

TOBIAS D. GEISSMANN

Zwischen Zeichnung und Photographie

Die graphische Technik
Cliché-verre im Werk der
französischen Künstler
Corot und Daubigny



Zwischen Zeichnung und Photographie

Tobias D. Geissmann

Zwischen Zeichnung und Photographie

Die graphische Technik Cliché-verre im Werk
der französischen Künstler Corot und Daubigny



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München 2009
© Thomas Martin Verlagsgesellschaft, München

Umschlagabbildung: Charles François Daubigny: Les cerfs. 1862. Cliché-verre
© Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin. Inv. Nr. 142-1914 /
Photos: Volker-H. Schneider

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urhebergesetzes ohne schriftliche Zustimmung des Verlages ist unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Nachdruck, auch auszugsweise, Reproduktion, Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung sowie Digitalisierung oder Einspeicherung und Verarbeitung auf Tonträgern und in elektronischen Systemen aller Art.

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit größter Sorgfalt erarbeitet und geprüft. Weder Autoren noch Verlag können jedoch für Schäden haftbar gemacht werden, die in Zusammenhang mit der Verwendung dieses Buches stehen.

e-ISBN (ePDF) 978-3-96091-242-2
ISBN (Print) 978-3-86924-922-3

Verlagsverzeichnis schickt gern:
AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München
Schwanthalerstr. 81
D-80336 München

www.avm-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	9
2. Das Cliché-verre, ein Hybrid aus Photographie und Zeichnung	13
2.1. Das Cliché-verre – technische Erläuterungen	13
2.2. Die Entwicklungsgeschichte einer künstlerischen Technik und die Begriffsentwicklung eines Mediums unter Einbeziehung weiterer Experimente und Vorläufe	27
2.2.1. Vorläufer des Verfahrens	31
2.2.2. Das Cliché-verre und ähnliche Experimente in England und den USA	38
2.2.3. Das Cliché-verre in Deutschland	45
2.2.4. Das Cliché-verre in Frankreich	46
2.3. Die Nutzung des Mediums zur unmittelbaren künstlerischen und rein reproduktiven Arbeit	57
2.4. Die Problematik der Rezeption und künstlerischen Akzeptanz des Mediums Cliché-verre unter Berücksichtigung photographischer Parallelentwicklungen	59
2.4.1. Das Cliché-verre und die Frage nach dem „Original“	59
2.4.2. Die Rezeption des Cliché-verre und der Streit um den Kunstwert der Photographie	69
3. Das Cliché-verre und die „Schule von Barbizon“	87

4. Das Cliché-verre im Werk der Künstler Delacroix, Millet und Rousseau	99
4.1. Eugène Delacroix	99
4.2. Jean-François Millet	103
4.3. Théodore Rousseau	106
5. Abzüge, Auflagen und Editionen	109
6. Camille Corot und das Cliché-verre	122
6.1. Der Weg des Künstlers zum Cliché-verre	122
6.2. Stilistische und inhaltliche Aspekte – Sujets und Linie bei Corot	129
6.3. Einzelblattanalysen von Corots Clichés-verre	153
6.3.1. „Le bûcheron de Rembrandt“	154
6.3.2. „Le petit berger“, Version 1 und 2, 1855	158
6.3.3. „La jeune fille et la mort“, 1854	165
6.3.4. „Le petit cavalier sous bois“, 1854	169
6.3.5. „Le songeur“, 1854	174
6.3.6. „Agar et l’ange“, 1871	179
7. Charles-François Daubigny	185
7.1. Charles-François Daubigny und das Cliché-verre	185
7.2. Die Linie bei Daubigny – Zeichnungen und Druckgraphik	205
7.2.1. Die Radierung bei Daubigny	205
7.2.2. Die Zeichnung bei Daubigny	210

7.3.	Einzelblattanalysen von Daubignys Clichés-verre	214
7.3.1.	„Les cerfs“, 1862	214
7.3.2.	„Le grand parc à moutons“, 1862	218
7.3.3.	„Effet de nuit“, 1862	223
7.3.4.	„L’âne au pré“, 1862	226
7.3.5.	„Les saules étêtés (Souvenir de Bezon)“, 1862	231
7.3.6.	„Vaches sous bois“, 1862	237
8.	Traditionsverbundenheit versus Aufbruch in die Moderne? Corot, Daubigny und die Ästhetik des Rompreises innerhalb der Clichés-verre	240
9.	Zusammenfassende Präsentation der Ergebnisse	255
10.	Literaturverzeichnis	267
11.	Abbildungen	287
11.1.	Abbildungen Camille Corot	287
11.2.	Abbildungen Charles-François Daubigny	294
12.	Verzeichnis der bekannten Clichés-verre	301
12.1.	Die Clichés-verre Corots	304
12.2.	Die Clichés-verre Daubignys	328
	Photonachweis	333
	Dank	333

1. Einleitung

Immer wieder lässt sich beobachten, dass Phänomene, Kunstrichtungen oder Techniken, die über einen längeren Zeitraum eher vernachlässigt wurden, zu einem späteren Zeitpunkt Interesse wecken und schließlich einer intensiveren Betrachtung unterzogen werden. Zu Anfang ignoriert, abgelehnt oder belächelt, kristallisiert sich mit der Zeit ein Verständnis für das Thema heraus, und der Wert einer Entwicklung oder Erfindung wird erkannt und herausgestellt. Es kann Jahre, sogar Jahrzehnte dauern, bis sich solch ein Wandel in der Rezeption ergibt.

Zu diesem Bereich der anfangs „vernachlässigten Erfindungen“ zählt ein künstlerisches Medium, das – eng mit der frühen Photographie verbunden – seine Geburt im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts erlebte: das Cliché-verre. Enthusiastisch aufgenommen von den Künstlern aus dem Kreis der Landschaftsmaler um den kleinen französischen Ort Barbizon erreichte dieses Medium seine Blüte in den 1850-er Jahren. Obwohl sich mit ihm ästhetisch reizvolle Ergebnisse erzielen ließen, währte die Beschäftigungsdauer mit dem Verfahren nicht lange. Binnen weniger Jahre verschwand die Technik wieder aus den Repertoires der Maler und Graphiker, bis sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erneut Künstler und Sammler für das Medium begeisterten.

Die Rezeption in der Fachliteratur blieb aber auch dann noch lange Zeit verhalten. Schriftliche Auseinandersetzungen mit dem Verfahren sind außerhalb der Künstlerkorrespondenzen in der Frühzeit des Cliché-verre kaum nachzuweisen. Im Gegensatz zu graphischen Neuentwicklungen wie der Lithographie scheint das Verfahren kein Interesse von Seiten der Fachwelt hervorgerufen zu haben. Einzelne Artikel zum Cliché-verre erschienen erst um 1900, fast 50 Jahre nachdem das Medium seine kurze Blütezeit erlebt hatte.¹ In der Folgezeit befassten sich immer wieder Autoren mit dem

¹ Einer der frühesten Artikel, der eine Geschichte des Mediums aufzuzeichnen versucht und sich näher mit den ästhetischen Möglichkeiten und der technischen Umsetzung auseinandersetzt, ist die gehaltvolle Analyse von Germain Hédiard: *Les procédés sur verre*. In: *Gazette des Beaux Arts*, Nov. 1903, S. 408-426. Eine Aufschlüsselung der Quellen Hédiards findet sich bei Yves Aubry: *Photostories. Les Clichés-verre II. La Collection Sagot-Le-Garrec*. In: *Zoom 53*, Mai 1978, S. 16. Jobert interpretiert den Artikel zugleich als Hédiards Versuch, ein breiteres Interesse auf das Medium zu lenken, da die Sammlung im Folgejahr versteigert werden sollte. Vgl. Barthélémy Jobert: *Le Cliché-verre dans l'art du XIXe siècle*. In: Stéphanie Deschamps (Hrsg.): *Gravure ou Photo-*

Verfahren, wobei sich die Betrachtungen zumeist auf kurze Artikel in Zeitschriften beschränkten. Erst im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts fand das Medium in der Rezeption verstärkt Beachtung. In zwei Monographien, die sich dem Thema annähern, wurde der Versuch einer ernsthaften Einordnung in die Reihe der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten unternommen: Neben Wolf Halstenberg, der sich im Rahmen seiner Dissertation 1979, publiziert 1985², noch einer recht geringen Zahl von Publikationen gegenüber sah und vor allem Quellenforschung betrieb, schufen Elizabeth Glassman und Marilyn F. Symmes in ihrem breit angelegten Ausstellungskatalog 1980 eine fundierte Grundlage für weiterführende Forschungen.³ Seitdem hat sich die Literaturlage etwas verbessert, ohne dass das Medium jedoch dadurch breiteren Kreisen bekannt geworden wäre. Selbst photographie- oder graphikinteressierten Fachleuten ist diese Technik nicht zwangsläufig vertraut. In den vergangenen Jahren zeugen insbesondere Ausstellungskataloge von einem anwachsenden Interesse am Cliché-verre. Dabei ist die Beachtung meist im Zusammenhang mit den einzelnen Künstlern zu sehen, die sich des Verfahrens bedienten. Weniger das Medium als viel mehr die Künstlerpersönlichkeit scheinen oftmals für die Präsentationen ausschlaggebend gewesen zu sein. Zudem fällt die Bewertung der Technik selbst in vielen Fällen eher negativ aus.

Es waren im 19. Jahrhundert vor allen anderen die französischen Künstler Jean Baptiste Camille Corot und Charles François Daubigny, die sich intensiv dem Cliché-verre zuwandten und unter Anwendung dieses Mediums Lösungen für ihre künstlerischen Fragestellungen suchten. Sie schufen die größte Anzahl an Blättern in dieser Technik. In der vorliegenden Arbeit soll ihr Umgang mit dem Verfahren unter verschiedenen Gesichtspunkten vorgestellt und analysiert werden. Obwohl die malerischen und druckgraphischen Werke sowohl Corots als auch Daubignys bereits zum Gegen-

graphie. Une curiosité artistique: Le cliché-verre. Musée des Beaux-Arts d'Arras. 31.03.-30.06.2007, Arras 2007, S. 16.

² Wolf Halstenberg: Das Cliché-verre. Zur historischen Funktion eines Mediums, München 1985.

³ Elizabeth Glasman / Marilyn F. Symmes (Hrsg.): Cliché-verre: Hand-Drawn, Light-Printed. A Survey of the Medium from 1839 to the present. Detroit Institute of Art 12.07.-21.08.1980 and at the Museum of Fine Arts Houston 11.09.-23.10.1980, Detroit 1980. Neben der Arbeit von Halstenberg stellt dieser Katalog einen wichtigen Schlüssel zu der „Neuentdeckung“ und Rezeption des Cliché-verre dar.

stand intensiver Forschung wurden, ist eine genaue Betrachtung ihrer Clichés-verre bisher ausgeblieben. Dabei ist die eingehende Untersuchung dieser Facette des Schaffens von höchster Wichtigkeit für das Verständnis der ästhetischen Vorstellungen und künstlerischen Fragestellungen der Künstler.

Die vorliegende detaillierte Analyse der Clichés-verre soll dazu beitragen, eine Lücke in der Erforschung der beiden Œuvres zu schließen. Es wird versucht, die Blätter sowohl nach ästhetischen als auch nach technischen Kriterien in das Gesamtwerk der beiden Künstler einzuordnen und die Wechselwirkung zwischen technischer Innovation und künstlerischem Prozess zu beleuchten. Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Werkkomplexe sollen in einem kritischen Vergleich veranschaulicht werden. Auch ist der Stellenwert des Experimentcharakters des neuartigen Mediums für die Arbeit beider Künstler darzulegen. Darüber hinaus sollen Traditionslinien aufgezeigt werden, in denen die Werke anzusiedeln und zu verorten sind. Dazu ist die differenzierte Betrachtung der akademischen Lehre mit ihren ästhetischen Charakteristika ebenso relevant wie die Analyse der Emanzipation von der Landschaftsmalerei zu jenem Zeitpunkt. Besonderes Augenmerk wird auf den Künstlerkreis von Barbizon gerichtet. Die Wechselwirkung zwischen Darstellungen akademischer Prägung und neuer Subjektivität bei der Naturerfahrung und -wiedergabe wird in den besprochenen Clichés-verre sichtbar.

Durch die Herausstellung dieser Gesichtspunkte wird die Beurteilung der beiden Künstler in ihrer Bedeutung für die Kunstgeschichte um neue Perspektiven ergänzt und das Gesamtbild abgerundet. Die Aufschlüsselung dieses Werkkomplexes schafft Grundlagen, um die Einflüsse Corots und Daubignys auf nachfolgende Künstlergenerationen differenzierter herauszustellen und auszuleuchten.

Bei der Annäherung an die Thematik sind unterschiedliche Aspekte zu berücksichtigen, bevor überhaupt die konkrete Anwendung des Cliché-verre durch Corot und Daubigny analysiert werden kann. Eine Einordnung allein in den Bereich künstlerischer Graphik ginge an der Vielschichtigkeit des Cliché-verre vorbei. Ein Herangehen ist sowohl von Seiten der Kunst als auch von der Mediengeschichte her möglich. Daher erscheint es erforderlich, neben den grundlegenden, für das allgemeine Verständnis notwendigen, technischen Erläuterungen auch einen knappen medienhisto-

rischen Abriss zu geben. Darin sollen die Entwicklungsgeschichte und die Begriffsvielfalt ebenso ihren Platz erhalten wie die Betrachtung konkreter künstlerischer Anwendungen. Da es sich bei dem Cliché-verre um einen Hybrid aus Handzeichnung und Photographie handelt, der erst durch die Weiterentwicklung der Grundideen Daguerres, Talbots und vor allem Archers möglich wurde, ist es notwendig, auch die Photographie und deren Entwicklung mit einzubeziehen. In diesem Zusammenhang soll besonders die künstlerische Eigenständigkeit des Cliché-verre herausgearbeitet werden, um die Abwertung als bloßes Nebenprodukt der Photographie zu entkräften und die Einzigartigkeit der Methode angemessen darzustellen.

Dabei ist jedoch vorab zu konstatieren, dass das Cliché-verre in einer Reihe mit anderen, oftmals ebenfalls nach kurzer Zeit wieder aufgegebenen photographischen Experimenten steht. Die Experimentierfreude war in jenen Pionierjahren der Photographie sehr ausgeprägt. Mancher Versuch ist heute jedoch nur noch aus Schriftquellen bekannt, ohne dass sich konkrete Werke erhalten hätten.⁴ Eines der auffälligsten Kennzeichen des Mediums zu seiner Zeit ist die anfangs angedeutete mangelnde Rezeption. Außerhalb der Künstlerkreise fand diese Technik keine Anerkennung und rief kaum Interesse hervor. In dieser Arbeit soll versucht werden, Gründe für die Ablehnung des Mediums herauszufinden und diese historisch zu verorten.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich ausschließlich mit dem Cliché-verre im 19. Jahrhundert mit dem expliziten Fokus auf Corot und Daubigny. Die künstlerische Beschäftigung mit dem Medium im 20. Jahrhundert soll nicht näher berücksichtigt werden, um den Rahmen der Untersuchung nicht zu sprengen. Die Ausarbeitung dieser Analyse erfolgte auf der Grundlage der unveröffentlichten Magisterarbeit des Autors.⁵ Übersetzungen aus dem Französischen und Englischen im Fließtext sind – sofern nicht anders angegeben – vom Autor erstellt worden.⁶

⁴ Im Kapitel zur Begriffsentwicklung werden einige dieser photographischen Experimente angeführt und erläutert.

⁵ Tobias D. Geissmann: Corot, Daubigny und das Cliché-verre. Ästhetische Erfahrung zwischen Zeichnung und Photographie, 2005.

⁶ Der Originaltext wird in den Fußnoten zitiert. Für die Durchsicht und die Anregungen bei der Übertragung gebührt Herrn Boris Roman Gibhardt großer Dank.

2. Das Cliché-verre, ein Hybrid aus Photographie und Zeichnung

2.1. Das Cliché-verre – technische Erläuterungen

Das 19. Jahrhundert zeichnet sich durch eine allgemeine Aufbruchsstimmung aus und wurde durch zahlreiche bahnbrechende Erfindungen in unterschiedlichen Bereichen geprägt. Die Lebenswelt des Einzelnen wurde durch die Entwicklungen teilweise stark verändert. Verstärkt begannen sich unter dem Druck des sich stetig vermehrenden Wissens festgefahrene Strukturen zu lockern und zu wandeln, woran in besonderem Maße die Wechselwirkungen von geistigen Leistungen und mannigfachen technischen Entwicklungen der Zeit ihren Anteil hatten. Deutlich zeigt sich ein Bestreben, das Denken mit den Mitteln der Vernunft und empirischer Überprüfung von althergebrachten und überholten Vorstellungen, Vorurteilen oder Ideologien zu befreien. In dieser Weise konnte zugleich Akzeptanz für neu erlangtes Wissen geschaffen werden. Diese Entwicklung hängt auch mit dem gesellschaftlich-geistigen Emanzipationsprozess der Aufklärung sowie den Nachwirkungen der Französischen Revolution zusammen.⁷

Neben vielen anderen wurde auch das Gebiet der Druckgraphik um einige neue Verfahren und Weiterentwicklungen beziehungsweise Optimierungen bereichert. Im Laufe des Jahrhunderts wurden die Möglichkeiten der Bildwiedergabe und -ervielfältigung stetig ausgebaut und perfektioniert. Die rasante Entwicklung der Photographie ab den späten 1830-er Jahren stellt dabei eine wesentliche Innovation dar, die einem immer wieder bemühten Diktum zufolge die bildende Kunst von der allein abbildenden Funktion zu entlasten begann und ihr somit eine neue Freiheit ermöglichte.

Eng verbunden mit der aufkommenden Photographie finden sich verschiedene künstlerische Experimente, welche die Möglichkeiten der neuen Technik auszuloten versuchen. Eines davon ist ein graphisch-künstlerisches Medium, für das sich im Laufe der Zeit die Bezeichnung Cliché-verre durchgesetzt hat.⁸ Einige mit der Distanz der Jahre entstandene, skizzenhafte Umschreibungen der Technik sollen einen einleitenden ersten Eindruck davon geben, worum es sich hierbei handelt: Erika Billeter wertet das Verfahren als ein Bindeglied zwischen den graphischen Künsten und

⁷ Vgl. allgemein dazu: Ernst Cassirer: Die Philosophie der Aufklärung, Hamburg 1998.

⁸ Die Entwicklung des über einen längeren Zeitraum unklaren Begriffs wird in einem eigenen Kapitel einer eingehenden Betrachtung unterzogen.

der Photographie.⁹ Elizabeth Glassman wählt für das Medium die Bezeichnung „a hybrid of printmaking and photography“¹⁰, während Claude Roger-Marx von einem „bâtard“ spricht.¹¹ Dieser Bezeichnung („it is truly a bastard“) bedient sich auch eine Generation später Wechsler.¹² Mit diesen ausgewählten Bezeichnungen ist bereits ein Charakteristikum der Technik umrissen: ihre Zwitterstellung im Bereich der graphischen Medien und die Schwierigkeit einer eindeutigen Einordnung. Es handelt sich bei diesem Verfahren genau genommen weder um Photographie, noch um Graphik.¹³ Deutlich spiegelt sich in den Formulierungen die Verbindung zweier auf den ersten Blick unvereinbarer Medien. Gleichzeitig klingt auch der experimentelle Charakter der Technik an. Die damit verbundenen Problemstellungen und die Frage nach der genauen Zugehörigkeit des Cliché-verre zur Photographie oder zur Druckgraphik sind Aspekte, auf die noch einzugehen ist.

Das Cliché-verre reiht sich ein in eine lange Folge von Weiter- und Neuentwicklungen, zu denen auch die Lithographie und die unterschiedlichen Möglichkeiten des Farbdrucks zählen.¹⁴ Rainer Michael Mason sieht die Lithographie und das Cliché-verre gar als stark miteinander verwoben an. Seiner These zufolge wird bei beiden „der physische Akt des Stechens, des Eintauchens in die Tiefe der Kupfer- oder Holzplatte (...) ersetzt durch

⁹ Erika Billeter: Die Sonderleistung: Das Cliché-verre. In: Dies. (Hrsg.), Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute, Bern 1977, S. 142 f.

¹⁰ Elizabeth Glassman: Cliché-verre in the 19th Century. In: Ausstellungskatalog Elizabeth Glasman und Marilyn F. Symmes (Hrsg.): Cliché-verre: Hand-Drawn, Light-Printed. A Survey of the Medium from 1839 to the present. Detroit Institute of Art 12.07.-21.08.1980 and at the Museum of Fine Arts Houston 11.09.-23.10.1980, Detroit 1980, S. 29.

¹¹ Claude Roger-Marx: La gravure originale en France de Manet à nos jours, Paris 1939, S. 15.

¹² Hermann J. Wechsler: Great Prints and Printmakers, New York 1977, S. 35.

¹³ Vgl. dazu auch: Marianne Grivel: Le cliché-verre, un enfant contrefait et disgracié de la gravure? In: Stéphanie Deschamps (Hrsg.): Gravure ou Photographie. Une curiosité artistique: Le cliché-verre. Musée des Beaux-Arts d'Arras. 31.03.-30.06.2007, Arras 2007, S. 29. ff.

¹⁴ Vgl. Janine Bailly-Herzberg: L'École de Barbizon. 1. Corot. Les Clichés-verre. In: *Connaissance des Arts*, 277, März 1975, S. 45. Frühe Versuche des Farbdrucks, wie unterschiedlich gefärbte Holzschnitte, handkolorierte Platten oder die diffizilen Bemühungen Le Blons seien an dieser Stelle außer acht gelassen, da sie entweder stark aus der Norm herausfallen oder keine „echten“ Farbdrucke darstellen.

einen Eingriff auf der Oberfläche (...)“.¹⁵ Im Folgenden sollen die Herstellungsweise eines Cliché-verre und die damit verbundenen unterschiedlichen ästhetischen Möglichkeiten erläutert werden.

Generell handelt es sich bei einem Cliché-verre um eine Photographie, deren zugrunde liegendes Negativ nicht mittels einer Kamera, sondern auf manuelle Weise gefertigt wurde. Zugespitzt bedeutet dies, dass der Künstler die Aufgabe der Kamera übernimmt und somit den vielfach als rein technisch angesehenen Abbildungsprozess wieder auf eine künstlerisch-manuelle Ebene bringt. Als Negativträger dient eine lichtundurchlässig beschichtete Glasplatte. Das Material Glas stellt somit eine der Grundlagen des Verfahrens dar. Es gewann als wichtiges Element der Photographie Einfluss, seit Nièpce de Saint-Victor, ein Cousin von Joseph Nicéphore Nièpce, im Oktober 1847 das „photographische Bild auf Glas, als Negativ benutzt, einführte“¹⁶, und Frederick Scott Archer knapp vier Jahre später das *nasse Kollodiumverfahren* auf Glasplatten entwickelte.

Aubry berichtet ergänzend von wenig bekannten Versuchen, in denen für die Clichés-verre anstelle von Glas hauchdünne und durch Bimsstein nahezu transparent geschliffene Hornplatten verwendet worden seien.¹⁷ Theoretisch wäre dies bei den Materialeigenschaften des Horns durchaus möglich und im Rahmen der Experimentierfreude jener Jahre gut denkbar. Bisher ist es allerdings noch nicht gelungen, Negative auf Hornplatten oder schriftliche Äußerungen zu derartigen Versuchen nachzuweisen. Zudem ist Aubry der einzige Autor, der diese Feststellung trifft, und zwar ohne Quellen für seine Ausführungen zu nennen. Aus diesem Grund kann die Richtigkeit seiner Angaben an dieser Stelle nicht verifiziert werden. Freilich ist der stichhaltige Gegenbeweis damit noch nicht erbracht, da in Anbetracht der wenigen erhaltenen Negative aus jener Zeit unter den Verlusten durchaus Platten aus Horn gewesen sein mögen. Obwohl die Bezeichnung „Cliché-verre“ nahe legt, dass damit die „gläserne Druckplatte“ selbst gemeint ist,

¹⁵ Rainer Michael Mason: Einige Umwege zum Cliché-verre: Corot, die Hand und das Sinnliche. In: Agnes Matthias (Hrsg.): Zeichnungen des Lichts. Clichés-verre von Corot, Daubigny und anderen aus deutschen Sammlungen. Kupferstich-Kabinett Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 09.06.-03.09.2007, München und Berlin 2007, S. 23 f.

¹⁶ Eckhard Schaar, Gisela Hopp (Hrsg.): Von Delacroix bis Munch. Künstlergraphik im 19. Jahrhundert, Hamburg 1977, S. 42.

¹⁷ Yves Aubry: Photoseries. Les Clichés-verre: 1. Corot, l'initiateur. In: Zoom 51, März 1978, S. 101 f.

so versteht man darunter doch den fertigen Abzug auf Papier; ähnlich wie bei Holzschnitt, Radierung oder Kupferstich das Blatt, nicht der Druckstock oder die Platte, gemeint ist. Die Art der Glasplattenbeschichtung im Rahmen des Herstellungsprozesses eines Cliché-verre bedingt die zwei möglichen Verfahren, mit denen jeweils unterschiedliche ästhetische Ergebnisse erzielt werden können. Zu unterscheiden sind hier das *lineare Verfahren* („à la pointe“) und das *Tonverfahren* („par empâtement“).¹⁸

Das *lineare Verfahren* zeichnet sich im optischen Eindruck durch eine größere Ähnlichkeit mit druckgraphischen Techniken wie der Radierung aus, wobei im Gegensatz zu dieser die Bildoberfläche glatt ist und keinerlei Textur der Linien aufweist. Die Trägerplatte wird mit einer lichtundurchlässigen Beschichtung versehen, welche aus belichtetem und fixiertem Kollodium, Ätzgrund, Ruß oder auch Ölfarbe bestehen kann. Kollodium ist in diesem Zusammenhang wohl die älteste verwendete Deckschicht, die später aufgrund ihrer Neigung zum Absplittern durch andere Materialien ersetzt wurde.¹⁹ Relevant ist für das Ergebnis lediglich die opake Eigenschaft des Überzugs. In diese Beschichtung ritzt der Künstler mittels einer Radiernadel, einem Pinselstiel oder einem anderen spitzen Gegenstand seine Zeichnung ein. Die Glasplatte wird an den so freigelegten Stellen wieder lichtdurchlässig. Dann wird die Platte auf ein lichtempfindliches Papier gelegt und wie ein herkömmliches Photonegativ belichtet. Die Zeichnung bildet sich dabei auf dem Photopapier ab und muss – wie eine Photographie – anschließend fixiert werden. Anderenfalls ginge der Belichtungsprozess weiter und das Blatt würde sich binnen kurzer Zeit tief schwarz färben. Wie bei den optischen Eigenschaften der Radierung ergeben sich bei diesem Verfahren Schwarz-Weiß-Effekte ohne tonale Zwischenstufen. Gleichwohl kann die Art der Schraffur das Motiv differenziert wiedergeben. Je dichter die Linien liegen, desto dunkler er-

¹⁸ Vgl. z. B. Alain Paviot: *Le Cliché-verre en France au XIXe siècle*. In: ders. (Hrsg.): *Le Cliché-verre*. Corot, Delacroix, Millet, Rousseau, Daubigny. Musée de la vie romantique, 14.11.1994-15.01.1995, Paris 1994, S. 10.

¹⁹ Eine der frühesten Beschreibungen der Herstellung außerhalb der Künstlerkorrespondenzen liefert Hédiard, 1903, S. 408 ff. Die Nennung von Kollodium als älteste Deckschicht wird von den meisten Autoren geteilt. Einzig Yves Aubry ist der Auffassung, dass zuerst die Chinatinten und Druckerschwärzen verwendet worden seien. Vgl. Aubry, März 1978, S. 101. Jedoch erscheint dies in Anbetracht der überzeugenden Argumente Hédiards, die sich aufgrund der Splittereigenschaften des Kollodiums auf die Notwendigkeit einer anderen Beschichtung berufen, unwahrscheinlich.

scheint das Motiv im späteren Abzug, Schraffuren können diesen Effekt verstärken. Volumen und Stofflichkeit können durch den gekonnten Einsatz von verschiedenen geschwungenen und sich überkreuzenden Linienstrukturen wiedergegeben werden. Die Dicke der einzelnen Ritzinstrumente – von denen innerhalb eines Werkes durchaus verschiedene zum Einsatz kommen konnten – ist von großer Bedeutung für die ästhetischen Eigenschaften der Komposition. Wo immer reichere Ton- und Formwerte erzielt werden sollen, kann der Künstler zu differenzierten Werkzeugen greifen, die eine größere Bandbreite der Linienformationen erlauben.

Zusätzlich zum Ritzinstrument kann eine harte Metallbürste verwendet werden: Durch leichtes Schlagen auf die Beschichtung kann der Künstler dichte, ungleichmäßige Punktierungen einbringen, mit denen charakteristische ästhetische Eigenschaften im späteren Abzug verbunden sind. Das Resultat ist körniger und weniger streng als im reinen Linienverfahren.

Große Flächen lassen sich ansprechend gliedern und ausfüllen, ohne auf per se etwas härter wirkende Striche zurückgreifen zu müssen. Das Licht und die dadurch hervorgerufene Stimmung im Bild wirken so diffuser. Dieses Verfahren, das vorwiegend von Camille Corot angewandt wurde, wird als *Tamponnage à la brosse* bezeichnet.²⁰ Das erste Blatt, bei dem sich die Benutzung der Metallbürste nachweisen lässt, ist Corots „Les enfants de la ferme“, entstanden im Mai 1853.²¹ Eckhard Schaar hingegen sieht diese Technik erst im Januar 1854 im Cliché-verre „La petite sœur“ gebraucht und vertritt in diesem Zusammenhang die These, dass die Benutzung der *Tamponnage à la brosse* einen weichen Ätzgrund voraussetze.²² Kollodium splitterte zu stark, um das gewünschte Resultat zu erzielen. Daraus folgert er, dass die Versuche mit dieser Substanz bereits im Januar 1854 zugunsten von Druckerschwärzen aufgegeben worden sein müssten.²³ Jedoch ist die *Tamponnage* eindeutig bereits im zweiten Blatt Corots aus dem Mai 1853 nachweisbar. Sofern das genannte Blatt tatsächlich das zweite Cliché-verre Corots ist und keine Fehldatierung beziehungsweise Falscheinordnung in der Reihenfolge vorliegt, bieten sich zwei Erklärungsmöglichkeiten an: Entweder ließ sich Kollodium durchaus mit

²⁰ Hédiard, 1903, S. 408 f.

²¹ Loys Delteil: *Le peintre-graveur illustré (XIXe et XXe siècle)*. Tome V. Corot, Paris 1910, Nr. 36.

²² Schaar, 1977, S. 42.

²³ Ebd.

einer Metallbürste punktieren, oder es wurde mit verschiedenen Deckschichten gleichzeitig experimentiert. Da die ganz frühen Platten nicht erhalten sind und somit eine Überprüfung der Deckschicht nicht mehr erfolgen kann, lässt sich diese Frage nicht abschließend beantworten. Den Angaben Arthur W. Heintzelmans zufolge wurden Punktierereffekte auch dadurch erzielt, dass Sandpapier mit der rauen Seite auf die Deckschicht gelegt und mit einem harten Gegenstand von der Rückseite her bearbeitet wurde, sodass die Schicht an den betreffenden Stellen perforiert erschien.²⁴

Diese Informationen ließen sich bisher weder in den Quellen, noch in der weiteren Sekundärliteratur verifizieren und erscheinen bei Betrachtung der ästhetischen Eigenschaften beider Methoden eher unwahrscheinlich. Mit Sicherheit kann die Verwendung von körnig-rauem Papier zur Erzeugung kreidestrichähnlich wirkender Punktierungen für die Technik der Weichgrundätzung nachgewiesen werden.²⁵ Dabei wird das körnige Papier mit der rauen Seite auf den klebrig gehaltenen, nicht ausgehärteten Ätzgrund gelegt. Anschließend wird das Motiv mit einem harten Stift, mit Kreide oder einem Metallstäbchen auf die oben liegende glatte Seite des Papiers aufgetragen. Dabei klebt der Ätzgrund am Sandpapier fest und löst sich von der Druckplatte, sodass die betreffenden Stellen auf der Platte wieder freigelegt werden. Der folgende Ätzprozess fixiert die Zeichnung detailgetreu auf der Metallplatte. Bei einem direkten Vergleich der Punktierungen durch eine Metallbürste mit den charakteristischen Strukturen, die durch Sandpapier in den Ätzgrund eingebracht wurden, fallen deutliche Unterschiede auf. Gerade die Verwendung eines Reibinstrumentes zur Erzeugung von Linien über die Rückseite des rauen Papiers ruft typische breite Linienstrukturen hervor, die sich in ihrer Optik von der Streuung der Metallbürstenpunktierung deutlich abheben. Sie ähneln eher einem breiten Kreide- oder Kohlestrich als der gleichmäßigeren Punktstruktur der Tamponnage. Zwar liegt die von Heintzelman vorgeschlagene Methode bei einem weichen Ätzgrund technisch durchaus im Rahmen des Möglichen, doch weichen die Punktgefüge in den Clichés-verre zu stark von den Charakteristika einer Sandpapiertechnik ab, als dass dies zumindest für die

²⁴ Arthur W. Heintzelman: Cliché-verre. In: Boston Public Library quarterly 5, Juli 1949, S. 160.

²⁵ Vgl. z.B. Walter Koschatzky: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, München 1999, S. 135 f.

Werke Corots, Daubignys oder anderer Barbizon-Künstler ernsthaft in Betracht zu ziehen wäre.

Um die spätere Wirkung des Blattes bereits während des Entstehungsprozesses überprüfen zu können, überdeckten einige Künstler die beschichtete Glasplatte nochmals mit einer dünnen Kreideschicht oder vermischten die Deckschicht mit Bleiweiß und arbeiteten auf einem dunklen Untergrund. Auf diese Weise erschienen die eingekratzten Linien auf der hellen Scheibe beinahe so, als arbeite der Künstler mit feiner Feder auf Papier. Das Ergebnis ließ sich folglich leicht überblicken.²⁶ Einige Zeit später entwickelten M. Harville²⁷ und Barthélemy Pont in Paris ein Verfahren, bei dem die opake Schicht durch Zusetzung besonderer chemischer Substanzen schon im Herstellungsprozess gelb getönt wurde. Auf diese Weise wurde ein nachträgliches Einfärben überflüssig.²⁸ Germain Hédiard überliefert, dass noch im Jahre 1875 ein Pariser Photograph für einige Kunden nach Harville und Ponts Rezept Glasnegative für Clichés-verre herstellte. Welche Künstler sich dieser vorgefertigten Scheiben bedienten, geht nicht aus dem Text hervor.²⁹

Bei dem beschriebenen Verfahren standen lineare Aspekte der Gestaltung im Vordergrund. Alternativ dazu wurde zeitlich nahezu parallel eine Technik entwickelt, die ein völlig anderes Erscheinungsbild ermöglicht.³⁰ Durch Verwendung einer ungleichmäßig deckenden oder nicht gänzlich opaken Beschichtung lassen sich tonale, malerische Effekte erzielen. Diese Möglichkeit wurde innerhalb des *Tonverfahrens* genutzt, bei dem die unbeschichtete Glasplatte mit Emulsionsfarbe unterschiedlicher Transparenz bemalt wurde. Je dünner die Farbschicht aufgetragen wurde, desto mehr

²⁶ Hédiard, 1903, S. 408 f.

²⁷ Der Vorname ist immer mit „M.“ abgekürzt, was zumeist „Monsieur“ bedeutet. Da der Vorname des Autors bisher nicht bekannt ist, wird im Folgenden immer von M. Harville gesprochen.

²⁸ Vgl. M. Harville; Barthélemy Pont: Nouveau procédé de gravure et d'impression photographique. In: Bulletin de la Société Française de Photographie, I, 12, Paris décembre 1855. Als Faksimile abgedruckt in: Le Cliché-verre. Corot et la gravure diaphane. Cabinet des Estampes musée d'Art et d'Histoire, 16.07.-10.10.1982, Genève 1982, S. 86.

²⁹ Hédiard, 1903, S. 410.

³⁰ Corots Cliché-verre „Le songeur“ und „Souvenir des fortifications de Douai. Effet du soir“, von Delteil auf Januar 1854 datiert, scheinen die ersten beiden Versuche in dieser Technik darzustellen. Vgl. Delteil, 1910, Nr. 43 und Nr. 44.

Licht fiel hindurch und desto dunkler erschien der Bereich auf dem Papier. Beim photographischen Abzug konnten somit Tonwerte erreicht werden, die einer Grisaille ähneln. Indem die unterschiedlich dicken Farbflächen nach dem Auftragen durch zusätzliches Ritzen konturiert wurden und Linien das Motiv strukturierten, wurde eine Art Kombination beider Methoden – der tonalen und der linearen – möglich. Für diesen Ritzprozess eignet sich der Schaft eines Pinsels besonders gut, da er durch seine Breite die satten Linien schaffen kann, die sich immer wieder bei den in diesem Verfahren erstellten Blättern erkennen lassen. Die Linien zeichnen sich durch eine spielerische Weichheit und fließende Leichtigkeit aus. Ganz feine Striche hingegen finden sich so gut wie nie. Das könnte damit zusammenhängen, dass die weiche Farbe auf der glatten Scheibe nach dem Einritzen leicht zurückfließt und somit ganz dünne Konturen wieder schließt.

Der wesentliche Unterschied zu dem zuvor beschriebenen linearen Verfahren liegt darin, dass die flüssige Farbe vom Künstler direkt auf die unbehandelte Glasscheibe aufgetragen wurde und er nicht in eine gefestigte Schicht hineinarbeitete. Dabei war darauf zu achten, dass der Farbauftrag verhältnismäßig rasch erfolgte. Die Farbe durfte nicht eintrocknen. Während das lineare Verfahren theoretisch ein Bearbeiten und Überarbeiten der Platte über längere Zeiträume ermöglichte, war das Tonverfahren zeitlich gebunden. Keine der bekannten Platten oder Abzüge zeigt Charakteristika, die darauf hindeuten, dass Künstler in die eingetrocknete Emulsion abermals mit feinen Radiernadeln eingegriffen hätten. Auch bei diesem Verfahren fehlt dem Abzug jede Oberflächentextur. Die pastosen Pinselführungen sind deutlich erkennbar und geben dem Blatt sein charakteristisches Aussehen, lassen sich aber nicht haptisch wahrnehmen. Die Blätter wirken wie schwarz-weiße Reprophotographien eines Ölbildes. Das Tonverfahren gilt technisch als anspruchsvoller, da der Künstler um die Eigenschaften der transparenten Farbe wissen muss und für die Umsetzung seiner Bildidee ihre Charakteristika präzise einzuschätzen hat. Er muss sich stets bewusst sein, dass er sein Motiv als Negativ auszuführen hat, dass also jene Bereiche, die während des Herstellungsprozesses dunkler erscheinen, im Abzug hell sind und umgekehrt. Immer wieder wurde das Tonverfahren durch seine optischen Eigenschaften mit der

Monotypie verglichen.³¹ Es ist auch theoretisch durchaus denkbar, Motive in diesem Verfahren durch einen monotypie-ähnlichen Umdruck auf die eigentliche Cliché-verre-Platte aufzubringen. Die typischen Quetschungen der Farbe, wie sie als Charakteristikum vieler Monotypien erscheint, zeigen sich allerdings in keinem einzigen Blatt. Daraus lässt sich schließen, dass diese Möglichkeit nicht genutzt wurde.

Obwohl beide Verfahren parallel existierten, überwiegt die Anzahl der Blätter in linearer Manier bei weitem. Diese Auffälligkeit könnte mit den ästhetischen Eigenschaften der Abzüge zusammenhängen. Bei der Betrachtung der im Tonverfahren erstellten Blätter fällt auf, dass die Bilder oftmals wenige Feinheiten erkennen lassen und das Motiv nicht deutlich zur Geltung kommt. Viele der Blätter wirken trotz dynamischer Züge durch die Pastosität der Farbe teigig-dunkel und erlauben keine ausdifferenzierte Darstellung kleinteiliger Motive. Bisher ist es nicht gelungen zu klären, ob dies mit den phototechnischen Möglichkeiten der Zeit zusammenhängt und somit ausschließlich den Abzügen zuzuschreiben ist, oder im Verfahren selbst begründet liegt. Zuweilen findet sich in der Sekundärliteratur die These, dass der Künstler mit dem Tonverfahren einen größeren Spielraum in seinen Ausdrucksmöglichkeiten hätte.³² Durch die Schwierigkeit, feine und kleinteilige Darstellungen zu erzeugen, erscheint diese Wertung jedoch etwas überzogen. Die Ausdrucksmöglichkeiten der linearen Methode unterscheiden sich zweifellos stark von denen des Tonverfahrens, sind aber diesem keineswegs unterlegen.

Bei der Erstellung der Abzüge bieten sich drei verschiedene Variationsmöglichkeiten, die mit der Variabilität des Negativs einhergehen.³³ Jede der drei Varianten erzielt unterschiedliche ästhetische Ergebnisse, welche die Eigenschaften der Linie in der Platte variieren. Teilweise wurden bei Abzügen von einer Platte alle drei Möglichkeiten angewendet. So kommt es vor, dass sich in manchen Sammlungen verschiedenartige Variationen der einzelnen Motive befinden, ohne dass dies mit der Erstellung einer neuen

³¹ Vgl. z.B. Heintzelman, 1949, S. 160 f.

³² Vgl. z.B. Osbert H. Barnard: The ‚cliché-verre‘ of the Barbizon School. In: *Print Collector's Quarterly* 9.2, April 1922, S. 154.

³³ Eine der frühen Beschreibungen der unterschiedlichen Handhabungsmöglichkeiten des Negativs findet sich bei Hédiard, 1903, S. 409.

Glasplatte zusammenginge.³⁴ Somit wird es auch möglich, die einzelnen Charakteristika einer Methode genau zu studieren und zu beschreiben. Zum einen kann die Platte direkt mit der beschichteten Seite auf das lichtempfindliche Papier gelegt werden (*tirage direct*). Beim Entwickeln entstehen so scharf konturierte und satte Linien, die optisch einer Handzeichnung mit Feder oder spitzem Stift nahe kommen. Die Linien erscheinen dunkel und heben sich deutlich vom Untergrund ab. Die Kontraste zwischen den scharf abgegrenzten Strichen und dem hellen Papiergrund treten hervor. Die Abzüge sind bei dieser Methode seitenverkehrt wie bei allen druckgraphischen Verfahren – der künstlerische Siebdruck bildet eine Ausnahme – auch.

Eine zweite Möglichkeit bietet das Einlegen einer gänzlich unbehandelten und transparenten Zwischenplatte, um so einen geringen Abstand zwischen dem Motiv und dem Photopapier zu erhalten (*tirage avec verre interposé*). Dadurch kommt es während des Entwicklungsprozesses zu Unterstrahlungen, wodurch die Linien breiter und etwas verschwommen werden. Das ganze Blatt erhält eine dunklere Tönung und die Linien wirken weicher. Auch in diesem Fall erscheint das Motiv seitenverkehrt.

Das Auflegen der Glasplatte mit der Schicht nach oben verhindert den direkten Kontakt von Beschichtung und Papier und schützt sie somit vor mechanischer Beschädigung. Die dünne Glasschicht dazwischen ruft wiederum verschwommene Linien hervor, die Tönung erscheint etwas dunkler (*tirage en contre-épreuve*). Durch das zusätzliche Einbringen einer weiteren Scheibe kann die Dunkelheit weiter verstärkt werden. Bei diesem Abzugsverfahren wird eine seitenrichtige Wiedergabe des Motivs ermöglicht. Die beiden letztgenannten Techniken eignen sich besonders gut, um beispielsweise Landschaften in ein Dämmerlicht zu tauchen. Die konkreten Werkbeschreibungen werden zeigen, dass die Intention der Künstler mittels dieser Verfahren verstärkt werden konnte.

Diese verschiedenen Möglichkeiten des Umgangs mit der Glasplatte unterscheiden das Cliché-verre deutlich von allen anderen bis dahin bekannten Vervielfältigungsverfahren. In diesem Zusammenhang ist abermals zu betonen, dass es sich um ein Belichtungsverfahren handelt, nicht um eine

³⁴ Als Beispiel soll an dieser Stelle lediglich das Motiv „Le petit berger“ von Corot genannt werden, auf das noch genauer eingegangen wird. Vgl. S. 158-165 dieser Arbeit.

Drucktechnik, die per se das Motiv spiegelverkehrt wiedergibt.³⁵ Die grundlegende Eigenschaft, die Transparenz des Motivträgers, ist zu diesem Zeitpunkt ausschließlich beim Cliché-verre zu finden. Radierungen, Holzschnitte o.ä. lassen sich zwar durch die Verwendung getönter Druckschwärzen farblich variieren, auch kann durch das Belassen des Plattentons eine dunklere Stimmung auf dem Blatt erzeugt werden, dennoch ist es ohne Umdruckverfahren und ohne Herstellung einer neuen Druckplatte nicht möglich, seitenrichtig und seitenverkehrt zu variieren. Erst die Erfindung des photographischen Siebdrucks, dessen Vorlage zumeist auf einer transparenten Folie gearbeitet wird, bevor das Motiv auf das Sieb selbst übertragen werden kann, ermöglicht ähnliche Handhabungen.

In diesem Zusammenhang bleibt die Frage zu berücksichtigen, wie sich diese Flexibilität der Vorlage auf die ästhetische Intention des Künstlers auswirkt, denn solche möglichen Wechsel zwischen rechts und links im Bild können Auswirkungen auf den Inhalt und die innere Handlung eines Blattes haben. Je nachdem, wo ein Gegenstand im Bild angeordnet ist, ändert sich seine Bedeutung für die Leserichtung des Werkes.³⁶ Solange die Künstler selbst mit diesen verschiedenen Möglichkeiten experimentieren, haben die Ergebnisse ihre Berechtigung. Wenn aber in nachträglichen, möglicherweise posthumen Abzügen ohne das Einverständnis des Künstlers derartige Variationen erstellt werden, ist fraglich, inwieweit solche Blätter noch die genuine Idee des Bildschaffenden vertreten.

Darüber hinaus lassen sich durch die Wahl des Papiers beim Cliché-verre unterschiedliche Farbvarianten herausarbeiten. Je nach der Eigenschaft des gewählten Pigments und der des benutzen Papiers lassen sich Effekte erzielen, die von Schwarz bis braun reichen und auch gelblich-grüne oder bläuliche Linien zulassen. Ebenso ist die Untergrundfarbe variabel und kann eine weiße oder unterschiedlich intensive bräunliche Färbung haben. Es ist jedoch festzuhalten, dass die frühen Abzüge zumeist Tönungen zwischen einem gelblichen Bisterton und leicht violetter Färbung auf-

³⁵ Ausnahmen bilden hierbei Schablonier- und Durchdruckverfahren, die zu den ältesten Vervielfältigungstechniken der Geschichte zählen.

³⁶ Ausführlich wird dieses Thema behandelt bei Heinrich Wölfflin: Über das Rechts und Links im Bild. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Neue Folge V, 1928, S. 213-224.

weisen.³⁷ Daneben sollte das zeitbedingte Nachdunkeln eines Blattes, also der natürliche Alterungsprozess des Papiers nicht vergessen werden. Theoretisch lässt sich von einem solchen manuell hergestellten Negativ eine beliebig hohe Anzahl von Abzügen herstellen. Praktisch neigte jedoch vor allem die anfangs verwendete Kollodiumdeckschicht dazu abzuplatzen und somit an Stellen lichtdurchlässig zu werden, die der Künstler nicht für das Motiv eingeplant hatte.³⁸ Somit verringert sich die Qualität der einzelnen Abzüge mit der Höhe der Auflage. In diesem Punkt ist eine Parallele zur herkömmlichen Metalldrucktradition vor der Entdeckung der Galvanisierung von Druckplatten festzustellen.³⁹ Doch auch für dieses Problem fand sich eine Lösung: Um die manuell hergestellten Glasnegative zu schonen, konnten von ihnen oder von bereits erstellten Abzügen auf photographischem Wege Duplikatplatten angefertigt werden, die ihrerseits das Original beim Belichtungsprozess ersetzen und zum Negativ der einzelnen Abzüge gemacht wurden. Auf diese Weise wurde das Originalnegativ vor Abnutzung bewahrt. Diese Verfahrensweise ist für Charles Desavary belegt, in dessen Besitz sich ein bedeutender Teil der Cliché-verre-Negative des Barbizon-Kreises befand.⁴⁰ Da der Abzug in solchen Fällen nicht mehr von dem manuell durch den Künstler hergestellten Negativ entsteht, ergeben sich Unbestimmtheiten in der Einordnung der Blätter als Originale.⁴¹ Schon früh wurde die empfindliche Kollodiumschicht durch andere deckende Materialien wie Druckerschwärze oder Ätzgrund ersetzt, um diese Fehlerquelle möglichst auszuschalten.⁴² In dem von Paul J. Angoulvent zusammengestellten Verzeichnis der Druckgraphiken Corots findet sich zumindest für diesen Künstler eine Aufschlüsselung, welche

³⁷ Vgl. Jean Cailac: Le Cliché-verre: Tirages, Contretypes, Conclusion. In: L'Information artistique 11, Mai 1954, S. 78.

³⁸ Hédiard, 1903, S. 409.

³⁹ Nach vielen Druckvorgängen verschlechterte sich das Druckbild zusehends: Linien wurden schwächer oder durch Zudrücken von den Seiten her langsam dünner. Zusätzliche Kratzer und Beschädigungen in der Platte zeigen sich in den Abzügen. Bei Holzdruckstöcken ist zuweilen das Ausbrechen von Stegen und Graten zu beobachten, die ebenfalls auf mechanische Belastung und Materialermüdung hindeuten.

⁴⁰ Vgl. Paviot, 1994, S. 12.

⁴¹ An späterer Stelle wird dieser Punkt abermals aufgegriffen und einer intensiven Behandlung unterzogen.

⁴² Hédiard, 1903, S. 409.

Beschichtung bei welchen Negativplatten verwendet worden ist.⁴³ Neben dem Absplittern der Schicht ergab sich oft ein weiteres Problem, das es zu lösen galt. Die Negative waren aufgrund der Materialeigenschaften sehr fragil und neigten beim Umgang zu zwei Formen der Beschädigung: Zum einen kam es vor, dass die Glasplatten während der Benutzung brachen. Sie wurden dann, sofern der Schaden nicht zu groß war, auf einer weiteren Glasplatte wieder zusammengefügt. Als Klebstoff wurde *Kanadabalsam* (*Baume du Canada*) verwendet.⁴⁴ Diese aus dem Harz der Hemlocktanne gewonnene Substanz eignet sich zu diesem Zweck besonders gut, da sie nach dem Aushärten zu einer transparenten Masse wird, die annähernd den gleichen Brechungsindex hat wie normales Glas und infolgedessen die optischen Eigenschaften des Cliché-verre-Negativs nicht zu stark verändert.⁴⁵ Auf einigen Abzügen sind die Risse gleichwohl gut zu erkennen.⁴⁶ Dadurch lässt sich in manchen Fällen auch eine Chronologie der erhaltenen Abzüge gemäß den Termini ante und post quem aufstellen und klären, wann ein Abzug erstellt wurde. Die neue, stützende Trägerplatte führte trotz Verwendung des transparenten Harzes dazu, dass das Negativ an sich dicker wurde und somit die Abzüge optisch der oben beschriebenen *Tirage avec verre interposé* entsprachen. Die zweite Gefahr bestand darin, dass das Negativ durch Herunterfallen in so viele Teile zersplittern konnte, dass es gänzlich unbrauchbar wurde. In einem solchen Fall konnte nur ein Repronégativ nach einem bestehenden Abzug helfen oder ein Cliché-verre selbst zum Negativ „umgewandelt“ werden: Durch die Behandlung in einem Paraffinbad oder mit Vaseline wurde es möglich, das Papier transparent zu machen. Nach dem Trocknungsprozess blieb die Lichtdurchlässigkeit bestehen; das Blatt konnte auf Photopapier gelegt und als Negativ verwendet werden.

Ein Abzug davon erschien allerdings im ersten Durchgang negativ und musste seinerseits lichtdurchlässig gemacht werden, sodass er schließlich

⁴³ Paul J. Angoulvent: *L'œuvre gravé de Corot*. In: *Byblis. Miroir des arts du livre et de l'estampe*, 5. Jg., 1926, Nr. 18, S. 51-55.

⁴⁴ Vgl. Cailac, 1954, S. 78.

⁴⁵ Jürgen Falbe, Manfred Regitz (Hrsg.): *Römpf Chemielexikon*, Bd. 3, Stuttgart 1997, S. 2077.

⁴⁶ Z.B. bei Daubignys „*Le grand parc à moutons*“, Abbildung Loys Delteil, *Le peintre-graveur illustré (XIXe et XXe siècle)*. Tome XIII. Charles François Daubigny, Paris 1921, Nr. 138.

zum Ausgangspunkt neuer, positiver Abzüge werden konnte.⁴⁷ Diese Blätter sind aber immer schwächer und trüber als jene, die vom Glasnegativ hergestellt wurden. Details sind nicht präzise zu erkennen, und das Blatt wirkt insgesamt eher stumpf und verschwommen, wobei die Qualität der einzelnen Abzüge in geringem Maße durch die Belichtungsdauer beeinflusst werden kann.⁴⁸ Dennoch werden die Blätter nicht mehr die ästhetischen Eigenschaften erreichen, die einen Abzug vom Glasnegativ auszeichnen. Auch wenig geübten Betrachtern ist es rasch möglich, derartige Abzüge zu identifizieren. In einem Inventar von Charles Desavary findet sich für solche Blätter der Ausdruck *Contretype*.⁴⁹ Technisch stellt dieses Verfahren eine Parallele zu den von Henry Fox Talbot, einem der Pioniere der Photographie, schon in den späten 1830-er Jahren entwickelten Papiernegative, den *Kalotypien*, dar.⁵⁰

Für die Blätter Corots konnten anhand von Abzügen bisher bei folgenden Clichés-verre *Contretypes* oder Zusammenfügungen gebrochener Platten nachgewiesen werden: Delteil Nummern 35, 36, 39, 40, 41, 42, 47, 48, 74 und 78.⁵¹ Die Auflistung lässt die Vermutung zu, dass in der Frühzeit des Mediums die Schäden häufiger auftraten als in späteren Jahren. Für Daubigny ließen sie sich bisher nur bei den Platten Delteil 133 und 138 nachweisen.⁵²

Die in diesem Kapitel aufgezeigte technische Bandbreite ist im Bereich der Bildervielfältigung einzigartig und wird von den Befürwortern des Mediums gern hervorgehoben.⁵³ Dass in einem einzigen Medium unterschiedliche Verfahren angewandt werden, kann auch für Mischtechniken im Bereich von Tiefdruckverfahren nachgewiesen werden. So ist es durchaus nicht unüblich, Radierungen oder Aquatinten in einem weiteren Schritt

⁴⁷ Cailac, 1954, S. 80.

⁴⁸ Vgl. ebd.

⁴⁹ Ausführlich ebd.

⁵⁰ Vgl.: Michel Frizot: Eine automatische Zeichnung. Die Wahrheit der Kalotypie. In: ders. (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 59-62.

⁵¹ Diese Auflistung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Möglicherweise traten Beschädigungen bei weiteren Platten auf, konnten aber vom Autor in Ermangelung eindeutiger Abzüge nicht verifiziert werden.

⁵² Auch hier ist es möglich, dass weitere Clichés-verre existieren, die dem Autor nicht bekannt sind.

⁵³ Aubry, März 1978, S. 105.

mit Kaltnadel zu überarbeiten oder durch nochmaliges Ätzen zu verändern. Die Kunst des partiellen Abdeckens der Druckplatten und die damit erreichten Beschränkungen der Säureeinwirkung auf exakt festgelegte Plattenbereiche gehört zu den besonderen Leistungen eines geübten Graphikers. Jedoch ist die Flexibilität des Cliché-verre im Umgang mit der Platte zur Erstellung der Abzüge ohne Parallelen. In keinem Fall sollte das Medium lediglich als Nebenprodukt der frühen Photographie gesehen und somit in seiner Bedeutung geschmälert oder abgewertet werden. Obgleich es auf phototechnischen Entwicklungen basiert und vor diesem Hintergrund zu sehen ist, löst es sich durch die manuelle Erstellung des Negativs von der Photographie ab. Das Cliché-verre darf allein aufgrund der manuellen Bearbeitung der Druckplatte durch den Künstler ohne die Hilfe professioneller Reproduktionsstecher in den Bereich der Originalgraphik mit einem Anspruch als legitimer künstlerischer Ausdruck eingeordnet werden.

2.2. Die Entwicklungsgeschichte einer künstlerischen Technik und die Begriffsentwicklung eines Mediums unter Einbeziehung weiterer Experimente und Vorläufer

Die Entstehung des Clichés-verre wurde erst durch die phototechnischen Entwicklungen im 19. Jahrhundert ermöglicht, vor allem durch die Einführung des *nassen Kollodiumverfahrens*. Die damit zusammenhängenden chemischen und technischen Grundlagen bilden den Ausgangspunkt des Mediums. Bei dem 1846 entdeckten und zuerst zur Wundbehandlung genutzten Kollodium handelt es sich um eine Mischung aus Cellulosenitrat, Alkohol und Äther.⁵⁴ Diese leicht entzündliche und explosive Substanz wurde durch die Zugabe von Kaliumiodid und anschließendes Eintauchen in Silbernitrat zu einer lichtempfindlichen Schicht, die noch im nassen Zustand belichtet und mit Pyrogallussäure entwickelt werden musste, woraus sich die Bezeichnung *nasses Kollodium-*

⁵⁴ Vgl. Hugh Edwards: Cliché-verre and Corot. In: Art Institute Quarterly 54, 3 (September 1960), S. 4-5. Zur Geschichte, Herstellung und Nutzung des Cellulosenitrats vgl.: Richard Escales: Die Schiessbaumwolle (Nitrocellulose), Leipzig 1905. Hier v. a. S. 1-4 und 255-264.

verfahren erklärt.⁵⁵ Die Nutzung dieser Substanz für die Optimierung photographischer Prozesse geht auf den Bildhauer Frederick Scott Archer (1813-1857) zurück, der sich zur Herstellung von Arbeitsvorlagen der Photographie bediente. Seine Schwierigkeiten im Umgang mit Papiernegativen und deren komplizierter Herstellung motivierten ihn dazu, Alternativen zu entwickeln und die Ergebnisse seiner Bemühungen im März 1851 in der Zeitschrift *The Chemist* zu publizieren.⁵⁶ Obwohl die Kollodiumplatten sofort nach der Belichtung bearbeitet werden mussten und ein Freiluftphotograph zu diesem Zweck stets ein Dunkelkammerzelt mitzuführen hatte, verbreitete sich die Technik rasch. Die Entwicklung des Clichés-verre kann als Nebenprodukt dieser Methode gelten. Doch ähnlich wie bei der Photographie ist es auch beim Cliché-verre nicht möglich, eine einzelne Person als „Erfinder“ zu identifizieren. Unabhängig voneinander finden sich nahezu zeitgleich Beschreibungen der Technik sowohl in England als auch in Frankreich. Entgegen der Behauptung Rodaris ist das Cliché-verre keineswegs die letzte graphische Erfindung am Ende einer langen, traditionsreichen Linie⁵⁷, sondern nur eine auf einem Weg, der bis heute nicht zu seinem Ende gelangt ist. Zudem ist das Cliché-verre eingebettet in eine ganze Reihe verschiedener graphischer Experimente, welche die Möglichkeiten der neuen technischen Entwicklung der Photographie auszuloten versuchten.

Die Faszination, die von den lichtempfindlichen Substanzen ausging, motivierte ganz unterschiedliche Persönlichkeiten dazu, sich mit den neuen Möglichkeiten auseinanderzusetzen. Die Gründe, die jeweils den Ausschlag gegeben haben, sich mit der Photographie und ihren Nebenprodukten zu beschäftigen, waren mannigfaltig und individuell verschieden. Für manche scheint das Interesse an chemischen Prozessen im Vordergrund gestanden zu haben, für andere wiederum das Vergnügen, eine neuartige Kuriosität auszuprobieren. Eine größere Gruppe dagegen lotete die

⁵⁵ Vgl. Frederick Scott Archer: *The Use of Collodion in Photography*. In: Beaumont Newhall (Hrsg.): *Photography: Essays & Images. Illustrated Readings in the History of Photography*, London 1980, S.51-25, außerdem Edwards, 1960, S. 4-5.

⁵⁶ In dem kurzen Text gibt Archer eine präzise Beschreibung, die es jedem Interessierten mit chemischen Grundkenntnissen ermöglicht, das Verfahren zu nutzen. Vgl. Archer, 1980, S. 51 f.

⁵⁷ Florian Rodari: *Corot et le Cliché-verre*. In: Manuela Kahn-Rossi (Hrsg.): *Jean Baptiste Camille Corot. Un sentimento particolare del paesaggio*. Museo Cantonale d'Arte Cantone Ticino-Lugano. 03.09.-06.11.1994, Lugano, Turin 1994, S. 79.

künstlerischen Aspekte des Mediums aus. Wie erhaltene Quellen bestätigen, lassen sich unterschiedliche Bestrebungen nebeneinander ausmachen. Von dem Wunsch, rasch präzises Studienmaterial zu erhalten über die Nutzung zur kostengünstigen Reproduktion bis hin zur Entwicklung von eigenständigen Lösungen künstlerischer Fragestellungen im Sinne des freischaffenden *Peintre Graveur* zeigen sich ausdifferenzierte Ansprüche an das Verfahren.⁵⁸

Einige der experimentellen Techniken zeigen deutliche Parallelen zur hier analysierten Arbeitsweise. Die Experimentierfreude war in jenen Pionierjahren der Photographie sehr ausgeprägt. Mancher Versuch ist heute nur noch aus schriftlichen Quellen bekannt, ohne dass sich konkrete Werke erhalten hätten. Die hier fokussierte Technik ist also eingebettet in eine ganze Reihe von Methoden, die aus verschiedenen Gründen wieder von der Bildfläche verschwanden. Eine intensive Auseinandersetzung mit den im Laufe der Zeit entwickelten künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, die sich photosensibler Materialien bedienen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Aus diesem Grund seien hier lediglich stellvertretend für spätere Entwicklungen auf diesem Gebiet der künstlerische Siebdruck und die Offsetlithographie erwähnt.⁵⁹

Im Folgenden soll die Entstehungsgeschichte des Cliché-verre anhand der frühen Primär- und Sekundärliteratur skizziert werden. Darüber hinaus soll durch die Aufführung ähnlicher Experimente im gleichen Zeitraum die Einbettung des Verfahrens in eine Reihe von Beschäftigungen mit den Neuentwicklungen auf photographischem Gebiet verdeutlicht werden. Einige der angeführten Methoden entsprechen nicht exakt dem Cliché-verre, wie es später im Kreis der Barbizon-Künstler verwendet wurde. Dennoch werden die experimentellen Anwendungen, sofern sie in Grundzügen mit der in dieser Arbeit fokussierten Methode übereinstimmen, aufgelistet und betrachtet, da sie die Bandbreite der Versuche und die Experi-

⁵⁸ Konkrete Beispiele und Quellenbelege werden im Verlauf des Kapitels aufgeführt.

⁵⁹ Die Vorläufer des heutigen Siebdrucks sind bereits in den Schablonen und Durchdruckverfahren Ostasiens zu finden und zählen somit zu den ältesten Druckverfahren überhaupt. An dieser Stelle ist jedoch die Form des Siebdrucks gemeint, zu deren Herstellung photosensible Chemikalien verwendet werden.