰ Peter Galassi, *Corot in Italien. Freilichtmalerei und klassische Landschaftstradition*, München 1991, 70.
- ¹¹ Vgl. Pevsner 1986 (wie Anm. 6), 106.
- ¹² Vgl. Matthias Krüger, Gespachtelter Zufall. Gustave Courbet und die Messermalerei, in: Philippe Cordez und Matthias Krüger (Hg.), *Werkzeuge und Instrumente* (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 8), Berlin 2012, 109–127, bes. 110f.
- ¹³ Vgl. Büttner 2011 (wie Anm. 4), 18.
- ¹⁴ Zum Wald von Fontainebleau im 19. Jahrhundert vgl. Chantal Georget, *La forêt de Fontainebleau. Un atelier grandeur nature* (Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Orsay), Paris 2007; Kimberly A. Jones (Hg.), *In the forest of Fontainebleau. Painters and photographers from Corot to Monet* (Ausst.-Kat. Washington, National Gallery of Art), Washington 2008; sowie Michael Lüthy, Realismus und Ursprünglichkeitssehnsucht. Zur französischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Dieter Schwarz (Hg.), *Die Natur der Kunst. Begegnungen mit der Natur vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart* (Ausst.-Kat. Winterthur, Kunstmuseum), Düsseldorf 2010, 29–47.
- ¹⁵ Vgl. Werner Busch, »... auf einen Blick, ohne den Kopf zu bewegen«. Bedingungen der Ölskizze, in: Claudia Denk und Andreas Strobl (Hg.), *Landschaftsmalerei. Eine Reisekunst? Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert*, Berlin 2017, 113–131, bes. 120. Den ersten *Prix de Rome*, den die École des Beaux-Arts für Landschaftsmaler ausgeschrieben hat, gewann 1817 Achille Etna Michallon, der spätere Lehrer von Camille Corot.
- ¹⁶ Vgl. Krüger 2012 (wie Anm. 12), 122ff.

Natur mit und ohne Farbe

Die Landschaftsdarstellungen Charles-François Daubignys in Malerei und Druckgraphik

Charles-François Daubigny (1817–1878) wird gemeinsam mit seinen Zeitgenossen Camille Corot, Théodore Rousseau und Jean-François Millet der sog. Schule von Barbizon zugeordnet und gilt als einer der bedeutendsten französischen Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts. Seine stimmungsvollen und atmosphärischen Landschaftsdarstellungen wurden bereits zu Lebzeiten hochpreisig gehandelt. Daubignys künstlerischer Werdegang überrascht nicht, wurde er doch in eine Familie von Malern hineingeboren. Seine früheste Ausbildung erhielt er von seinem Vater und Landschaftsmaler Edmé François Daubigny (1789–1843) sowie von dessen Bruder und Miniaturenmalers Pierre Daubigny (1795–1858).

Mit neunzehn Jahren, angeregt durch die väterlichen Darstellungen Italiens – das für ihn den »l'archétype du Beau«¹ darstellte –, unternahm der junge Daubigny seine erste traditionelle Italienreise, die in dieser Epoche als obligatorische Pilgerfahrt eines jeden angehenden Malers angesehen wurde. Er besuchte Florenz, Neapel und Rom, besichtigte Museen und zeichnete Denkmäler und Statuen.² Bereits im Jahr 1838 durfte er erstmals eines seiner Bilder, eine Ansicht der Pariser Kathedrale Notre-Dame, im Salon, der zentralen jährlichen Ausstellung, präsentieren. Im Jahr 1840 lernte er an der *Académie* bei dem Historienmaler Paul Delaroche (1797–1856), seine eigene Malerei orientierte sich jedoch in dieser frühen Phase eher an der klassischen niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts. Seine Reisen sowie seinen Lebensunterhalt finanzierte Daubigny bis in die 1840er Jahre hinein durch das Anfertigen von Illustrationen und Druckgraphiken für Bücher und diverse kommerzielle Produkte. Sie zeigten vor allem Gegenden entlang der neuen Eisenbahnstrecken, die Paris mit Rouen und Le Havre sowie den umliegenden Städten verbanden. Mit diesen graphischen Arbeiten treten insbesondere moderne Bauwerke wie Brücken, Viadukte, Fabriken und Bahnhofsgebäude sowie

Darstellungen der sie umgebenden Landschaften in den Blick.³ Die Wahl der Motive war bedingt durch Vorgaben der Auftraggeber und konnte daher stark variieren. Doch nicht nur Auftragsarbeiten erweiterten das Œuvre Daubignys um Druckgraphiken, sondern auch eigenmotivierte graphische Arbeiten trugen zur Bandbreite seiner künstlerischen Tätigkeit bei.⁴

Im Folgenden soll zunächst ein Einblick in die Vielschichtigkeit des Œuvres gegeben werden, um einen Eindruck von den spezifischen Qualitäten seiner Werke zu vermitteln. In einem weiteren Schritt wird versucht, die Spezifik von Daubignys Druckgraphik näher zu charakterisieren. Diesem Vorhaben liegt die Frage zugrunde, wieso sich Daubigny so dezidiert diesem Medium, das auf den ersten Blick nur wenig mit dem Atmosphärischen – dem stets meistgelobten Charakteristikum der Malerei Daubignys – in Verbindung gebracht werden kann, gewidmet hat. Zeugen die zahlreichen Illustrationen und Druckgraphiken tatsächlich nur von einem pragmatischen Broterwerb? Dienten sie als Vorlagen, Skizzen und Studien für seine harmonischen Landschaftsdarstellungen? Oder gelang es ihm auf diese Weise, sein Gespür für atmosphärische Effekte sowie für das, was Zeitgenossen die »Wahrhaftigkeit« der Natur nannten, zu verfeinern? Die Beantwortung dieser Fragen soll die These belegen, dass Charles-François Daubigny nicht nur einer der bedeutendsten Landschaftsmaler der »Schule von Barbizon« war, sondern auch einer der wissbegierigsten: Daubigny genügte es nicht, nur mithilfe von Farbe Natur und Landschaft in all ihren Facetten darzustellen. Das Wesen der Natur, ihre Detailhaftigkeit und Wirkung auf den Betrachter versuchte er auch ganz ohne Farbe zu ergründen.

Natur mit Farbe: Das Typische in Daubignys Landschaftsmalerei

Daubigny war bereits in jungen Jahren künstlerisch tätig, doch erst seine

Gemälde mit Motiven aus dem Wald von Fontainebleau, in dem er sich 1843 zeitweise niederließ, sowie die Darstellungen der Landschaft rund um die Oise verschafften ihm den nationalen und internationalen Durchbruch. Émile Michel mutmaßte 1906, dass Daubigny die einfachen Landschaften leichter fielen, da sie im Einklang mit seinem Charakter stünden: »Er lebte mit der Natur in enger Verbundenheit und interessierte sich ausreichend für sie, um sich zu seinen Werken inspirieren zu lassen [...]«.⁵ Daubigny entwickelte zunehmend seinen eigenen Stil: Seine querformatigen Werke mit niedriger Horizontlinie standen für Detailgenauigkeit, Stimmung, Licht und Atmosphäre.⁶ Die Farbe wurde dabei zum primären Mittel der Formgebung – die Bandbreite seiner Grüntöne und -abstufungen veranschaulicht diese besondere Qualität. Zeitgenössische Zeitungsartikel anlässlich des Salons heben die Qualitäten von Daubignys Œuvre heraus: »Daubigny hat wohl die objektivste Auffassung von den vier [ausgestellten Künstlern der ›Schule von Barbizon‹], und ist vielleicht der allgemeinste und deutlichste Ausdruck der neuen landschaftlichen Richtung. Er sucht die Gleichmäßigkeit des Lichts und das Zusammenhalten der Massen mit einer Entschiedenheit die alle andern Seiten der Empfindung beherrscht. Es ist weniger die poetische Absicht [die u. a. bei Rousseau vorherrschte] als vielmehr die Richtigkeit des Tons und die Einheit der Tonart welche hier die Stimmung hervorbringt.«⁷ Ein vergleichender Blick auf die Landschaftsmalerei der Barbizonisten hebt Daubigny erneut von seinen Kollegen ab: Ludwig Pfau zufolge habe Daubigny »weder den Duft und Schimmer Corots, noch die Kraft und Farbe Dupré's, noch die Fertigkeit und Bestimmtheit Rousseau's; aber der Eindruck unmittelbarer Naturwahrheit ist bei ihm am stärksten und ungemischtsten.«⁸ Daubignys Werke zeigen Flusslandschaften, blühende Obstgärten, Sonnenuntergänge und Jahreszeiteffekte. Diese landschaftlichen Motive zeichnen sich – vor allem in den 1860er und 1870er Jahren – durch eine äußerst niedrige Horizontlinie aus, die sowohl Wasser als auch Bäume umfasst und somit keinen Zweifel daran aufkommen lässt, dass im Bild lediglich ein Ausschnitt der Natur präsentiert wird. Bemerkenswert ist auch, dass Daubigny sich auf ein für ihn spezifisches Format fokussierte: überlängte, horizontale Panoramaleinwände.⁹ Das vermeintlich nichtssagende Motiv wurde durch



Abb. 1: Charles-François Daubigny, *Letang de Gylieu*, 1853, Öl auf Leinwand, 62,2 x 99,7 cm. Cincinnati Art Museum.

die herausstechende Farb- und Lichtgebung des Himmels sowie des Wassers aufgewertet. Richard R. Brettell und Anne-Brigitte Fonsmark zufolge war der Himmel für Daubigny »der Grundton des gesamten Bildes. Er bevorzugte Morgennebel, Sonnenauf- und -untergänge, Dämmerung und andere subtile, flüchtige Effekte von Licht und Wolken.«¹⁰ Die *plein air*-Malerei – insbesondere ein eigens dafür angefertigtes Boot (*le ›Botin‹*) – bot ihm die Gelegenheit, diese Naturphänomene in all ihren Facetten zu erfahren, zu betrachten und auf Papier zu übertragen.¹¹ Zeitgenossen lobten die »Durchsichtigkeit des Wassers, die Reinheit und Klarheit der Luft, die Leichtigkeit und Anmut des Laubwerks [...]«¹² in seinen Werken.

Die Charakteristika der Landschaftsdarstellungen Daubignys treten auf exemplarische Weise an seinem Gemälde *Der Teich in Gylieu* von 1853 (Abb. 1) hervor. Das Bild zeigt eine Teichszene in dem für Daubigny typischen Panoramaformat mit einer relativ niedrigen Horizontlinie. Im Vordergrund erstreckt sich der Teich über die gesamte Fläche des Bildes, die seitlichen Ufer sind nicht erkennbar, so dass sich der Eindruck einer Unabgeschlossenheit

und undefinierbaren Weite ergibt. Der Blick des Betrachters wird somit zum Schweifen angeregt. Markante Motive, die die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, fehlen weitgehend, und selbst die beiden Störche am unteren Bildrand sind so harmonisch platziert, dass sie nicht als Fixpunkte dienen. Der Mittelgrund ist gekennzeichnet durch von Bäumen bewachsene Hügel, die den Teich umgeben und eindeutig vom Hintergrund abgrenzen. Der Hintergrund, der etwa die Hälfte der Bildfläche einnimmt, zeigt vor allem den Himmel sowie angedeutete Hügel oder Berge, die im Dunst verschwinden.

Die Einfachheit und Unaufgeregtheit der Szene begünstigen die Wirkung des Lichts und atmosphärischer Effekte, die den Betrachter zu einem Verweilen vor dem Bild regelrecht einladen. Sein Blick schweift über diesen Landschaftsausschnitt, nimmt die Spiegelung des Wassers wahr und vermag beinahe die Ruhe und Frische zu spüren. Das Bild selbst gibt auf diese Weise dem Betrachter subtil, aber nachdrücklich vor, dass er lange verweilen soll. Die Einfachheit des Motivs steht dabei in einem Kontrast zu der Detailliertheit, mit der vor allem die Bäume ausgestaltet wurden. Zwar lässt der Pinselduktus nicht jedes einzelne Blatt oder jeden einzelnen Ast erkennen, doch deutet er auf die spezifische Anmutung von Laubbäumen hin. Noch mehr ist es die Palette der Grüntöne und -schattierungen, die Daubignys Gespür für die Natur deutlich werden lässt: Der silbrige Glanz des dunstigen Himmels findet sich in ihnen ebenso wieder wie die Reflexionen des Lichts, deren Ursprung dem Betrachter jedoch verborgen bleibt. Das Spiel mit der Wirkung des Himmels, der Stille und Ruhe der Wasseroberfläche sowie den Lichtreflexionen verleiht dem Bild sowohl eine beeindruckende Harmonie als auch Lebendigkeit. Daubignys Talent für das Festhalten der Atmosphäre und der Schönheit der Natur werden hier deutlich.

Natur ohne Farbe:

Die ›Wahrhaftigkeit‹ der Natur in Daubignys Druckgraphiken

Dass Daubigny ein Auge für die ›Wahrhaftigkeit‹ der Natur und all ihrer Facetten hatte, zeigt sich beim Blick auf seine Gemälde. Doch wie übertrug er diese Qualitäten auf Druckgraphiken und Illustrationen? Kann man in diesem Kontext überhaupt von Atmosphäre und Stimmung sprechen? Wie bereits

eingangs angedeutet wurde, fertigte Daubigny im Laufe seiner künstlerischen Laufbahn eine Vielzahl graphischer Arbeiten an. Die spezifischen Qualitäten dieser Werke sollen nun im Vordergrund der weiteren Ausführungen stehen und vergleichend mit den eben genannten Charakteristika seiner Malerei betrachtet werden.

Während die Auftragsarbeiten und die ihnen vorangehenden Skizzen in einem frühen Skizzenbuch Daubignys, dem sich Madeleine Fidell-Beaufort eingehend gewidmet hat, vor allem stark vom Entstehungskontext und von Auftraggebern abhingen, zeugen die in dieser Ausstellung gezeigten Radierungen und Clichés-verre Daubignys von einer Eigeninitiative, sich mit druckgraphischen Techniken und ihren künstlerischen Möglichkeiten auseinanderzusetzen. Statt die sich aufgrund der Industrialisierung immer schneller wandelnde Landschaft Frankreichs mit ihren Fabriken und industriell geprägten Gebäuden abzubilden, konzentrierte sich Daubigny auch in seinen vermutlich aus eigenem Antrieb geschaffenen Druckgraphiken – analog zu seiner Malerei – auf die ›Wahrhaftigkeit‹ und Schönheit der Natur.

Hierbei zog er einen großen Nutzen aus seiner langjährigen Tätigkeit als professioneller Graphiker und Illustrator. Aufgrund dieser Erfahrungen gelang es ihm, »sich ein breit gefächertes Spektrum technischer Fähigkeiten im druckgraphischen Bereich anzueignen und diese stetig zu erweitern. Er lernte schon relativ früh in seinem künstlerischen Schaffen die Feinheiten, mit deren Hilfe sich Stofflichkeit und Volumen erfassen und linear in schwarz-weiß wiedergeben lassen.«¹³

Auftragsarbeiten hatten jedoch nicht nur auf Daubignys technische Fertigkeiten, sondern auch auf seine persönliche Entwicklung einen erheblichen Einfluss: Neben Illustrationen für Reisejournale fertigte er ebenfalls Druckgraphiken für botanische Publikationen sowie für literarische Werke von François René Chateaubriand, Victor Hugo und Honoré de Balzac an, bei denen es sich um »Vertreter einer Generation [handelte], die für den Bereich der Literatur eine neuartige Naturrezeption mit realistischer Anschaulichkeit und visionärer Phantasie fanden.«¹⁴ Daubigny dürfte sich daher nicht nur oberflächlich mit der Flora seiner Umgebung beschäftigt haben, sondern muss über eine tiefgehende Kenntnis der Pflanzenarten verfügt haben.



Abb. 2: **Charles-François Daubigny**, *Le buisson*, nach Jakob van Ruisdael, 1855, Radierung, 42,8 x 48,3 cm (Platte). Bielefeld, Privatbesitz.

Doch was bedeutet es, die Natur mit den Mitteln der Druckgraphik erfassen zu wollen? Eine erste Antwort darauf gibt Daubignys Tätigkeit als Kopist von bekannten Meisterwerken aus den Beständen des Louvre. Tobias D. Geissmann weist darauf hin, dass bei der Übersetzung eines Ölgemäldes in eine Radierung zahlreiche Überlegungen erforderlich seien: »Der Reproduzierende muss sich [u. a.] darüber Gedanken machen, wie er Farbwerte in Schwarz-Weiß und Flächen in reine Linienkonstrukte übertragen kann.«⁴⁵ Das bedeutet wiederum, dass Daubigny bereits bei seinen Landschaftsgemälden über ein genaues Verständnis von Lichtwirkung und Flächengestaltung verfügen musste. Seine malerischen sowie graphischen Fähigkeiten standen somit in



Abb. 3: **Jacob van Ruisdael**, *Le buisson ou Chemin dans les dunes harlemoises*, 1649, Öl auf Leinwand, 68 x 82 cm. Paris, Musée du Louvre.

einem stetigen wechselseitigen Verhältnis zueinander. Dieser Aspekt wird an der Radierung *Le buisson* (1855, Abb. 2) deutlich, die Daubigny nach einer Vorlage von Jakob van Ruisdael (1628–1682) anfertigte. Eine vergleichende Betrachtung zwischen dem Original von Ruisdael (Abb. 3) und der Radierung Daubignys kann auf dessen bemerkenswerte Übersetzungsleistung aufmerksam machen: Während Ruisdaels Gemälde von seiner eigenen Farbigkeit lebt und mit genuin malerischen Mitteln die Stimmung einer vermutlich spätsommerlichen Abenddämmerung gekonnt einfängt, besticht Daubignys Radierung durch den gezielten Einsatz von Licht und Schatten. Der Himmel, bei Ruisdael eine wirkungsvolle Mischung aus

silbrigem Glanz und – bedingt durch den kaum erkennbaren Pinselduktus – bauschig erscheinenden Wolken, erhält durch eine Mischung verschiedener Schraffuren bei Daubigny seine Ausdruckskraft. Die kleinteilige und äußerst zarte Linienführung der Schraffuren – Daubigny variiert hier lediglich Länge, Dichte und Richtung – erzeugt ein Volumen und eine Stofflichkeit, die der des Ölgemäldes in nichts nachsteht. Auch die Baum- und Pflanzenformationen, bei Ruisdael eine detailreiche Kombination aus dunkleren Farbtönen zwischen Schwarz, Braun und Grün, überzeugt bei Daubigny durch ihre ausdifferenzierte Kleinteiligkeit und die Kombination verschiedener Schraffuren. Trotz der auffälligen Dunkelheit dieser Bereiche gelingt es ihm durchaus, die verschiedenen Schattierungen sowie Lichtreflexe gekonnt wiederzugeben und ihnen somit eine gewisse Lebendigkeit und atmosphärische Wirkung zu verleihen, die bei Ruisdael vor allem durch die Wärme der Farben und die Effekte des Lichts hervorgerufen wird. Das Kopieren eines solchen Meisterwerkes ermöglichte es Daubigny, seine künstlerischen Fähigkeiten – auch in Hinblick auf seine Malerei – zu verfeinern und gleichzeitig zu erproben.

Seine autonomen druckgraphischen Arbeiten wichen jedoch von dieser Art der Darstellung ab. Während er in seiner frühen Phase zu einer übertriebenen Detailgenauigkeit, einer weitreichenden Naturtreue und mithin zu einer gewissen Monotonie und Steifheit neigte, entwickelte er zwischen 1842 und 1852 seinen eigenen, persönlichen Stil,¹⁶ der im Folgenden näher charakterisiert werden soll. Als Beispiel kann dabei die 1860 entstandene Radierung *Le grand parc à moutons, le matin* (Abb. 4) dienen, die eine weidende Schafherde vor einem von Vögeln durchquerten Himmel zeigt. Auffallend ist hier erneut das für Daubignys Ölgemälde charakteristische Querformat mit der niedrigen Horizontlinie, die verstanden werden kann als eine »Art atmende Membrane, um die Dichte des endlos sich wölbenden Naturraums zu veranschaulichen. Ob langgezogener Kontur oder zunächst als fast nebensächlich kaum wahrnehmbar, ist dieses Detail von bildbestimmender Wirkung.«¹⁷ Auch in der Radierung von 1860 prägt der Horizont die Bildwirkung. Der Himmel, der etwa die Hälfte der Bildfläche einnimmt, deutet auf die die Weide umgebende Weite der Landschaft hin. Daubigny eröffnet dem Betrachter einen unabgeschlossenen Raum, in dem dieser gleichsam umherwandeln und seinen Blick



Abb. 4: Charles-François Daubigny, *Le grand parc à moutons, le matin*, 1860, Radierung, 21,8 x 37,6 cm (Platte). Bielefeld, Privatbesitz.

schweifen lassen kann. Die Nähe des Betrachters zur Schafherde am unteren Bildrand verortet ihn somit innerhalb der abgezaunten und abgegrenzten Weidefläche. Er wird zum imaginären Schäfer, der seine Herde bewacht.

Neben dem charakteristischen Format ist es vor allem die Art und Weise des Schraffierens, die hier die Aufmerksamkeit auf sich lenkt: Der Himmel, der sich in *Le buisson* noch durch seine Kleinteiligkeit ausgezeichnet hatte, besticht hier durch den deutlich reduzierteren Einsatz eher langgezogener horizontaler Linien, die ihm eine gewisse Ruhe verleihen. Diese optische Ruhe findet sich auch in dem Weidezaun wieder, der die Herde deutlich vom Hinterland und vom Horizont abgrenzt. Die Parallelität zwischen Zaun und Himmel schafft eine Verbindung zwischen reiner Natur und der von Menschen veränderten Landschaft. Die Schafe heben sich durch ihre eigene, besonders kunstfertige Schraffur von dem sie umgebenden Gras ab: Die leichten Rundungen der Schraffuren empfinden die Stofflichkeit der Wolle nach und geben den Tieren eine lebendige Körperlichkeit. Mithilfe von Kreuzschraffuren

gestaltet Daubigny die Schatten und verleiht somit dem gesamten Werk eine gewisse räumliche Tiefe, ohne auf große dunkle Flächen zurückgreifen zu müssen. *Le grand parc à moutons, le matin* präsentiert eben jene Qualität, die auch für die Malerei Daubignys charakteristisch ist: Durch kalkulierte Bildstrukturen, den gezielten Einsatz von Licht und Schatten sowie eine besondere Einteilung der Bildfläche wird die Radierung mit einer Stimmung aufgeladen, die die ›Wahrhaftigkeit‹ der Landschaft und ihre eigene Atmosphäre wiederzugeben scheint.

Natur mit und ohne Farbe:

Daubigny als Meister der Landschaftsdarstellung

An den betrachteten Beispielen treten vergleichend die Qualitäten sowohl der Malerei als auch des druckgraphischen Werks von Daubigny hervor. Während Daubignys Malerei deutlich von seiner Fähigkeit, Atmosphäre und Stimmung mithilfe von Licht und Farbschattierungen abbilden zu können,¹⁸ gekennzeichnet ist – eine Fähigkeit, die ihm auch bei der Druckgraphik durchaus von Nutzen war –, leben seine druckgraphischen Arbeiten von der Ausdifferenzierung der Schraffuren, die ihnen nicht nur Struktur, Tiefe und Ausdruck, sondern zugleich eine gewisse Lebendigkeit und Atmosphäre verleiht. Die Auseinandersetzung mit Daubignys gesamtem Œuvre gibt Aufschluss über seine künstlerische Bandbreite und sein Interesse, sich und seine Fähigkeiten stets weiterzuentwickeln. Während einige seiner Zeitgenossen sich nur in geringem Maße mit den technischen Neuerungen und druckgraphischen Verfahren auseinandersetzten,¹⁹ experimentierte Daubigny durchaus gern – wie sich aufgrund der Vielzahl der Drucke mutmaßen lässt – mit den verschiedenen Techniken und Möglichkeiten, die sich ihm boten. Seine Zeit als professioneller Illustrator und Graphiker gereichte ihm dabei zum Vorteil. Daubigny dürfte sich daher nicht ausschließlich aus finanziellen und beruflichen Gründen so dezidiert mit der Druckgraphik auseinandergesetzt haben. Sie bot ihm vielmehr die Möglichkeit, nicht nur reproduzierbare Werke herzustellen, sondern auch die Natur zu studieren:

Erst das eingehende Nachdenken über die passende Schraffur für Lebewesen, Flora und Himmel ermöglichte es, die ›Wahrheit‹ der Natur zu verstehen

und sie in ihrer Wirkung wiedergeben zu können. Man möchte sogar behaupten: Durch die enge Verknüpfung des *Malers Daubigny* mit dem *Graveur Daubigny* konnte dieser erst zu einem Meister der Landschaftsmalerei werden, denn: »[i]f landscape can be satisfactorily painted without either drawing or colour – Daubigny is the man to do it.«²⁰ 🍀

Anmerkungen

¹ Frédéric Henvriet, *C. Daubigny et son oeuvre gravé*, Paris 1875, 9.

² Vgl. ebenda, 9–11.

³ Vgl. Madeleine Fidell-Beaufort, *A Sketchbook by Daubigny: Travelling by Rail during the Reign of Louis-Philippe*, in: *Masters of Drawings* 38, 2000, Nr. 1, 3–28, bes. 3.

⁴ Vgl. zu Daubignys umfangreicher druckgraphischer Tätigkeit Steven Adams, *The Barbizon School and the Origins of Impressionism*, London 1994, 83.

⁵ Émile Michel, *Landschaftsmalerei*, New York 2012 [frz. Orig. 1906], 235.

⁶ Vgl. Fritz Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780–1880*, New Haven 1960, 183.

⁷ Ludwig Pfau, *Artistische Briefe aus der Pariser Ausstellung. Neue Folge, IV. (Schluß)*, in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 24. Oktober 1876, 4746–4747, hier 4746.

⁸ Ebenda.

⁹ Vgl. Richard R. Brettell und Anne-Brigitte Fonsmark, *Gauguin and Impressionism*, New Haven 2005, 32.

¹⁰ Ebenda, 32f. Zur Wirkung von Wasser und Licht auf die Zeitgenossen Daubignys vgl. Hans-Peter Bühler, *Die Schule von Barbizon. Französische Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert*, München 1979, 64–81.

¹¹ Vgl. Adams 1994 (wie Anm. 4), 193; Anthea Callen, *The Work of Art. Plein-air Painting and Artistic Identity in Nineteenth-Century France*, London 2015, 214.

¹² Clément de Ris, in: *L'Artiste*, 1852; zit. n. Bühler 1979 (wie Anm. 10), 34.

¹³ Tobias D. Geissmann, *Zwischen Zeichnung und Photographie. Die graphische Technik Cliché-verre im Werk der französischen Künstler Corot und Daubigny*, München 2009, 188.

¹⁴ Ebenda, 189.

¹⁵ Ebenda, 190.

¹⁶ Vgl. ebenda, 192f.

¹⁷ Christoph Heilmann, *Barbizon und München*, in: Andreas Burmester, Christoph H. Heilmann und Michael F. Zimmermann (Hg.), *Barbizon. Malerei der Natur – Natur der Malerei*, München 1999, 10–17, hier 13.

¹⁸ Daubigny kann somit eine Fähigkeit zum »Eintauchen, Sich-Versenken in das Sujet« zugeschrieben werden. Vgl. hierzu: Alain Tapie u. a. (Hg.), *Wege des Impressionismus. Normandie – Paris* (Ausst.-Kat. Graz, Landesmuseum Joanneum), Graz 1998, 70.

¹⁹ Bemerkenswert ist jedoch, dass die Mehrheit der Barbizonisten ihre künstlerische Karriere als Illustrator, Druckgraphiker oder Dekorationsmaler begann, sich aber zunehmend auf Malerei konzentrierte. Vgl. hierzu Adams 1994 (wie Anm. 4), 57.

²⁰ P. G. Hamerton, in: *Fine Arts Quarterly*, 1892; zit. n. James McNeil Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, 3. Aufl., London 1904, 80.

Marie Goerens

Farblose Impression Die Landschaftsradiierung

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zog es zunehmend mehr Künstler aus ihrem städtischen Umfeld heraus in die Natur, in die Wälder von Fontainebleau nah bei Paris, um dort einen neuen Wirkungsraum zu erkunden. Zum Inbegriff dieses neuen Interesses an der Natur wurde Barbizon, ein Dorf, dessen Umgebung sich durch ›unberührte‹ Landschaften auszuzeichnen schien. Nicht wenige Künstler arbeiteten direkt vor Ort daran, ihre Natureindrücke in Bildern umzusetzen, die den Betrachtern keine idealisierten, bukolischen Landschaften mit mythologischer oder biblischer Figurenstaffage präsentieren, sondern die heimische, ›natürliche‹ Umgebung der einfachen Landbevölkerung vor Augen führen.¹

Diese Neuorientierung der Landschaftsdarstellung beschränkte sich nicht allein auf die Malerei, die nun vermehrt *en plein air* ausgeführt wurde, sondern betraf in besonderer Weise auch die Druckgraphik. Denn auch auf diesem Gebiet beschritten die Künstler neue Wege. Charles-François Daubigny (1817–1878), Johan Barthold Jongkind (1819–1891), Charles Émile Jacque (1813–1894) und Alphonse Legros (1837–1911) können als exemplarische Vertreter gelten. Alle vier Künstler hatten sowohl an einer Neubestimmung der Landschaftsdarstellung als auch an einer Aufwertung der Radierung Anteil: Sie schufen zahlreiche Druckgraphiken, die neue Blicke auf Landschaften eröffneten; zugleich trugen sie als Mitglieder der *Société des aquafortistes* dazu bei, eine ›Wiedergeburt‹ der Radierkunst zu proklamieren und zu popularisieren.²

Öffentlichkeit: Die *Société des aquafortistes* und die *Eaux-fortes modernes*

Die Radierung kann auch im 19. Jahrhundert als ein gut bekanntes, weit hin praktiziertes druckgraphisches Verfahren gelten, das insbesondere von Künstlern, die der sog. Schule von Barbizon zugerechnet werden, angewandt wurde. Viele dieser Künstler verstanden sich als *peintre graveur* und reklamierten für ihre Blätter den Status eigenständiger künstlerischer Werke.

Um die Jahrhundertmitte wurde die Radierkunst insbesondere von der 1831 gegründeten Zeitschrift *L'Artiste* gefördert, während sich ab 1859 die neue *Gazette des Beaux-Arts* als das wichtigste Publikationsmedium für Künstlerradierungen etablierte.³

Doch erst die im Jahr 1862 erfolgte Gründung der *Société des aquafortistes* durch den Verleger Alfred Cadart (1828–1875) verhalf der *estampe originale* (Originalradierung) zu einer nachhaltigen öffentlichen Aufmerksamkeit.⁴ Zu den Gründungs- und Ehrenmitgliedern der *Société* zählten insgesamt 52 Personen. An den *Eaux-fortes modernes*, einem Publikationsprojekt der *Société*, beteiligten sich zahlreiche Künstler, die später den Barbizonisten und Impressionisten zugerechnet wurden, darunter Charles-François Daubigny, Francis Seymour Haden (1818–1910), Johan Barthold Jongkind, Alphonse Legros und, als Ehrenmitglied, Théodore Rousseau (1812–1867). Einige Jahre nach der Gründung trat auch James McNeill Whistler (1834–1903) der Gruppe bei.

Alfred Cadart hatte im Jahr 1859 seine Geschäftstätigkeit als Verleger von Druckgraphiken aufgenommen. Das umfangreiche Spektrum seines Angebots und seiner Tätigkeiten skizzierte er selbst mit den Schlagworten »Editeur d'estampes, commissionaire – Exportation – Gravures taille douce – Eaux-fortes – Héliographie – Lithographie – Photographie«⁵. Zu einem wichtigen Teil des Verlags- und Verkaufsprogramms wurden ab 1861 Originalradierungen, und bereits vier Jahre nach der Unternehmensgründung wurde der Umzug in größere Räumlichkeiten erforderlich. In ihnen unterhielt Cadart neben den Verkaufsräumen auch eine Radierwerkstatt. Die Arbeitsräume waren mit einer Presse ausgestattet, an der Mitglieder der *Société* und interessierte Laien technische Unterweisungen im Bereich der Radierkunst erhalten konnten. Cadart stellte den Mitgliedern seine Druckpresse zur



Abb. 1: Adolphe T. J. Martial Potémont, *Siège de la Société des Aqua-Fortistes*, 1864, Radierung, 28,89 x 39,21 cm (Platte). Paris, Bibliothèque nationale de France.

Verfügung, so dass diese selbst Abzüge von ihren Druckplatten vornehmen konnten. Zu diesem Zeitpunkt setzten sich die Mitglieder der *Association des aquafortistes* aus verschiedenen Künstlergruppierungen zusammen, darunter auch Barbizonisten wie Daubigny, Corot, Jacque und Rousseau.⁶

Eine Radierung von Adolphe Martial Potémont (1827–1883) (Abb.1), die 1864 im dritten Jahrgang der *Eaux-fortes modernes* publiziert wurde, zeigt das Ladengeschäft von Cadart und Luquet (Jules Luquet war inzwischen zum Geschäftspartner von Cadart geworden). In den Schaufenstern und Vitrinen sind Drucke ausgestellt, die von einem interessierten Publikum wahrgenommen und betrachtet werden.

Cadarts Zusammenarbeit mit Jules Luquet hatte zur Folge, dass auch Photographien und Reproduktionsstiche im Verlagsprogramm Platz fanden. Mit der Gründung der *Société des aquafortistes*, die sich inhaltlich gegen die Photographie und den Reproduktionsstich positionierte, änderte sich jedoch



Abb. 2: Johan Barthold Jongkind, *Vue de la ville de Maaslins (Ecluses de la Meuse)*, Hollande, 1862, Radierung, 23,8 x 32,4 cm (Platte). Detroit, Institute of Arts.

Cadarts Verlags- und Verkaufsprogramm. So heißt es in einem der Gründungs vorausgehenden Prospekt, dass die Interpretation des Künstlers durch Künstler und nicht durch eine Maschine fortleben solle.⁷

Vom 1. September 1862 bis 1867 erschienen die *Eaux-fortes modernes* in monatlichem Turnus. In jeder Ausgabe wurden jeweils fünf Radierungen abgedruckt. Publiziert wurden insgesamt 300 Blätter. Der Landschaftsdarstellung kam darunter die größte Bedeutung zu, gefolgt von Genre- und Tierstücken; insbesondere das Hirtensujet war zahlreich vertreten. Zahlenmäßig deutlich weniger präsent war das Portrait mit insgesamt nur vier Blättern.⁸ Die Abonnenten konnten zwischen zwei qualitativ unterschiedlichen Versionen der Ausgabe wählen. Zur Auswahl stand ein Druck auf gewöhnlichem Papier sowie ein Druck als Vorzugsausgabe, auf holländischem Velin.⁹

Die Radierungen, die in den ersten Jahrgängen erschienen, weisen größtenteils eine deutliche Nähe zu Werken von Claude Lorrain (1600–1682), An-



Abb. 3: Johan Barthold Jongkind, Titelblatt - *Cahier de six Eaux fortes: Vues de Hollande par Jongkind*, 1862, Radierung, 13,7 x 21,8 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

toine Watteau (1684-1721) oder der holländischen Malerei auf. Das gilt auch für eine Radierung von Charles-François Daubigny, *Le grand parc à moutons (Le matin)*,¹⁰ die 1862, in der ersten Ausgabe im September abgedruckt wurde. Die Radierung selbst hatte der Künstler bereits 1860 angefertigt. In der darauffolgenden Ausgabe des gleichen Jahres publizierte Cadart eine Radierung von Johan Barthold Jongking, der gleich im Gründungsjahr 1862 eine Landschaft aus seiner holländischen Heimat mit dem Titel *Vue de la ville de Maaslins (Ecluses de la Meuse), Hollande* (Abb. 2) beitrug. Die Radierung war zugleich Teil einer Blattfolge, die als *Cahier de six eaux*



Abb. 4: Charles-François Daubigny, Titelblatt - *Voyage en bateau. Croquis à l'Eau Forte par Daubigny*, 1862, Radierung, 13,2 x 18,2 cm (Platte). Paris, Bibliothèque nationale de France.

forte: *Vues de Hollande par Jongkind* (Abb. 3) ebenfalls 1862 auf den Markt gebracht wurde. Die Serie wurde von Auguste Delâtre (1822-1907) gedruckt. Im selben Jahr wie Delâtre publiziert Cadart erneut 17 Radierungen von Daubigny, die unter dem Titel *Voyage en bateau. Croquis à l'eau forte par Daubigny* (Abb. 4) als Heft zusammengefasst veröffentlicht wurden. Delâtre selbst war sowohl als Verleger als auch als Radierer tätig und bestrebt, die Radierungen der Künstler in ihrem Sinne zu »vollenden«, weshalb er spezifische Techniken des Abdrucks wie die *retroussage* entwickelte. Diese



Abb. 5: James McNeill Whistler, Titelblatt: *French Set. Douze Eaux Fortes d'après Nature*, 1858, Radierung und Kaltnadel, 30,2 x 43,3 cm (Blatt). New York City, Metropolitan Museum of Arts.

Technik ermöglichte es, den Plattenton zu variieren, indem die bereits eingefärbte Platte mit einem Musselin behandelt wurde; auf diese Weise ließen sich singuläre tonale Effekte im Druckprozess erzielen. Bereits 1858 hatte Delâtre das Künstlerheft *The French Set (Douze Eaux Fortes d'après Nature)* (Abb. 5) von James McNeill Whistler veröffentlicht, so dass er auch einem englischsprachigen Publikum bekannt wurde.

Zu den drucktechnischen Erzeugnissen traten auch neue Texte, die eigens dem Medium der Druckgraphik gewidmet waren. So veröffentlichte zum Beispiel Maxime Lalanne (1827–1886) im Jahr 1866 den *Traité de la gravure à l'eau-forte*, in dem er die Verfahren (*procédés*) der Radierung erläuterte. Seine Schrift war so konzipiert und inhaltlich strukturiert, dass dem Laien die einzelnen Schritte der Radiertechnik auf verständliche Weise nähergebracht wurden. Dabei wurden dem interessierten Leser neben Ausführungen zur Technik auch Bildmaterial, natürlich in Form von Radierungen, präsentiert, um die Anschaulichkeit sicherzustellen. Lalannes Publikation ersetzte damit den bis dahin maßgeblichen Traktat von Abraham Bosse (1604–1676), den *Traité des manières de graver en taille douce sur l'airain* von 1645.

Breite Unterstützung fand die Vereinigung der Radierer bei zeitgenössischen Literaten wie Charles Baudelaire (1821–1876) oder Philippe Burty (1830–1890), der in der *Gazette des Beaux-Arts* als Kunstkritiker publizierte und Radierungen anfertigte. Zu den Förderern zählte auch Théophile Gautier, der das Vorwort zur ersten Ausgabe der *Eaux-fortes modernes* verfasste, in dem die Aktualität und Bedeutung dieser Technik nachdrücklich betont wird.¹¹

Technische Experimente und die Idee des ›peintre graveur‹

Die Hinwendung der Künstler zur Druckgraphik mag zum einen in deren genuiner Möglichkeit der Reproduzierbarkeit begründet liegen. Denn erst durch die Vervielfältigung konnten die Werke einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden, so dass sie dazu beitrugen, den Bekanntheitsgrad des Künstlers weiter zu steigern. Zum anderen aber stieß die Druckgraphik aufgrund ihrer spezifischen technischen und materiellen Eigenschaften auf besonderes Interesse. Dabei erwies sich die Radierung als ein bevorzugtes druckgraphisches Ausdrucksmittel. Es ist deren experimentelles Potenzial, das ganz wesentlich dafür war, dass sich die Barbizonisten ihr zuwandten. Einige Künstler, die sich intensiver mit der Druckgraphik befassten, gingen sogar dazu über, neue Techniken zu erproben: Camille Corot, Charles-François Daubigny und Camille Pissarro (1830–1903) wandten sich dem Cliché-verre zu; Edgar Degas (1834–1917) experimentierte mit dem *crayon électrique*, bei dem der Kohlefaden einer Glühbirne eingesetzt wurde. Die Druckgraphiken



Abb. 6: Johan Barthold Jongkind, *Soleil couchant. Port d'Anvers*, 1868, Radierung, 15,8 x 23,9 cm (Platte). Amsterdam, Rijksmuseum.

der sog. *peintres graveurs* zeichneten sich meist durch eine schnelle Ausführung aus, die es erlaubte, die Atmosphäre eines Augenblicks zu fixieren. Ein zentrales Ausdrucksmittel solcher Arbeiten war eine energische Linienführung, die mitunter sehr abstrahierend sein konnte. Radierungen konnten daher als ein der Malerei verwandtes Verfahren verstanden werden, wie nicht zuletzt die Rede von den *peintres graveurs*, den gravierenden Malern, nahelegt.

Johan Barthold Jongkind gehörte zu den Malern, die sich ganz selbstverständlich der Ausdrucksform der Radierung bedienten. Ganz in diesem Sinne lassen sich im Œuvre von Jongkind zahlreiche motivische Übereinstimmungen zwischen Malerei und Druckgraphik ausmachen. Seine Radierungen sind jedoch keine Kopien oder bloße Vervielfältigungen der Gemälde, sondern weisen eine eigene dynamische Bildsprache auf, die sich im Medium der Ölmalerei nicht gleichermaßen herausarbeiten ließe. Jongkinds Druckgraphi-



Abb. 7: Johan Barthold Jongkind, *Rotterdam bij maneschijn*, 1881, Öl auf Leinwand, 34 x 46 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

ken sind daher als selbstständige Arbeiten zu betrachten. Dafür spricht in einigen Fällen nicht zuletzt die Chronologie: Während seine Radierung *Soleil couchant. Port d'Anvers* (Abb. 6) bereits 1868 erschienen ist, entstand das in seiner Motivwahl und Komposition vergleichbare Ölgemälde *Rotterdam bij maneschijn* (Abb. 7) erst Jahre später.¹² Jongkind wandte die Radiernadel auf eine ihm eigene, individuelle Art an und bezog dabei auch die hellen Flächen des Papiers als Bildgrund mit in die Bildkomposition ein. Seine Linien und Schraffuren bilden untereinander eigene Relationen aus und generieren ein Bild im Kopf der Betrachterin und des Betrachters.

Mit der Idee der ›Originalgraphik‹ wurde die ästhetische Wertigkeit der vom Künstler eigenhändig in die Platte eingeritzten Zeichnung betont, die nicht mehr von einem Stecher ausgeführt wurde. Zusätzlichen künstlerischen Spielraum eröffnete die Möglichkeit, die Platten weiterzubearbeiten. Durch eine Begrenzung der Anzahl der Abzüge von unterschiedlichen Plattenzuständen ließ sich zusätzlich betonen, dass der Radierung der Status eines

Originals zukommen sollte. Michel Melot bezeichnet diesen Umstand als »fabrication de la rareté«, als gezielte Verknappung der Abzüge, die sich je nach Zustand stark unterscheiden konnten.¹³

Die Graphik als Original – das »etching revival« in Frankreich und England

Die Konjunktur der künstlerischen Originalgraphik, die sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem in England und Frankreich verzeichnen ließ, wird oftmals als eine Renaissance der Radierung, als ein »etching revival« bezeichnet. Das gesteigerte Interesse an Arbeiten, die – anders als Reproduktionsstiche nach Kunstwerken – die individuelle Handschrift des Künstlers erkennen zu lassen schienen, vollzog sich vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Veränderungen. Eine neue bürgerliche Käuferschicht verlangte nach preiswerten, kleinformatischen Kunstwerken, die sich dennoch von bloßen Reproduktionen abheben sollten. Die künstlerische Originalgraphik des 19. Jahrhunderts operierte folglich in einem Spannungsfeld zwischen der Betonung künstlerischer Originalität auf der einen und dem ihr inhärenten Reproduktionscharakter auf der anderen Seite.

Nahezu zeitgleich mit den dargestellten Entwicklungen in Frankreich lassen sich in England ähnliche Prozesse beobachten. Diese Parallelität der Entwicklung wurde nicht zuletzt dadurch begünstigt, dass einige Künstler wie die Franzosen Alphonse Legros und Charles Émile Jacqué oder der Engländer Francis Seymour Haden zwischen beiden Ländern wechselten. Der Amateurkünstler und Kunstförderer Haden, der wie James McNeill Whistler als eine Pionierfigur des britischen *etching revival* gilt, gründete 1880 die *Society of Painter-Etchers*, auf die 1888/89 in Paris die *Société des peintres-graveurs* folgte.¹⁴

James McNeill Whistlers Künstlermappe *First Venice Set* (1863) war wiederum von Delâtre in Paris gedruckt worden; die Graphikfolge stieß allerdings auf gemischte Reaktionen. Mehrheitlich empfanden die Kritiker die aus feinen Linien und subtilen Schattierungen kreierte Darstellungen als allzu andeutungshaft. Umstritten war u. a. die große Bedeutung, die Whistler dem Plattenton beigemessen hatte. Maxime Lalanne, der Verfasser der umfassendsten theoretischen Auseinandersetzung mit dem Medium in jener Zeit, war der Ansicht, Künstler sollten ihre eigenen Abzüge selbst anfertigen,



Abb. 8: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Die drei Bäume*, 1643, Radierung, Kupferstich und Kaltzahn, 21,3 x 27,8 cm (innerhalb des Plattenrandes beschnitten). Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut.

dabei aber auf die Reinheit der geätzten Linie insistieren und tonale Effekte eher vernachlässigen.¹⁵ Dabei waren genau solche im Druckvorgang selbst hervorgebrachten Effekte, die jeden einzelnen Abzug zum Unikat werden ließen, für zeitgenössische Künstler und Kunstliebhaber von großer Bedeutung. Der Kritiker Philippe Burty prägte in einem 1875 publizierten Essay den Begriff *Belle épreuve*, um derartige vom Künstler selbst oder zumindest unter seiner Aufsicht gefertigten Abzüge zu bezeichnen.

Rembrandt als Vorbild – der historische Bezugsrahmen

Wie der Begriff selbst schon anzeigt, implizierte das *etching revival*, das sich im 19. Jahrhundert vollzog, den historischen Rückbezug auf eine frühere Konjunktur der künstlerischen Radierung. Zu den zentralen Leitfiguren gehörte Rembrandt (1606–1669), der von Künstlern und Sammlern u. a. we-



Abb. 9: Alphonse Legros, *La ferme de l'abbaye*, Radierung, Kaltzahn, 21,6 x 28,5 cm. Bielefeld, Privatsammlung.

gen der vermeintlich realistischen Naturauffassung in seinen Landschaftsradierungen geschätzt wurde.¹⁶ Rembrandt hatte im 17. Jahrhundert gezielt mit den technischen Möglichkeiten experimentiert, die ihm das Medium der Radierung bot. Er nahm Mehrfachätzungen vor, um dramatische Gegensätze von Hell und Dunkel zu erzielen, und gewann der Technik neue Ausdrucksformen ab. Während es damals üblich war, etwa drei unterschiedliche Druckzustände anzufertigen, vervielfältigte Rembrandt deren Zahl, indem er bereits während des Entstehungsprozesses begann, die Platte abzurufen, um so die Wirkung seiner Blätter prüfen und im weiteren Arbeitsprozess Änderungen vornehmen zu können.

Für nicht wenige Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts zeichneten sich Rembrandts Landschaftsradierungen mit ihrem niedrigen Horizont durch einen ausgeprägten Naturalismus aus. Sie sahen in Rembrandts Blättern eine ge-

treue Wiedergabe von dessen holländischem Lebensumfeld. Analog dazu wandten sich auch *peintres graveurs* des 19. Jahrhunderts ihrer jeweiligen eigenen Heimat zu, um sie in Landschaftsradiierungen darzustellen.

Die französischen Künstler des 19. Jahrhunderts lernten die holländische Graphik u. a. im Kunsthandel kennen. Einen weiteren Zugang stellten die größeren öffentlichen Sammlungen dar. Das *Cabinet des dessins* im Louvre und das *Cabinet des estampes* in der *Bibliothèque Nationale* besaßen die Drucke der meisten holländischen Künstler nahezu vollständig. Hinzu kamen die *Bibliothèque de l' Arsenal* und die *Bibliothèque Ste. Geneviève*, in denen ebenfalls druckgraphische Arbeiten des 17. Jahrhunderts zugänglich waren und von den Künstlern vor Ort studiert werden konnten. Einige Künstler bauten eigene Sammlungen auf. So besaß Rousseau unter anderem Druckgraphiken von Claude Lorrain und Rembrandt, darunter die Landschaftsdarstellung *Die drei Bäume* von 1643 (Abb. 8). Welche Anregungen die holländischen Radierungen bereithielten, lässt sich an den formalen Ähnlichkeiten erkennen, die Rembrandts *Drei Bäume* und Legros' *La ferme de l'abbaye* (Abb. 9) miteinander verbinden: Beide Radierungen weisen einen niedrigen Horizont, einen starken Hell-Dunkel-Kontrast und eine skizzenhafte Strichführung auf. Wie Rembrandt arbeitet auch Legros nur partiell detaillierte Bereiche der Landschaft aus.

Druckgraphik – von realistisch bis impressionistisch

Sowohl die französische Radierung im Umfeld der ›Schule von Barbizon‹ als auch das englische *etching revival* umfassen ein breit gefächertes Spektrum an Stilen. Teilweise lassen die graphischen Werke der Künstler des 19. Jahrhunderts noch deutlich ihre Verbundenheit mit der europäischen Tradition erkennen, wie der Vergleich zwischen Alphonse Legros und Rembrandt zeigt. Dem lassen sich Künstler wie Whistler und Johan Barthold Jongkind gegenüberstellen, die in ihren Arbeiten ganz bewusst historische Bezüge negieren, um stattdessen stärker einen individuellen Stil auszubilden. Bei Jongkind äußert sich diese Tendenz in einer Bildgestaltung, die aus der Rückschau auf den Impressionismus vorausweist.

Für diese Entwicklung um 1850 – sowohl in Frankreich als auch in England – ist ganz wesentlich, dass der Radierung ein neuer Status zugesprochen wur-

de. Die Radierung wurde nun mit besonderem Nachdruck als genuin künstlerisches Ausdrucksmittel verstanden. Die Originalradierung, gefertigt von einem *peintre-graveur*, versehen mit seiner Künstlersignatur, bekräftigte so ihren Status als eigenständiges Kunstwerk. Neben den Künstlern haben Verleger, Drucker und Händler zeitgenössischer Druckgraphik sowie deren Publikationsorgane und Vereinigungen ganz wesentlich zu dieser Entwicklung beigetragen.

Um die kreative Grundhaltung der Druckkunst zu unterstreichen, gab sich die 1880 gegründete *Society of Painter-Etchers*¹⁷ das Motto »Ne desilies imitator«¹⁸, das den künstlerisch-schöpferischen Aspekt unterstreicht. Das gewachsene Selbstbewusstsein der Maler-Radierer, das sich in diesem Motto äußert, führte – zum Beispiel bei Jongkind und Whistler – zu neuen künstlerischen Ausdrucksformen, deren Herausbildung spezifisch für das Medium der Druckgraphik ist. ✎

Anmerkungen

- ¹ Vgl. den Beitrag von Mira Claire Zadrozny.
- ² Vgl. Michael Clarke, Das graphische Werk der Künstler von Barbizon, in: Christoph Heilmann (Hg.), *Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. »Les amis de la nature«* (Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst), München 1996, 342–352.
- ³ Vgl. Doris Blübaum, Auf dem Weg zum Pixel. Graphische und photographische Reproduktionen in der *Gazette des Beaux-Arts* von 1859 bis 1900, in: Stephan Brakensiek und Michel Polfer (Hg.), *Graphik als Spiegel der Malerei. Meisterwerke der Reproduktionsgraphik 1500–1830*, Mailand 2009, 23–31.
- ⁴ Vgl. Janine Bailly-Herzberg, *L'Eau-forte de peintre au dix-neuvième siècle. La Société des Aquafortistes 1862–1867*, 2 Bde., Paris 1972.
- ⁵ Ebenda, Bd. 1, 14f.
- ⁶ Vgl. Nico Kirchberger (Hg.), *Impressionismus schwarzweiss* (Ausst.-Kat. Würzburg, Museum im Kulturspeicher), Berlin 2016.
- ⁷ Vgl. Bailly-Herzberg 1972 (wie Anm. 4), Bd. 1, 42, Abb. 50.
- ⁸ Vgl. die statistische Tabelle in: Bailly-Herzberg 1972 (wie Anm. 4), Bd. 1, 44.
- ⁹ Siehe die Annonce auf den Titelblättern der *Eaux-fortes modernes*.
- ¹⁰ Siehe Abb. 4 im Beitrag von Tanja Korte.
- ¹¹ Vgl. Théophile Gautier, Un mot sur l'eau-forte, in: Alfred Cadart (Hg.), *Société des Aquafortistes. Eaux-Fortes Modernes. Publication d'œuvres originales et inédites*, Première année, Premier volume, Paris 1863, (o. S.).
- ¹² Vgl. John Sillevis u. a. (Hg.), *Johan Barthold Jongkind. Ein Wegbereiter des Impressionismus* (Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud), Köln 2004, 111–124.
- ¹³ Vgl. Michel Melot, *L'Estampe Impressioniste*, Paris 1994, 160–163.
- ¹⁴ Vgl. Melot 1994 (wie Anm. 13), 200ff.; sowie Emma Chambers, *An Indolent and Blundering Art? The Etching Revival and the Redefinition of Etching in England, 1838–1892*, Aldershot 1999, 3ff.
- ¹⁵ Vgl. Maxime Lalanne, *Traité de la gravure à l'eau-forte*, Paris 1866.
- ¹⁶ Vgl. Bettina Hausler, »An Rembrandt kann keiner vorbei«. Rembrandtismus in der Druckgraphik, in: Robert Stalla (Hg.), *Druckgraphik. Funktion und Form*, München 2001, 81–91.
- ¹⁷ Die Gesellschaft erhielt 1882 das Recht, sich *Royal Society of Painter-Etchers* zu nennen.
- ¹⁸ Übers.: Lass dich nicht dazu herab, ein bloßer Kopist zu sein.

Sandra Völkening

Das Cliché-verre Zur kurzen Konjunktur einer ungewöhnlichen künstlerischen Technik

»Dessin héliographique«

Neben Radierungen sind es insbesondere Clichés-verre, mit denen die Künstler der sog. Schule von Barbizon als Druckgraphiker hervorgetreten sind. Während die Radierung den Künstlern und dem Publikum als ein seit langem eingeführtes, verbreitetes Verfahren vertraut war, stellte das Cliché-verre eine Neuerung dar. Als »Zeichnung des Lichts«, »dessin héliographique«, haben die Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts diese heute fast vergessene künstlerische Technik auch bezeichnet. Sie prägten damit eine Formulierung, die nach Natur und Leichtigkeit klingt, nach Harmonie und Einfachheit. Nicht zuletzt aber vermag diese Formulierung die geballte Komplexität und den hybriden Charakter der damit benannten Bildtechnik gleichsam in einem Schatten verschwinden zu lassen. Der Schatten selbst war dabei allerdings keineswegs negativ konnotiert; denn ohne ihn ist es nicht möglich, die »Zeichnung des Lichts«, dieses lyrisch anmutende Werk, entstehen zu lassen. Genau diese Entstehung ist es, die im Folgenden betrachtet werden soll. Dabei ist eine kurze Geschichte des Cliché-verre zu skizzieren, eines Hybrids aus Zeichnung bzw. Radiertechnik einerseits und Photographie andererseits. Ungeachtet der poetischen Vorstellungen, die mit dem Cliché-verre assoziiert werden, handelt es sich im Kern um ein relativ einfaches Bildverfahren: »Man bedeckt eine Glasplatte mit einer lichtundurchlässigen Schicht, in die beim sogenannten Linienverfahren mit verschiedenen Instrumenten, etwa einer Radiernadel, hinein gezeichnet wird. Bei der anderen Variante, dem Tonverfahren, [...] werden verschieden deckende Schichten Ölfarbe auf die Glasplatte aufgetragen, in die ebenfalls gezeichnet wird. Das so gewonnene Negativ wurde im 19. Jahrhundert im Sonnenlicht auf lichtempfindliches Papier kopiert, das Ergebnis ist ein photographischer Abzug.«¹ Das Cliché-verre ist mithin ein Verfahren, das in der Theorie einfach und

schnell durchführbar zu sein scheint, zugleich aber eine traditionelle künstlerische Technik, die Zeichnung, mit dem im 19. Jahrhundert aufkommenden Medium der Photographie verbindet. Dennoch ist es – mit Ausnahme einer kurzen Konjunktur – bei den meisten Künstlern des 19. Jahrhunderts unpopulär geblieben. Diese Konstellation ist es, die Fragen aufwirft.

Die zeitgenössische Kunstkritik und die kunsthistorische Forschung haben einen relevanten Aspekt bereits recht ausführlich thematisiert: den Diskurs über »originale« Werke und »Reproduktionen«.² Erwogen wurde, dass die Nähe zur photographischen Reproduktion dem Cliché-verre geschadet habe. In diesem Zusammenhang wurde auch diskutiert, ob und inwiefern photographische Techniken als künstlerisch zu verstehen seien. Dennoch ergibt sich damit keine plausible Antwort auf die Frage, warum die Künstler nicht mehr Clichés-verre gefertigt haben.³ Das eingeschränkte Ansehen des Verfahrens, das eher als technische Kuriosität galt, und dessen Zuordnung zum »état d’amusement« bieten keine hinreichende Erklärung für das Desinteresse der Künstler und der Öffentlichkeit. Denn insgesamt handelte es sich um einen sehr überschaubaren Kreis von Künstlern, der sich dieser Technik überhaupt gewidmet hat. Zu ihnen zählten Jean-Baptiste Camille Corot, Théodore Rousseau, Charles-Émile Jacque und Charles-François Daubigny.

Potenziale und Probleme einer ungewöhnlichen Technik

Das Cliché-verre, das »gläserne Negativ«, steht sinnbildlich für einen enormen technischen Fortschritt. Es knüpft an eine der frühesten Formen der Photographie an, wie sie 1822 von Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833) erprobt wurde, bei der ausschließlich das Glas als Bildträger diente (Heliographie); zugleich verbindet es diese photographische Frühform mit einem Fortschritt, den die 1830er Jahre gebracht hatten, nämlich mit der beständigen Fixierung von Negativen auf Papier.⁴ Die dauerhafte Übersetzung des Negativs auf Papier stellte zunächst große Schwierigkeiten dar. Sie war zu Beginn der Photographie nicht möglich, weil die Bilder nach einiger Zeit verblassten oder die Lichtsensibilität des Papiers nicht hinreichend aufgehoben werden konnte, so dass die Photographie zu einer dunklen Fläche wurde, die kein Motiv mehr erkennen ließ. Erst die zunehmende Kenntnis verschiede-

ner chemischer Prozesse ermöglichte die Fixierung der Bilder auf Papier.

Für die Photographie ebenso wie für das Cliché-verre erwies sich das Papier als ein nicht zu vernachlässigender Faktor. Für die Technik des Cliché-verre verwandte man Salzpapier oder Albuminpapier. Das Salzpapier zeichnete sich durch eingelagerte lichtempfindliche Substanzen und eine matte Oberfläche aus, während das Albuminpapier eine aufliegende chloresilberhaltige Eiweißschicht und eine glänzende Oberfläche aufwies. Beiden Varianten war gemeinsam, dass man das Bild mit Natriumthiosulfat fixierte, nachdem das Glasplattennegativ mit dem sensibilisierten Papier dem Tageslicht ausgesetzt worden war.⁵ Der Entwicklungsprozess barg jedoch Herausforderungen und Probleme. Es fällt daher umso mehr auf, dass im Diskurs über das Cliché-verre die Bedeutung der Papierqualität unter Berücksichtigung der chemischen Prozesse kaum Erwähnung zu finden scheint.⁶ Für die Photographie sind solche Probleme indes früh diskutiert worden. So benennt Robert Hunt die Schwierigkeiten bei der Entwicklung von Negativen auf Papier in seinem *Manual of Photography* von 1854 sehr deutlich. Er weist darauf hin, dass nicht allein die Papierqualität für das Entwicklungsergebnis entscheidend war – Hunt geht dabei explizit auch auf Unterschiede zwischen englischen und französischen Papiermanufakturen und einzelnen Herstellern ein –, sondern betont, welche Bedeutung der richtigen Kombination von Papier und Chemikalien zukomme.⁷ Einer Tabelle in seinem Buch lässt sich entnehmen, dass man dabei auch mit ungewissen Entwicklungen und Rückschlägen zu kämpfen hatte. Zudem könne das Alter des verwendeten Papiers das Resultat entscheidend verfälschen. Der photomechanische Aspekt des Cliché-verre setzte somit in hohem Maße Fachwissen und/oder eine ausgeprägte Experimentierfreudigkeit voraus, damit Enthusiasmus über die Schwierigkeiten hinwegtragen konnte.

Die relativ kurze Zeitspanne, in der die Clichés-verre aufkamen und die Platten gefertigt wurden, erstreckt sich auf einen etwa zwanzig Jahre währenden Zeitraum. Anfang der 1850er Jahre wurden die ersten Clichés-verre gefertigt, und die letzte Platte dieser Zeitspanne ist auf 1874 datiert.⁸ Die Clichés-verre fallen damit in eine Phase, die Nadar euphorisch als Höhepunkt des Photographie-Enthusiasmus begrüßte: »Die Begeisterung ergreift alle.



Abb. 1: **Charles-François Daubigny**, *Vaches à l'abreuvoir*, 1862
(Abzug von 1921), Cliché-verre (Tonverfahren),
17,7 x 21,3 cm (Blatt). Bielefeld, Privatsammlung.



Abb. 2: **Charles-François Daubigny**, *Le bouquet d'aunes*, 1862
(Abzug von 1921), Cliché-verre (Linienverfahren),
15,4 x 18,8 cm (Darstellung). Bielefeld, Privatsammlung.

Ganz zu schweigen von der immer wieder neuen Verwunderung darüber, daß man ein Bild hervorbringen konnte, ohne je die Zeichenschule betreten zu haben [...].«⁹ Was Nadar als Gegenstand der Verwunderung beschreibt, umfasste mit dem Fertigen von Negativen und Abzügen zwei Prozesse, die zu unterscheiden sind: einen handwerklich-künstlerischen und einen photomechanischen. Diese Verwandtschaft zu künstlerischen Akten der Bildfindung oder Invention könnte dazu beigetragen haben, dass sich Künstler wie Corot durch Photographen zur Beschäftigung mit dem Cliché-verre anregen ließen.¹⁰ Bisweilen ließen sich Photographen durch Künstler Negative fertigen, die sie durch den chemischen Prozess der Entwicklung auf Papier sichtbar und reproduzierbar machten. Persönliche Beziehungen, wie sie etwa Corot

zu Adalbert und Eugène Cuvelier unterhielt, trugen dabei erheblich dazu bei, dass sich diese Form der Bildproduktion etablieren konnte: »Les Cuvelier père et fils, dont l'œuvre photographique est désormais bien étudiée, ont été la cheville ouvrière de cet engouement. La variété des techniques qu'ils pratiquaient eux-mêmes (peinture, dessin, photographie), et leurs liens étroits avec des peintres [...] ont été sans doute l'élément déterminant pour convaincre des artistes tels Millet, Corot ou Daubigny de s'essayer à cette technique.«¹¹ Vermutlich haben Photographen in dem gesamten Fertigungsprozess eine entscheidende Position eingenommen. Sie haben nicht nur die Nutzung des Verfahrens angestoßen und die Künstler damit vertraut gemacht. Vielmehr dürften sie vielfach auch die konkreten Ergebnisse erheblich beeinflusst ha-

ben. Damit ist nicht die Motivwahl gemeint, sondern die Fertigung des Abzugs, für den sie verantwortlich waren. Zwar hat Agnes Matthias vermutet, dass zum Beispiel Daubigny selbst unter Anleitung von Eugène Cuvelier (1837–1900) Abzüge gefertigt habe, doch gilt es darauf später, beim Blick auf exemplarische Werke, nochmals zurückzukommen.¹²

Ein Aspekt, der Photographen und Künstler gleichermaßen beschäftigt haben muss, findet bemerkenswerterweise in der Forschung zum Cliché-verre kaum eine Berücksichtigung: die Anzahl jener Abzüge, die als Ausschuss keine Verwendung finden konnten.¹³ Obwohl angesichts der skizzierten Schwierigkeiten davon auszugehen ist, dass eine beachtliche Menge von Abzügen eher unbefriedigend und daher unbrauchbar gewesen sein dürfte, bleibt diese Frage in der Forschung weitestgehend unbeantwortet. Die Annahme, dass jeder Abzug als gelungen einzustufen ist und den bekannten und veröffentlichten Abzügen entspricht, scheint jedoch bei der Vielzahl unterschiedlicher und teilweise unbekannter Faktoren (Belichtungszeit) schlichtweg utopisch.

Ton oder Linie, direkter Abzug oder Gegendruck

Zur Verursachung unbrauchbarer Abzüge scheint vor allen Dingen das Tonverfahren prädestiniert zu sein. Bei diesem Verfahren wird mit Ölfarbe direkt auf die Glasplatte gezeichnet. Der Farbauftrag erfolgt in unterschiedlichen Stärken und erzielt dadurch eine differenzierende Opazität. Charles-François Daubigny (1817–1878) fertigte lediglich ein Cliché-verre im Tonverfahren: »Vaches à l'abreuvoir« (Abb. 1).¹⁴ Das Bild zeigt eine Landschaftszene, schemenhaft sind Kühe zu erkennen, die zwischen kahlen Bäumen am Ufer eines Gewässers stehen. Das Bild ist sehr dunkel und muss folglich im Negativ, also auf der eigentlichen Glasplatte eher transparent gehalten worden sein. Die Wahrscheinlichkeit, dass es bei diesem Verfahren zu unbrauchbaren Abzügen gekommen ist, scheint sehr viel höher zu sein, als beim linearen Verfahren. War der Farbauftrag zu dick, konnte kein Licht das Papier belichten; in solchen Fällen wurde das Endergebnis sehr hell und die Belichtungszeit musste entsprechend verlängert werden. Handelte es sich hingegen um einen relativ dünnen und transparenten Farbauftrag, erzeugte dies ein tendenziell dunkles Endresultat, bei dem Details kaum mehr auszumachen waren.

Das Tonverfahren dürfte daher mehr Schwierigkeiten bei der Wahl einer geeigneten Belichtungszeit aufgeworfen haben als das lineare Verfahren. Zudem stellte es Künstler bereits bei dem Auftragen der Zeichnung vor Herausforderungen, die ein besonders konzentriertes Arbeiten erforderten. Denn gezeichnete Linien und aufgetragene Farbe erzeugen beim Abzug Helligkeit. Daher setzt das Verfahren eine hohe Aufmerksamkeit für die weiteren Entwicklungsschritte, vor allem aber ein ständiges Bewusstsein für die spätere Umkehrung des Negativs voraus. Die dabei erforderliche gedankliche Leistung, gegen die Intuition des anschaulich Sichtbaren den späteren Abzug zu antizipieren, sollte nicht unterschätzt werden.

Etwas einfacher und intuitiver präsentiert sich hingegen das lineare Verfahren. Es war den Künstlern vertrauter, weil es der Radierung sehr ähnlich ist. Die Bearbeitung der Glasplatte, die zuvor mit einer lichtundurchlässigen Schicht versehen wurde, entspricht der Bearbeitung der Druckplatten. In beiden Fällen bediente man sich spezifischer Werkzeuge; so konnten auch beim Cliché-verre Radiernadeln zum Einsatz kommen. Das Umdenken vom Negativ auf den Abzug fiel weniger schwer, weil die gezogenen Linien nach der Belichtung dunkel wurden. Das Verfahren entspricht dadurch dem klassischen Vorgang des Zeichnens. Parallelen und Differenzen zwischen dem linearen Verfahren einerseits und der Radierung bzw. der Zeichnung andererseits lassen sich an zwei Beispielen aus dem Werk Daubignys nachvollziehen (Abb. 3).¹⁵

»Le grand parc à moutons« ist der Titel beider Werke, die fast identisch zu sein scheinen. Beide Blätter zeigen eine Schafherde in einem Pferch. Hinter dem Zaun sind Bäume und ein Wagen sowie die Andeutung eines Kirchturms zu erkennen. Am Himmel zieht ein Vogelschwarm entlang. Die Ähnlichkeit beider Werke ist erstaunlich, auf den ersten Blick fällt lediglich ein entscheidender Unterschied ins Auge: die Seitenverkehrung. Sie zeigt sich auf dem Cliché-verre sehr deutlich, weil die Signatur die Invertierung klar zu erkennen gibt. Sie befindet sich unten links und wurde spiegelverkehrt abgedruckt. Dieses kleine Detail ist es, das es fraglich erscheinen lässt, ob Daubigny die Abzüge wirklich selber gefertigt hat bzw. ob er sich durchweg der weiteren Entwicklungsschritte bewusst war.



Abb. 3: Charles-François Daubigny, *Le grand parc à moutons*, 1858/1859(?), Cliché-verre (Linienverfahren), 18,5 x 34,8 cm (Darstellung). Houston, Museum of Fine Arts.

So sehr sich Cliché-verre und Radierung zunächst zu ähneln scheinen, treten bei näherer Betrachtung elementare Unterschiede hervor, die sich nicht zuletzt im Druckbild zeigen. Die klaren Linien, wie sie auf dem entwickelten Cliché-verre zu erkennen sind, deuten darauf hin, dass es sich um einen direkten Abzug handelt. Die Platte wird hierbei mit der bearbeiteten Seite direkt auf das Papier gelegt und belichtet. Ein Gegendruck, also die Nutzung der unbehandelten Seite als Kontaktfläche zum sensibilisierten Papier, würde eine stärkere Lichtstreuung und somit eine Unschärfe der Linien verursachen. Daraus folgt, dass die Seitenverkehrung durch die Auflegung der Platte erzeugt wurde. Daubigny hatte die Signatur also bei der Bearbeitung der Glasplatte unten rechts platziert, durch das Wenden der Platte beim Auflegen auf das Papier erschien sie nun jedoch – invertiert – in der Ecke links unten.

In welcher zeitlichen Reihenfolge die Radierung und das Cliché-verre entstanden, ist keineswegs gänzlich geklärt.¹⁶ Die Vermutung, das Cliché-verre sei die Vorlage für die Radierung gewesen, birgt einen interessanten Aspekt: Die Druckplatte der Radierung muss in der Anordnung der Motive dem spiegelverkehrten Abzug des Cliché-verre entsprochen haben. Hätte Daubigny seine Signatur auch auf die Radierung setzen wollen, so wäre es ein Einfaches gewesen, die spiegelverkehrte Version seines Namenszuges zu übertragen. Durch den Druckprozess wäre die Signatur an ihre ursprüngliche Position im Bild, unten rechts, zurückgekehrt und die Verkehrung wäre aufgehoben gewesen.¹⁷

Zerbrechliche Bilder

Die erhaltenen Abzüge der Clichés-verre lassen kaum mehr ahnen, dass die Platten, mit denen die Künstler arbeiteten, anders als bei der Radierung und beim Kupferstich fragil waren. Es ist vor allem das Negativ selbst, das dem Cliché-verre zum Verhängnis werden konnte und stürmische Gemüter nicht gut überstand. Dieses Element, das Glas an sich, ist schon bei der Analyse der ersten Fertigungsschritte eines Cliché-verre zu berücksichtigen. Wenn es bei der Bearbeitung der Glasplatte durch verschiedene Werkzeuge zu geringen Beschädigungen kam, konnte diese im besten Fall zwar noch zur Entwicklung verwendet werden, allerdings musste man aufgrund unterschiedlicher Lichtbrechungen mit Störungen oder Artefakten rechnen. Lässt der Vergleich mehrerer Abzüge auf Veränderungen des Negativs schließen, so sind diese wohl in der Regel nicht das Resultat von Nachbearbeitungen, sondern vielmehr auf Beschädigungen des Negativs zurückzuführen.¹⁸ Die Zerbrechlichkeit von Glas ist es auch, die dazu geführt hat, dass es sich als Bildträger nur schwer etablieren konnte. Das gilt nicht zuletzt für die dem Cliché-verre verwandte Photographie: Das erste lichtbeständige Bild, das von Joseph Nicéphore Niépce geschaffen wurde, fand ein jähes Ende und ist nicht mehr erhalten: »Unfortunately the original glass picture, like that of Pius VII, was broken and in the most extraordinary circumstances. In 1909 it was lent by the Société Française de Photographie to Peignot, a professor at the Conservatoire des Arts et Metiers, for scientific tests. The purpose of these is rather

mysterious, since Niepce had fully described his process; nor shall we ever know the professor's findings, for Peignot, seized one day with a fit of mania, smashed everything in his laboratory, including this photographic incunabulum.«¹⁹ 📌

Anmerkungen

- ¹ Agnes Matthias, »Eine besondere graphische Technik«. Zur Rezeptionsgeschichte des Cliché-verre, in: dies. (Hg.), *Zeichnungen des Lichts. Clichés-verre von Corot, Daubigny und anderen aus deutschen Sammlungen* (Ausst.-Kat. Dresden, Kupferstich-Kabinett), Dresden 2007, 7–22, hier 7.
- ² Vgl. Tobias D. Geissmann, *Zwischen Zeichnung und Photographie. Die graphische Technik Cliché-verre im Werk der französischen Künstler Corot und Daubigny*, München 2009, 59–68.
- ³ Daubigny werden 18, 17 oder nur 16 Clichés-verre zugeschrieben. Vgl. ebenda, 186, und Matthias 2007 (wie Anm. 1), 9. Darüber hinaus finden sich bei Geissmann widersprüchliche Aussagen bzgl. der Gewichtung der Clichés-verre in Relation zum gesamten Œuvre von Daubigny; vgl. Geissmann 2009 (wie Anm. 2), 187 und 198.
- ⁴ Vgl. Helmut Gernsheim, *The History of photography. From the camera obscura to the beginning of the modern era*, bearb. u. erw. Neuaufl., Oxford 1969, 75–83.
- ⁵ Vgl. Matthias, *Zeichnungen des Lichts* (wie Anm. 1), 29.
- ⁶ Das gilt selbst für den Ausstellungskatalog *Zeichnungen des Lichts*, wenngleich im Vorwort eigens darauf hingewiesen wird, dass das Verfahren komplexer sei, als es zu sein scheine; Matthias 2007 (wie Anm. 1), 6.
- ⁷ Vgl. Robert Hunt, *A Manual of Photography*, London/Glasgow 1854, 176ff.
- ⁸ Vgl. Matthias 2007 (wie Anm. 1), 9.
- ⁹ Wilfried Wiegand (Hg.), *Die Wahrheit der Photographie*, Frankfurt am Main 1981, 131.
- ¹⁰ Vgl. Matthias 2007 (wie Anm. 1), 9.
- ¹¹ Sylvie Aubenas, *Le cliché-verre, une œuvre et une technique photographique?*, in: Stéphanie Deschamps (Hg.), *Gravure ou photographie? Une curiosité artistique: le cliché-verre* (Ausst.-Kat. Arras, Musée des Beaux-Arts d'Arras), Arras 2007, 20–27, hier 21. Vgl. auch Malcolm Daniel, *Eugène Cuvelier. Photographer in the Circle of Corot* (Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum of Art), New York 1996, bes. 5ff.
- ¹² Vgl. Agnes Matthias, *Das Cliche verre. Zur Geschichte eines hybriden Mediums*, in: Vlado und Maria Ondrej (Hg.), *Cliché verre* (Ausst.-Kat. Leipzig, Atelier für Radierung), Berlin/Leipzig 2014, 13–16, bes. 15.
- ¹³ Vgl. Geissmann 2009 (wie Anm. 2), 117. Geissmann verweist zwar darauf, dass zur Herstellung einer Edition bis zu 400 Abzüge von einer Platte gemacht wurden, um 150 gute Blätter als Endresultat zu erlangen – dahinter steckt ein hoher Zeitaufwand, der Geduld und Durchhaltevermögen gleichermaßen strapazieren konnte –, dennoch misst er diesem Aspekt keine größere Bedeutung bei.
- ¹⁴ Ein zweites Cliché-verre, das im Tonverfahren gefertigt wurde, wird Daubigny nicht eindeutig zugeschrieben. Vgl. Geissmann 2009 (wie Anm. 2), 186.
- ¹⁵ Vgl. Abb. 4 im Beitrag von Tanja Korte.
- ¹⁶ Vgl. Matthias 2007 (wie Anm. 1), 81. Anzumerken ist, dass die Datierung für das Cliché-verre nicht einheitlich ist. Vgl. etwa für das Metropolitan Museum of Arts: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337027> [konsultiert am 11.09.2018]. Hier findet sich 1862 als Datierung. Vgl. auch Geissmann 2009 (wie Anm. 2), 197. Geissmann verweist kurz auf die Diskussion über die zeitliche Einordnung.
- ¹⁷ Daubignys Cliché-verre *Le Bouquet d'aunes* (Abb. 2) zeigt ebenfalls ein im linearen Verfahren und als direkter Abzug entstandenes Bild, bei dem sich eine Signatur auf der Platte befinden haben muss. Die Signatur erscheint hier aber nicht spiegelverkehrt. Sie muss daher in genau dieser Verkehrung aufgetragen worden sein. Einige Abzüge (etwa im Kupferstich-Kabinett Dresden und in der Kunsthalle Bremen) lassen allerdings keine Signatur erkennen.
- ¹⁸ Vgl. Matthias 2007 (wie Anm. 1), 30.
- ¹⁹ Gernsheim 1969 (wie Anm. 4), 63.

Verzeichnis der ausgestellten Druckgraphiken

Camille Corot (1796–1875)

Un lac du Tyrol, 1863
Radierung, 1. Zustand(?),
13,2 x 19,3 cm (Platte),
Delteil 4

Théodore Rousseau (1812–1867)

Chênes de roche, 1861
Radierung, 3. Zustand,
13,4 x 21 cm (Platte),
Delteil 4

Charles Émile Jacque (1813–1894)

Puits dans une cour de ferme, 1845
Radierung, 10 x 14,4 cm (Platte),
IFF 136

Charles Émile Jacque (1813–1894)

Huit vaches à l'abreuvoir, 1850
Radierung, Grabstichel und Roulette,
3. Zustand, 23,9 x 30,5 cm (Platte),
IFF 244

Charles Émile Jacque (1813–1894)

L'abreuvoir aux moutons, 1888
Radierung, 41,1 x 53,4 cm (Platte),
IFF 363 (Vgl. S. 9, Abb. 2)

Charles-François Daubigny (1817–1878)

Les ruines du Château de Crémieux, 1850
Radierung und 'procédé à la cravate',
2. Zustand, 12,1 x 19,5 cm (Platte),
Delteil 77

Charles-François Daubigny (1817–1878)

Le marais, 1851
Radierung, 5. Zustand,
14,7 x 21,7 cm (Platte),
Delteil 84

Charles-François Daubigny (1817–1878)

Le buisson (nach Jakob van Ruisdael), 1855
Radierung, 5. Zustand,
ca. 42,8 x 48,3 cm (Platte),
Delteil 87 (im Salon 1857 und in der
Exposition universelle 1867 ausgestellt)
(Vgl. S. 32, Abb. 2)

Charles-François Daubigny (1817–1878)

Plage de Villerville, 1855
Radierung, 4. Zustand,
12,7 x 21,6 cm (Platte),
Delteil 88

Charles-François Daubigny (1817–1878)

Le grand parc à moutons, le matin, 1860
Radierung, 4. Zustand,
21,8 x 37,6 cm (Platte),
Delteil 95 (Vgl. S. 35, Abb. 4)

Charles-François Daubigny (1817–1878)

Le berger et la bergère, 1874
Radierung, 3. Zustand,
29,1 x 21,8 cm (Platte),
Delteil 122

Charles-François Daubigny (1817–1878)

Le pré des graves à Villerville (Calvados),
1875, Radierung, 3. Zustand,
16,3 x 24,2 cm (Platte),
Delteil 124 (Vgl. S. 21, Abb. 2)

Charles-François Daubigny (1817–1878)

La Seine à Port-Maurin (Eure), 1876
Radierung, 2. Zustand,
20,5 x 28,2 cm (Platte),
Delteil 125

Charles-François Daubigny (1817–1878)

Pommiers à Auvers, 1877
Radierung, 4. Zustand,
19,5 x 27,8 cm (Platte),
Delteil 126 (Vgl. S. 13, Abb. 3)

Charles-François Daubigny (1817–1878)

Clair de lune à Valmondois, 1877
Radierung, 3. Zustand,
18,8 x 26,2 cm (Platte),
Delteil 127

Charles-François Daubigny (1817–1878)

Le bouquet d'aunes, 1862
(Abzug von 1921)
Cliché-verre, 15,4 x 18,8 cm (Darstellung),
Delteil 145 (Vgl. S. 57, Abb. 2)

Charles-François Daubigny (1817–1878)

Vâches à l'abreuvoir, 1862
(Abzug von 1921)
Cliché-verre, 17,7 x 21,3 cm (Blatt),
Delteil 146 (Vgl. S. 56, Abb. 1)

Paul-Ferdinand Gachet (1828–1909)

La maison du pendu (Le chemin creux à Auvers), 1873
Radierung, 10,5 x 14 cm (Platte),
IFF 9

Alphonse Legros (1837–1911)

L'entrée du champ
Radierung, Kaltnadel, 16,4 x 21,6 cm,
IFF 184, Bliss 296

Alphonse Legros (1837–1911)

La ferme de l'abbaye
Radierung, Kaltnadel,
21,6 x 28,5 cm (Platte),
IFF 226 (Vgl. S. 49, Abb. 9)

Alphonse Legros (1837–1911)

Dans la forêt de Conteville
Radierung, Kaltnadel,
21,6 x 33 cm (Platte),
IFF 227

Alphonse Legros (1837–1911)

Le petit hangar, um 1898/1904
Radierung, Kaltnadel,
13,8 x 13,2 cm,
IFF 252 (mit Sammlerstempeln von
Jules Gerbeau und Heinrich Stinnes)

Alphonse Legros (1837–1911)

Près du bois, Veronne
Radierung, Kaltnadel,
2. Zustand (mit verkürzter Platte),
18,9 x 13,9 cm (Platte),
Bliss 610

Abkürzungen

Bliss: A catalogue of the etchings, drypoints and lithographs by Professor Alphonse Legros (1837–1911) in the Collection of Frank E. Bliss, London 1923.

Delteil: Loÿs Delteil, Le peintre-graveur illustré, 31. Bde., Paris 1906–1926.

IFF: Inventaire du fonds français après 1800.

Literaturverzeichnis

[ADAMS 1994] – Steven Adams, *The Barbizon School and the Origins of Impressionism*, London 1994

[AMBROSINI 2016] – Lynne Ambrosini, Frances Fowle und Maite van Dijk (Hg.), *Inspiring impressionism. Daubigny, Monet, Van Gogh* (Ausst.-Kat. Cincinnati, Taft Museum of Art), Edinburgh 2016

[AUBENAS 2007] – Sylvie Aubenas, *Le cliché-verre, une œuvre et une technique photographique?*, in: Stéphanie Deschamps (Hg.), *Gravure ou photographie? Une curiosité artistique: le cliché-verre* (Ausst.-Kat. Arras, Musée des Beaux-Arts d'Arras), Arras 2007, 20–27

[BAILLY-HERZBERG 1972] – Janine Bailly-Herzberg, *L'Eau-forte de peintre au dix-neuvième siècle. La Société des Aquafortistes 1862–1867*, 2 Bde., Paris 1972

[BLÜBAUM 2009] – Doris Blübaum, *Auf dem Weg zum Pixel. Graphische und photographische Reproduktionen in der Gazette des Beaux-Arts von 1859 bis 1900*, in: Stephan Brakensiek und Michel Polfer (Hg.), *Graphik als Spiegel der Malerei. Meisterwerke der Reproduktionsgraphik 1500–1830*, Mailand 2009, 23–31

[BRETTELL / FONSMARK 2005] – Richard R. Brettell und Anne-Brigitte Fonsmark, *Gauguin and Impressionism*, New Haven 2005

[BURMESTER / HEILMANN / ZIMMERMANN 1999] – Andreas Burmester, Christoph Heilmann und Michael F. Zimmermann (Hg.), *Barbizon. Malerei der Natur – Natur der Malerei*, München 1999

[BÜHLER 1979] – Hans-Peter Bühler, *Die Schule von Barbizon. Französische Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert*, München 1979

[BUSCH 1983] – Werner Busch, *Die autonome Ölskizze in der Landschaftsmalerei. Der wahr- und für wahr genommene Ausschnitt aus Zeit und Raum*, in: Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunstgeschichte 41, 1983, 126–133

[BUSCH 1997] – Werner Busch (Hg.), *Landschaftsmalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3)*, Berlin 1997

[BUSCH 2017] – Werner Busch, *»... auf einen Blick, ohne den Kopf zu bewegen«. Bedingungen der Ölskizze*, in: Claudia Denk und Andreas Strobl (Hg.), *Landschaftsmalerei. Eine Reisekunst? Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert*, Berlin 2017, 113–131

[BÜTTNER 2006] – Nils Büttner, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006

[BÜTTNER 2011] – Nils Büttner, *Zur Geschichte der Landschaftsmalerei. Eine Einführung*, in: Bastian Eclercy (Hg.), *Nah und Fern. Landschaftsmalerei von Brueghel bis Corinth* (Ausst.-Kat. Hannover, Landesmuseum), Köln 2011, 11–27

[CALLEN 2015] – Anthea Callen, *The Work of Art. Plein-air Painting and Artistic Identity in Nineteenth-Century France*, London 2015

[CASTOR 2015] – Marcus A. Castor, *Kunstpolitik und akademische Freiheit. Eine Bestandsaufnahme ausgehend von der Académie Royale de peinture et de sculpture*, in: *Regards croisés. Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique* 4, 2015, 12–21

[CHAMBERS 1999] – Emma Chambers, *An Indolent and Blundering Art? The Etching Revival and the Redefinition of Etching in England, 1838–1892*, Aldershot 1999

[CLARKE 1996] – Michael Clarke, *Das graphische Werk der Künstler von Barbizon*, in: Christoph Heilmann (Hg.), *Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. »Les amis de la nature«* (Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst), München 1996

[DANIEL 1996] – Malcolm Daniel, Eugène Cuvelier. *Photographer in the Circle of Corot* (Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum of Art), New York 1996

[DE PILES 1708] – Roger de Piles, *Cours de la Peinture par Principes*, Paris 1708

[EBERLE 1980] – Matthias Eberle, *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*, Gießen 1980

[FIDELL-BEAUFORT 2000] – Madeleine Fidell-Beaufort, *A Sketchbook by Daubigny: Traveling by Rail during the Reign of Louis-Philippe*, in: *Masters of Drawings* 38, 2000, Nr. 1, 3–28

[GALASSI 1991] – Peter Galassi, *Corot in Italien. Freilichtmalerei und klassische Landschaftstradition*, München 1991

[GAUTIER 1863] – Théophile Gautier, *Un mot sur l'eau-forte*, in: Alfred Cadart (Hg.), *Société des Aquafortistes. Eaux-Fortes Modernes. Publication d'œuvres originales et inédites, Première année, Premier volume*, Paris 1863

[GEISSMANN 2009] – Tobias D. Geissmann, *Zwischen Zeichnung und Photographie. Die graphische Technik Cliché-verre im Werk der französischen Künstler Corot und Daubigny*, München 2009

[GEORGEL 2007] – Chantal Georgel, *La forêt de Fontainebleau. Un atelier grandeur nature* (Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Orsay), Paris 2007

[GERNSHEIM 1969] – Helmut Gernsheim, *The History of photography. From the camera obscura to the beginning of the modern era*, bearb. u. erw. Neuaufl., Oxford 1969

[GRAVE 2009] – Johannes Grave, *Diesseits und jenseits der Landschaft. Naturerlebnis und Landschaftsbild bei Goethe*, in: *Euphorion* 103, 2009, 427–448

[GREEN 1990] – Nicholas Green, *The spectacle of nature. Landscape and bourgeois culture in nineteenth century France*, Manchester 1990

[GREUB 2017] – Suzanne Greub (Hg.), *Towards impressionism. Landscape painting from Corot to Monet* (Ausst.-Kat. Winter Park, Fla., George D. and Harriet W. Cornell Fine Arts Museum), München 2017

[HAUSLER 2001] – Bettina Hausler, *An Rembrandt kann keiner vorbei. Rembrandtismus in der Druckgraphik*, in: Robert Stalla (Hg.), *Druckgraphik. Funktion und Form*, München 2001, 81–91

[HEILMANN 1996] – Christoph Heilmann (Hg.), *Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. »Les amis de la nature«* (Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst), München 1996

[HELMREICH 2005] – Anne Helmreich, The Art Dealer and Taste. The Case of David Croal Thomson and the Goupil Gallery, 1885–1897, in: Visual culture in Britain 6, 2005, Nr. 2, 31–49

[HENVRIET 1875] – Frédéric Henvriet, C. Daubigny et son œuvre gravé, Paris 1875

[HERBERT 1962] – Robert L. Herbert, Barbizon revisited (Ausst.-Kat. San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, San Francisco), Boston 1962

[HUNT 1854] – Robert Hunt, A Manual of Photography, London/Glasgow 1854

[HUYGHE 1936] – René Huyghe, Simple histoire de 2.414 faux Corots, in: L'amour de l'art 17, 1936, Nr. 2, 73–76

[JONES 2008] – Kimberly A. Jones (Hg.), In the forest of Fontainebleau. Painters and photographers from Corot to Monet (Ausst.-Kat. Washington, National Gallery of Art), Washington 2008

[KIRCHBERGER 2016] – Nico Kirchberger (Hg.), Impressionismus schwarzweiss (Ausst.-Kat. Würzburg, Museum im Kulturspeicher), Berlin 2016

[KOPP 2016] – Edouard Kopp, Facing criticism. Rousseau and the Salon, in: Scott Allan and Édouard Kopp (Hg.), Unruly nature. The landscapes of Théodore Rousseau (Ausst.-Kat. Los Angeles, J. Paul Getty Museum), Los Angeles 2016, 45–57

[KRÜGER 2012] – Matthias Krüger, Gespaltener Zufall. Gustave Courbet und die Messermalerei, in: Philippe Cordez und Matthias Krüger (Hg.), Werkzeuge und Instrumente (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 8), Berlin 2012, 109–127

[LALANNE 1866] – Maxime Lalanne, Traité de la gravure à l'eau-forte, Paris 1866

[LÜTHY 2010] – Michael Lüthy, Realismus und Ursprünglichkeitssehnsucht. Zur französischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Dieter Schwarz (Hg.), Die Natur der Kunst. Begegnungen mit der Natur vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart, (Ausst.-Kat. Winterthur, Kunstmuseum), Düsseldorf 2010, 29–47

[MATTHIAS 2007] – Agnes Matthias, »Eine besondere graphische Technik«. Zur Rezeptionsgeschichte des Cliché-verre, in: dies. (Hg.), Zeichnungen des Lichts. Clichés-verre von Corot, Daubigny und anderen aus deutschen Sammlungen (Ausst.-Kat. Dresden, Kupferstich-Kabinett), Dresden 2007, 7–22

[MATTHIAS 2014] – Agnes Matthias, Das Cliche verre. Zur Geschichte eines hybriden Mediums, in: Vlado und Maria Ondrej (Hg.), Cliché verre (Ausst.-Kat. Leipzig, Atelier für Radierung), Berlin/Leipzig, 2014, 13–16

[MAURER 2015] – Golo Maurer, Italien als Erlebnis und Vorstellung. Landschaftswahrnehmung deutscher Künstler und Reisender 1760–1870, Berlin 2015

[MELOT 1994] – Michel Melot, L'Estampe Impressioniste, Paris 1994

[MICHEL 2012] – Émile Michel, Landschaftsmalerei, New York 2012 [frz. Orig. 1906]

[MÜLLERSCHÖN 2002] – Bernd Müllerschön und Thomas Maier, Die Maler der Schule von Barbizon. Wegbereiter des Impressionismus, mit Biografien und Werkbeschreibungen von 70 Künstlern, Stuttgart 2002

[NOVOTNY 1960] – Fritz Novotny, Painting and Sculpture in Europe 1780–1880, New Haven 1960

[PEVSNER 1986] – Nikolaus Pevsner, Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986

[PFAU 1876] – Ludwig Pfau, Artistische Briefe aus der Pariser Ausstellung. Neue Folge, IV. (Schluß), in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 24. Oktober 1876, 4746–4747

[POMAREDE 1996] – Vincent Pomarède, Corot Forgeries: Is the Artist Responsible?, in: Gary Tintorow, Michael Pantazzi und Vincent Pomarède, Corot (Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum of Art), New York 1996, 383–396

[POMAREDE 2002] – Vincent Pomarède (Hg.), L'école de Barbizon. Peindre en plein air avant l'impressionisme (Ausst.-Kat. Lyon, Musée des Beaux-Arts), Paris 2002

[RITTER 1980] – Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Darmstadt 1980, Bd. 5 (L-Mn)

[SILLEVIS 1985] – John Sillevs, The Barbizon School, in: ders. und Hans Kraan (Hg.), The Barbizon School (Ausst.-Kat., Den Haag, Haags Gemeentemuseum), Den Haag 1985, 45–60

[SILLEVIS 2004] – John Sillevs u. a. (Hg.), Johan Barthold Jongkind. Ein Wegbereiter des Impressionismus (Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud), Köln 2004

[TAPIE 1998] – Alain Tapie u. a. (Hg.), Wege des Impressionismus. Normandie – Paris (Ausst.-Kat. Graz, Landesmuseum Joanneum), Graz 1998

[THOMSOM 1902] – David Croal Thomson, The Barbizon School of painters. Corot, Rousseau, Díaz, Millet, Daubigny, etc., 3. Aufl., London 1902

[WALLENS 2012] – Gérard de Wallens, Die falschen Corots. Mythos oder Wirklichkeit? Über die dringende Notwendigkeit eines wissenschaftlichen Kataloges, in: Dorit Schäfer und Margret Stoffmann (Hg.), Camille Corot. Natur und Traum (Ausst. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle), Heidelberg 2012, 445–457

[WHISTLER 1904] – James McNeil Whistler, The Gentle Art of Making Enemies, 3. Aufl., London 1904

[WIEGAND 1981] – Wilfried Wiegand (Hg.), Die Wahrheit der Photographie, Frankfurt am Main 1981

[ZOLA 1988] – Émile Zola, Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866–1896, übers. von Uli Aumüller, Frankfurt am Main 1988

Bildnachweis

Die Rechte liegen bei den in den Bildunterschriften genannten Sammlungen.

Impressum

Natur ohne Farbe Druckgraphik als Medium französischer Landschaftsmaler im 19. Jahrhundert

17. Oktober bis 19. Dezember 2018
Universität Bielefeld, X-Gebäude, A2, Magistrale

Ausstellung und Begleitheft

Marie Goerens, Johannes Grave, Tanja Korte,
Sandra Völkening, Mira Claire Zadrozny

Redaktion

Mira Claire Zadrozny, Johannes Grave

Cover- und Plakatgestaltung

Tanja Korte

Satz des Begleithefts

Ramón Bögge

Coverabbildung

Alphonse Legros (1837–1911)
Dans la forêt de Conteville
Radierung, Kaltnadel, 21,6 x 33 cm (Platte), IFF 227

Das Begleitheft entstand im Rahmen einer Ausstellung des Seminars
»Die Kunst der Peripherie: Barbizon, die Normandie und die Ränder
des Impressionismus«, Universität Bielefeld, Sommersemester 2018

Bielefeld, Oktober 2018

