

offenbar (s. Salaman, a. a. O. 9), daß die von Le Blon in Farbstich wiedergegebenen Gemälde beim englischen Volke nicht an sprachen, die Blätter infolgedessen keine Abnehmer fanden. Die schönen Künste hatten damals in England ungünstige Zeiten. Öffentliche Kunstausstellungen gab es noch nicht. Der aristokratische Sammler und der vornehme Kunstkenner vertraten den Geschmack des Landes, denn einen volkstümlichen Geschmack gab es nicht. Das Romantische und Sentimentale war außer Mode, die Literatur des Tages stand in ausgesprochenem Gegensatz dazu. Künstler mit einem Streben nach Natur fehlten. Die graphischen Künste in England hatten unter Georg I. wirklich eine sehr gedrückte Zeit. Die schwere Perücke und ungeheuerliche Keiffröde tragende Gesellschaft war zu sehr mit ihren Belustigungen und Tänzen, Heucheleien, Launen und Übertreibungen beschäftigt, um irgendwie Geschmack oder Neigung für Schönheit zu pflegen. Kent war der Modearchitekt, der an Stelle des unsterblichen Wren herrschte, und Kneller war so lange und so unbedingt der malerische Göze des Landes, daß Pope, der Hauptdichter, von ihm schreiben konnte, »die erhabene Natur befürchtete, daß Kneller ihre Werke übertreffen könnte«. Was sonst noch an malerischer Kunst damals in England vorhanden war, stand auf der Höhe der langweiligen Decken und Treppenhäuser Thornhills oder der steifen, geschmacklosen Bildniskunst mit der einförmigen Stellung der minder berühmten Nachahmer Knellers, wie Jonathan Richardson, Highmore und Jervas, die Pope durch seine Lobeserhebungen noch lächerlicher machte.

Welche Aussichten konnten selbst so ausgezeichnete Stecher haben wie John Smith, George White, John Simon, Faber, Peter Pelham, deren Rezzotintblätter aus Mangel an malerischem Interesse sogar schon anfangen, an Gunst zu verlieren, wenn sie nur solche Maler wie die angeführten wiederzugeben hatten? Es nimmt nicht groß wunder, daß damals die Schabkünstler, als sie Le Blons Mißerfolg trotz all seines Einflusses und des von ihm Erreichten sahen, nicht begierig waren, die Grundsätze seines »Coloritto« in ihrer eigenen Praxis zu erproben; dadurch erlitt der Farbstich in England einen Rückschlag. Das hindert aber nicht, daß Le Blons Farbdrucke heute äußerst wertvoll und kostbar sind. Was ist nun aus den 9000 Drucken geworden, die von dem »Picture Office« hergestellt wurden? Vor dem Zusammenbruch dieser Le Blonschen Gründung wurden etwa tausend Blatt von fünfzig Platten für 600 Pfd. St. verkauft, aber diese Drucke sind sogar in den Museen außerordentlich selten. Wie H. W. Singer und auch A. M. Hind (in seiner »History of Engraving and Etching«) vermuten, sind viele der großen Drucke (Kinder des Rubens, Engel nach Corregio usw.) überfirnißt worden, um sie Ölbildern ähnlich zu machen und hängen in vergessenen Winkeln alter Häuser. Diese Annahme hat manches für sich, wie sich ja auch im Britischen Museum gefirniste Exemplare davon befinden.

Le Blons wichtiges Unternehmen reizte in England keine Nachahmer, obwohl einige Versuche zur Verschönerung von Stichen durch Farbe gemacht wurden. Hauptsächlich waren dies jedoch Anpassungen des alten Clairobscurverfahrens, Flächenkolorit, das man durch Verwendung mehrerer Holzblöcke in Verbindung mit gestochenen Kupferplatten erzielte. Die Maler Arthur Pond und Charles Knapton ahmten mit Hilfe der Radierung eine Anzahl von Zeichnungen in dieser Weise nach. Schon früher hatte sich Elisha Kirkall mit Erfolg farbiger Holzstöcke mit Schablunzplatten bedient, welche letztere mit Stichel und Ägung überarbeitet wurden. Kirkalls Schüler J. B. Jackson verwendete für seine hervorragenden Drucke nur Holzschmitte. Diese Versuche waren aber nur vereinzelt, sie bildeten keine wichtige ununterbrochene Fortsetzung des englischen Farbkupferstichs, dessen weitere Entwicklung man in dem oben erwähnten Werke von Salaman und Holme verfolgen möge.

Von englischen Farbstechern seien genannt: W. Ryland, F. Bartolozzi, Th. Burle, J. Jones, C. Willin, Th. Stothard, M. W. Peters, P. W. Tompkins, F. D. Soiron, L. Gaugain, J. R. Smith, W. Ward, Th. Cheesman, L. Schiavonetti, G. Bendramini, B. Duterreau, J. Ogborne, Ch. Knight, W. Rutter, Th. Watson, G. Keating, S. W. Reynolds, J. S. Agar, Ch. Turner, M. Bovi, J. Collyer, Fr. Hayward, W. Bond, R. Pollard, R. W. Meadows, R. Carlom, W. Didinson usw. Eine sehr gute Übersicht der englischen Farbstecher mit Angabe ihrer Haupt-

blätter ist in »Old English Colour-Prints« von M. C. Salaman und Ch. Holme zu finden, wo auch vierzig Hauptblätter farbig wiedergegeben sind.

In Frankreich sind von Farbstechern besonders Le Blons Schüler J. F. G. Dagoty (1717—86) und dessen Sohn E. G. Dagoty zu nennen. Der letztere führte u. a. Raffaels Madonna della Sedia in Kupferfarbendruck aus. Die Künstler, die in Frankreich den Farbendruck auf Grund der Schabkunst betreiben wollten, Le Blon eingeschlossen (siehe Lippmann, a. a. O.), scheiterten daran, daß sie die Schabkunst nicht zu beherrschen wußten und daß damals in Paris weder Künstler noch Drucker zu finden waren, die das Rezzotinto tabellos zu behandeln verstanden. Erst das Aufkommen der Aquatintamanier ermöglichte die Verwendung von Kupferplatten, die alle für den Farbendruck notwendigen Eigenschaften besaßen. Als Erfinder der Aquatinta gilt der Pariser Maler Jean Baptiste Le Prince (1733—81). François Janinet (1752—1813) wandte die Aquatinta auf den Farbendruck an und nennt sich auf einem Blatte als Erfinder der neuen Kunstart: »Gravé à l'imitation du lavie en couleur par F. Janinet, le seul qui ait trouvé cette manière . . .« Janinet entfaltete im Kupferfarbendruck eine reiche und vielseitige Tätigkeit. Den Hauptteil seiner Arbeiten bilden sittengeschichtliche Darstellungen. Ein Glanzstück Janinets ist das Porträt der Königin Marie Antoinette mit reicher in Gold und Farben gedruckter Umrahmung. Janinet hat auch eine Reihe von Wasserfarbmalereien des Adriaen Ostade mit großer Treue im Treffen des koloristischen Charakters nachgeahmt.

Janinets Schüler Charles Melchior Descourtis (1753—1820) erreicht seinen Meister nicht ganz. Die »Dorshochzeit« und der »Dorfsjahrmarkt« von Descourtis wirken wie fein gestimmte, sorgsam durchgeführte Aquarelle. Eine farbige Nachbildung der »Dorshochzeit« findet sich in dem kürzlich erschienenen Hefte Nr. 234 des »Figaro illustré« in einer Abhandlung von François Courboin über »La Gravure française«. Der Hauptmeister des Kupferfarbendrucks ist Louis Philibert Debucourt (1755—1832), der nicht nur diese Technik in vollkommener Weise ausübt, sondern auch als selbsterfindender Künstler seine Kompositionen von vornherein für die Ausführung in Kupferfarbendruck einrichtet. Dadurch erhielten seine Blätter höheren selbständigen künstlerischen Wert und einheitlichere Gestaltung als die Blätter aller seiner Mitbewerber. Das Hauptblatt Debucourts ist die »Promenade de la Galerie du Palais Royal«. Andere hervorragende Blätter Debucourts sind die »Promenade publique«, das Menuett der Neuvermählten, der Neujahrswunsch, der Geburtstag des Großvaters, das Bildnis des Herzogs von Orleans. Ein tüchtiger Künstler, der hauptsächlich Bildnisse zeitgenössischer Personen schuf, war Pierre M. Alix (1762—1817).

Das Verfahren der für den farbigen Kupferdruck arbeitenden Künstler dieser Periode ist (wie Lippmann ausführlich) nicht in allen Einzelheiten bekannt und aus den vorhandenen Druckexemplaren nicht immer mit genügender Sicherheit zu erklären. Viele beim Drucken mit mehreren Farben vorkommende Handgriffe blieben Werkstattgeheimnis und sind mit dem Erlöschen der Technik im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts in Vergessenheit geraten. Die Fehlerrückstände, deren es bei diesem Verfahren ohne Zweifel sehr zahlreiche gab, sind wahrscheinlich immer vernichtet worden, andererseits half man auch den gelungenen Exemplaren mit außerordentlich geschickter, oft kaum entdecker Handretouche hie und da nach.

Das Interesse an Handzeichnungen alter Meister, das der Kunstforscher und vielseitige Kunst dilettant Graf Caylus (1692—1765) durch seine umfangreichen Veröffentlichungen erweckt hatte, eiferte dazu an, die Nachahmung solcher Kunstwerke zu vervollkommen, wozu jetzt die verschiedenen neu aufkommenden Verfahren und der farbige Kupferstich geeignete Mittel boten. Bald bildete die Nachahmung von Zeichnungen und Skizzen älterer und neuerer Meister einen besonderen Zweig der Kunsttechnik; es entwickelte sich eine lebhaftere Liebhaberei für derartige Nachahmungen. Um den Charakter des Rotstiftes, der Kreide, der Tusche und Sepialavierung entsprechend wiederzugeben, bediente man sich verschiedener Kombinationen von Radierung, Aquatinta, Punktier- und Kreidemanier, zuweilen mit Zuhilfenahme des Holzschmittes, indem man die Holzplatte zum Anlegen breiter Flächen und zu Lötlungen des Papiers benutzte. Besonders das Aufkommen der