Franz Reitinger

DIE BLAUE EPOCHE

Reduktive Farbigkeit im Rokoko

Lukas Verlag

Die blaue Epoche

Franz Reitinger

DIE BLAUE EPOCHE

Reduktive Farbigkeit im Rokoko

Lukas Verlag

Autor und Verlag haben sich nach Kräften bemüht, alle Quellen und Urheberrechtsinhaber zu ermitteln und zu kennzeichnen. Sie danken den Inhabern von Bildrechten, die freundlicherweise die Erlaubnis zur Veröffentlichung gegeben haben. Sollten dennoch Ansprüche nicht berücksichtigt worden sein, wenden Sie sich bitte an den Verlag.

© Franz Reitinger und Lukas Verlag
Erstausgabe, 1. Auflage 2016
Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte
Kollwitzstraße 57
D–10405 Berlin
www.lukasverlag.com

Abbildung auf dem Umschlag: Johann Elias Haid, Knabe mit Loignon
Frontispiz: Johann Elias Haid, Die Mahler Kunst
Layout, Umschlag, Reprographie und Satz: Verlag
Druck und Bindung: Westermann Druck Zwickau GmbH

Printed in Germany
ISBN 978-3-86732-238-6

Inhalt

7 **Keine Blume!**

13 **Palimpsest des Blaugedruckten**

17 **Schichten und Lagen**
17 Das blaue Monochrom
31 Refraktionelle Ästhetik
39 Die Bilderfabrik Europas

55 **Folgen und Reihen**
55 Graphische Spartenschau
74 Cooler Jahrgang
82 Vorhut mit blauen Reitern

101 **Mären und Chimären**
101 Tonlagen der Phantasie
107 ›Erfindung‹ nach der Erfindung
120 Diesseits von Schwarz und Weiß

125 **Sphären und Atmosphären**
125 Spiegelung der Ferne
137 Superpforten der Wahrnehmung
147 Signatur des Zeitgeschmacks

159 **Räume und Farbräume**
159 Pastellzimmer und Grotta azzurra
166 Tafelstube und Zimmerlandschaft
185 Der Salon zum guten Ton

199 **Schwebendes Sein**
Zeit des Wartens, Schatten am Firmament, der blaue Planet

219 **Brillen der Moderne**

223 *Anmerkungen*

261 **Blaudrucke: Eine Übersicht**

311 **Always generalize. Von der ›ultimativen‹ Theorie des Bildes**
(Über die Blauäugigkeit der Kunsthistorie und die Endzeitlichkeit des anschauungsarmen Redens)

326 Bildnachweis

»Und bei dem Blau fiel mir auf, dass es jenes bestimmte Blau des 18. Jahrhunderts ist«.
»Es ließe sich denken, dass jemand eine Monographie des Blaus schriebe«.

Rainer Maria Rilke, Briefe über Cézanne

Seit Menschengedenken tut sich immer irgendwo irgendwas. Die Menschen produzieren, sie konsumieren, sie geben den Phänomenen Worte, sie versehen sie mit Bedeutungen und hinterlassen wie die Tiere Spuren. Sie entdecken, erfinden, organisieren sich, tauschen sich aus und verändern ihr Verhalten immer weiter so bis zum Sankt Nimmerleinstag. Und selbstverständlich gibt es da auch noch den großen Bogen, der bis in die Gegenwart geschlagen wird, denn schließlich sind wir alle modern, und was wäre die Moderne schon ohne Mittelalter, Altertum, Abendland, Morgenland, ja die Sonne überhaupt. Was unterhalb des smarten Regenbogens im Dunst des Nichtwissens versinkt, kümmert die da oben im Fauteuil kaum. Hauptsache die schöne Synthese gelingt, das Leservolk wird mit wohlfeilem Stoff vollgepfropft und der Universalismus in den Kulturwissenschaften obsiegt. Werke verloren, Werke gerettet, wozu? Ist ja doch nur alles erbaulicher Klunker. Vergesst die Kulturwissenschaft, vergesst Monsieur Pastiche.[1]

Keine Blume!

Die Allgegenwart einer einzigen, unvermischten Farbe stellte in der kulturellen Sphäre der Menschen lange Zeit eine Ausnahme dar. Am ehesten fand sie noch in den Erscheinungen des Himmels und des Meeres ihr Ebenbild. Diese elementaren Phänomene versetzten die Menschen ob ihrer unfassbaren Größe und Gewalt in Furcht und Staunen und riefen in ihnen starke, an den Grund des Seins reichende Gefühle hervor.

Bis in die Neuzeit, so sagt man, war das Blau eine äußerst seltene und begehrte Farbe. Danach lockerte sich die Bindung zwischen Pigment und Farbenlicht, und Symbolwert und Materialqualität drifteten immer weiter auseinander. Obgleich das Blau durch seine wachsende Verfügbarkeit den ursprünglichen Nimbus des Unbezahlbaren einbüßte, wuchs ihm durch die Assoziation mit dem ›weißen Gold‹ des Porzellans eine immaterielle Aura zu, wie sie zuvor nur glanzumstrahlte Kleinodien besessen hatten. Über seine Kapitalisierung konnte sich das nun auch in größeren Quantitäten erschwinglich gewordene Blau vom Kolorit der Körperfarben emanzipieren und zu einer aller repräsentativen Funktionen enthobenen Entität für sich werden.

Der Aufstieg des Blaus zur figurgebenden Farbe und zum epochalen Leitton sowie der sich darin manifestierende Sinn für starke chromatische Eindrücke und Empfindungen verdankten sich mehreren, teils sukzessive aufeinander folgenden, teils gleichzeitig nebeneinander her verlaufenden Entwicklungen. Seine Voraussetzungen konnten technisch-ökonomischer Art sein, wie der großräumige Vertrieb blaubemalter Delfter Bildkacheln, die sich kombinieren und zu großen Wandtableaus zusammenfügen ließen, oder die Kontrafaktur chinesischer Porzellanwaren, die das Aufkommen eines eigenen Berufsstandes der Blaumaler zur Folge hatte. Stärker wissensgeleitet war die Entdeckung des Phänomens der Refraktion. Die Brechung des Lichts und dessen Aufspaltung

in seine farbigen Bestandteile sowie die Unterscheidung zwischen Grund- und Primärfarben respektive Farben zweiter und dritter Ordnung gaben den Anstoß zur Erprobung neuer Buntdrucktechniken unter Verwendung einer oder mehrerer Matrizen. Die Entwicklung eines chemischen Verfahrens zur kostengünstigen Herstellung eines Blaupigments in Preußen verhalf der »Blauen Epoche« schließlich zu einer soliden materiellen Grundlage und trug wesentlich zum wirtschaftlichen Aufschwung der Blaufärberei und des Fayence-Drucks bei. Über Kleidung, Wandbehang, Stoffbezug und eine Vielzahl keramischer Erzeugnisse wurde der Geschmack der »Blauen Epoche« in die Sphären des Alltags hineingetragen, wobei es zunächst die intellektuellen Eliten waren, die das reine Blau als eine neue Form der vornehmen Schlichtheit gegen die schillernde Korallenwelt der Aristokratie in Stellung brachten.[1]

In den Fokus des vorliegenden Buches rückt eine Entdeckung, die auf den ersten Blick wenig spektakulär, erst nach und nach die Sicht auf einen der meist-verdrängten Werkkomplexe (oder vielleicht auch nur eines der bestgehüteten Geheimnisse) der abendländischen Kunstgeschichte freigab. Gemeint ist die Zyanotypie. Das Drucken von Bildern in blauer Tinte kann als besonders signifikantes Beispiel für die umfassenden Bemühungen des achtzehnten Jahrhunderts gelten, das Anwendungsspektrum des Graphischen zu erweitern, den Bilddruck an die aktuellen Entwicklungen heranzuführen, ihn gewissermaßen zu ›veredeln‹ und in seiner ästhetischen Wirkung und seinem Marktwert zu steigern. Im Zentrum dieser Bemühungen stand das Halbtonverfahren der Schabkunst, das stufenlose, malerische Übergänge und damit die Auflösung von Linien, Konturen, artifiziellen Körpergrenzen und behelfsmäßigen Sehhilfen ermöglichte. Natürlich spielte das Rezepturenwissen um Farbzusammensetzung und -konsistenz, Material- und Verarbeitungsqualität im vorindustriellen Zeitalter eine Rolle. Doch kann es vom Druckhergang und Arbeitsaufwand her besehen keine große Affäre gewesen sein, die ›Tintenpatrone‹ zu wechseln. Der damit verbundene Effekt war gleichwohl beträchtlich.

Entgegen den verkürzten Herleitungsmustern von älteren drucktechnischen und jüngeren medienwissenschaftlichen Abrissen sei festgehalten – eine These, wer sie sucht, hier ist sie, dass der Monochrom- und insbesondere der Blaudruck weit mehr als ein bloßes Durchgangsstadium auf dem Weg zum Vierfarbendruck, zur Polychromie und zum realistischen Bild waren.[2] Selbige warfen die Frage nach der kulturellen Wertigkeit der reinen, unvermischten Farbe auf, ihrer Tonalität und Nuancierung im Grenzbereich zwischen Malerei und Graphik. Die Dichotomie von bunter und unbunter, wirklichkeitsnaher und zeichenhafter Gestaltung schien mit einem Mal gebrochen. Das monochrome Farbenbild schob sich zwischen Text und Bild, Form und Inhalt und verhalf den Zeitgenossen zu der Einsicht, dass die Farbe durch ihre Verteilung des Lichts in helle und dunkle Partien und ihre Aufteilung der Form in Figur und Grund für sich bereits alles Wesentliche zur Wahrnehmung und Erkennung eines Bildgegenstandes beizutragen vermochte.[3] Früher als in den meisten übrigen visuellen Medien wurde so am Phänomen des Blaudrucks offenbar, wie sehr der konturierte Gegenstand angesichts einer performativen Ästhetik der Bildwirkungen dabei war, seine konstitutive, bildgebende Rolle einzubüßen und entbehrlich zu werden. Der Blaudruck markiert dermaßen den Beginn jener Entwicklung, die abwechselnd als Verlust des großen Signifikanten, als Prozess der Entsemantisierung oder Zerfall der ikonographischen Systeme beschrieben wurde.

In seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* brachte der Leipziger Akademiedirektor Johann Georg Sulzer die neue Wertschätzung für die Monochromie zum Ausdruck, indem er befand, dass die »höchste Harmonie der Farben« »nur in den Gemählden erreicht werden« kann, »die aus einer Farbe gemahlt sind, grau in grau, oder roth in roth« oder eben blau in blau. Am überzeugendsten lässt sich Sulzers These an der Übertragung des in der Graphik entwickelten Farbenschemas in die Größenordnung der Architektur demonstrieren.

Die »Blaue Epoche« erlebte ihre Hochphase zwischen 1730 und 1765, in etwa jenem Zeitraum, den wir gemeinhin mit dem Epochenstil des Rokoko verbinden. Geographisch sind die Anfänge dieser Epoche in den Atlantikstaaten England, Holland und Frankreich zu orten. Zu deren eigentlicher Kernregion aber sollte der süddeutsche Raum mit der wittelsbachischen Residenzstadt München und der freien Reichsstadt Augsburg werden. Von diesen nahe beieinanderliegenden, geschmacksbildenden Polen aus griff der neue Trend zur Farbe auf die deutschsprachigen Länder und die daran angrenzenden Regionen über. Dem raumübergreifenden Charakter des Phänomens gemäß zeitigte die blaue Epoche auch in den italienischen Stadtstaaten, den östlichen Kantonen der Schweizerischen Eidgenossenschaft sowie im absolutistischen Frankreich beachtliche Resultate, wobei sich insbesondere in Frankreich und der Schweiz der Akzent von der Farbe als Medium merklich zur Farbe als Dekorations- und Ausstattungsform hin verschob. Besondere Aufmerksamkeit erfuhren Blaugrisaille und »Camaieu«-Blau im Kreis der Schüler und Mitarbeiter um Jean-Baptiste Oudry sowie in dem Künstlerzirkel um die königliche Mätresse Madame de Pompadour. Dank der familiären Beziehungen des Kaiserhauses zum Herzogtum Lothringen konnte sich der neue Farbengeschmack nach ersten vereinzelt bleibenden Anfängen auch in den österreichischen Ländern behaupten. Im Kontext von Chinoiserie und China-Mode brachte das Blau fern und fremd anrührende Figurationen hervor. Im religiösen und im privaten Bereich sollte sich die Vorliebe für die an Vorstellungen von Trauer, Sehnsucht und Erlösung geknüpfte Farbe auch noch länger halten. Deren Wirkung blieb hier allerdings auf einige spezielle Anwendungsformen wie Gebetbuch, Andachtsbild und Fastenbehang beschränkt.

Die Verbreitung des aktuellen Farbencodes erfolgte über eine Reihe von bildnerischen Techniken. Zu diesen zählten neben den verschiedenen Formen des Fliesenbildes und des Bilddrucks die Kreide- und Federzeichnung auf getöntem Papier, das Pastell, die Fresko-, Tapeten- und Paneelmalerei. Die graduelle Sichtbarkeit des ins Blau modulierten Blaus reichte dabei vom Einzelbild über die numerisch mehr oder weniger festgelegte Reihe bis zur monochromen Wand und zum lichtdurchfluteten Raum. Im Blau entdeckte das Rokoko das Medium einer neuen Künstlichkeit, das Farbräume zu inszenieren erlaubte, welche die Personen in eine märchenhafte Atmosphäre tauchten, wie sie in den literarischen Traumreisen der Epoche sonst nur noch einsamen, unglücklichen Prinzessinnen begegnete, Räume in wundersamen Palästen, von denen eine belebende und vielleicht sogar berauschende Wirkung ausging.[4] In Folge einer expansiven Ornamentik eroberte das Blau die Wand, um schließlich auf die übrige Umgebung überzugreifen und im Sinne eines symptomatisch wirksamen Pharmakons oder auch Placebos psychedelische oder therapeutische Effekte zu erzeugen. In einzelnen Fällen konnte es dabei zur Überflutung eines kompletten Ambientes mit den Stimmungswerten der einen, einzigen Farbe kommen.

*

Von früh auf galt die Bewunderung des Autors den Karikaturisten, die prinzipiell alles zu zeichnen vermögen, was sie und was sich um sie herum bewegt. Ein vergleichbares Werkzeug steht dem Historiker in den alten und neuen Techniken des Bibliographierens zur Verfügung, die ihm erlauben, dunkle Winkel der Geschichte auszuleuchten und merkwürdige Dinge ans Tageslicht zu befördern. Diese Dinge, nennen wir sie probeweise Ikonofakte, bewahren ihn davor, begriffliche Operationen, gedankliche Abstraktionen und generationsabhängige Erinnerungen schlechterdings als Inkarnationen des Historischen zu erachten. Der in dem vorliegenden Buch angewandte methodische Ansatz sei folglich als investigativ und reflexiv, der darin vertretene Standpunkt als in vielerlei Hinsicht unabhängig und streitbar, wenn auch nicht kämpferisch charakterisiert. Ein solcher Zugang hebt sich von rein kuratorischen, buchhalterischen Praktiken ab und ist weder mit vermeintlich objektiven, neutralen, indifferenten oder technizistischen noch mit ausschließlich moralisch legitimierten, ideologisch verbrämten und forciert engagierten Positionen vereinbar. Anders formuliert, das Engagement des Autors zielt zunächst und vor allem auf die materielle Fragilität und intellektuelle Opazität der durch Zufall oder Überlieferung auf uns gekommenen ikonischen Objekte, ohne die tiefenzeitliche Diskurse undenkbar sind. Bilder sind in diesem Sinne Fenster, die exklusive Einblicke in andere Epochen und Befindlichkeiten gewähren. Es liegt an den lebenden oder, genauer, das Leben inkarnierenden Generationen, die an ihnen zu gewinnenden Eindrücke epistemisch fruchtbar werden zu lassen.

Wer, freilich, könnte heute dabei ausschließen, dass einige ob der vermeintlichen ›Bildungslastigkeit‹ der hier verhandelten Materien übermäßige allergische Reaktionen an den Tag legten? – All denen, die die Stirn in Falten legen, noch bevor sie sich im Informationsstau wiederfinden oder sonstwie aus der Lektüre dieses Buches Schaden genommen haben, sei versichert, dass die Last der in das vorliegende Kompaktformat komprimierten Bildung nicht schwerer als in anderen epistemischen, auf Erfahrung, Wissen und Erkenntnis abzielenden Texten wiegt, einmal davon abgesehen, es mit anderen Zeiten, Orten und Menschen als den unsrigen zu tun zu haben. Aber gerade darauf käme es an: den Zuwachs an Welt, Zeit, Lust und Sinn, der den interessierten oder auch nur neugierigen Leser für die Mühen des Verstehens schadlos hält.

Mit Hinweisen und Anregungen haben Edgar Abs, Kunsthaus Lempertz, Köln; Andrea Badrutt, Chur; Hans Büchler, Wattwil; Graziella Carnazza, Chiavenna; Catherine Claudon-Adhèmar, Université Panthéon-Sorbonne, Paris; Daniel Crépin, Paris; Mélanie Dassonville, Musée des Beaux-Arts, Bernay; Nicole Day, Chartwell House/Kent; Francesca De Cupis, Soprintendenza Belle Arti, Genua; Werner Dedl, St. Georgen a. d. Gusen; Leza Dosch, Chur; Helmut Draxler, Berlin; Heidi Eisenhut, Kantonsbibliothek, Trogen; Robert N. Essick, University of California, Riverside/Cal.; Cornelia Fehre, Landesamt für Denkmalpflege, Kiel; Milena Fein, Bayerische Staatsbibliothek, München; James Finch, Grosvenor Prints, London; Thomas Fischli, Graubündner Kantonalbank, Chur; Heidi Gerisch, Kunstauktionshaus Neumeister, München; Józef Grabski, IRIS, Krakau; Peter Grossmann, Chesa Planta, Samedan; Petra Grund, Museum, Nienburg/Weser; Adolf Hahnl, Erzstift St. Peter, Salzburg; Isabel Haupt, Kantonale Denkmalpflege, Aarau; Nicole d'Herbais de Thun, Brüssel; Peter

Hubacher, Herisau; Nadine Keul, Galerie Bassenge, Berlin; Ramūnas Kondratas, Universitätsbibliothek, Vilnius; Margit Kopp, Schloss Esterházy, Eisenstadt; Gabriel Macedo, Stadtkanzlei, Rheineck; Colette Mas, Paris; Sandra Menzel, Peter Kiefer Buch- und Kunstauktionen, Pforzheim; Kaitlin Murphy, Museum of Fine Arts, Houston; Carmen Nagel, Bremen; Kristina Nowak-Klimscha, Museum, Nienburg/Weser; Nadine Orenstein, Metropolitan Museum, New York; Rupert Prusinovsky, Stiftsbibliothek, Benediktbeuren; Bernhard Rameder, Stift Göttweig, Fürth; Moritz Graf zu Reventlow, Gutsverwaltung, Wulfshagen; Susanne Rott, Stiftung Thüringer Schlösser, Rudolstadt; Tassilo Graf Sandizell, Schloss Sandizell, Schrobenhausen; Annekathrin Schmidt, Kunstauktionen, Dresden; Astrit Schmidt-Burkhardt, Büro Bild-Denken, Berlin; Maria Schön, Göttingen; Stephan Schurr, Galerie Bassenge, Berlin; Christoph Semmler, Oberstall, Trogen; Hansueli Trüb, Wettingen; Jane Van Nimmen, Wien; Elena Vidoz, Fondazione Cassa di Risparmio, Gorizia; Paulus Wall, Direktion Kultur, Linz; Illja Widmann, Galerie der Stadt und Museen, Sindelfingen; Joanna Wolánska, IRIS, Krakau; Eva Zankl, Stadtarchiv, Waidhofen an der Ybbs; Andreas Zimmerli, Kantonale Denkmalpflege, Aarau, und Marcel Zünd, Stiftung für appenzellische Volkskunde, Herisau, zum Gelingen dieses Buches beigetragen. Sie alle seien vor den sprichwörtlichen Vorhang gebeten, um meinen herzlichen Dank entgegenzunehmen. Dem Leser aber sei im Folgenden viel Vergnügen zu wünschen beim kontrollierten Abfackeln des zündfertig vor ihm liegenden Farbenfeuerwerks.

1 Franz Reitinger: Die Metastasier. Geschmackseliten im 18. Jahrhundert, Salzburg 2016.

2 Margarete Pfister-Burkhalter u. Friedrich Kobler, Farbendrucke, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (München), 7, 1974/75, Sp. 139–157, u. Denys Riout: La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre, Nîmes 2003, seien als beliebige Beispiele für das disziplinäre Blackout genannt, das der Monochromdruck sowohl begrifflich wie konzeptuell auf dem Feld der Kunstgeschichte zeitigte. Der Jesuit Michael Pexendorfer zählt zu den wenigen frühen »Theoretikern«, die auf das einfarbige Bild eingehen. Unter der Kategorie »Artes oblectatoriae«, Unterhaltungskünste, unterschied er in seinem Apparatus Eruditionis, Nürnberg 1670, S. 295, zwischen nachahmenden und frei erfundenen Formen der Monochromie: »monochromata seu unicoloria; aliquando imitatur sculpturam & aereum prototypon; alias sine archetypo, suopte ingenio & inventione aemulatur, & assimilat naturam, ad vivum«.

3 Es sei hier eine dreigliedrige Typisierung einfarbiger Bilder anskizziert: Im figuralen Monochrom wird die figurgebende Farbe auf einem achromen, meist weißen Grund aufgetragen. Im fondalen Monochrom, auch Blaugrisaille, hebt sich eine meist hellere oder dunklere, in jedem Fall aber achrome Figur von einem farbigen Grund ab. Im tonalen Monochrom wechseln farbige Figur und farbiger Grund einander in tonalen Abstufungen ab.

4 L'Infortunée Princesse, par Mlle. L***, in: Amusements des dames, ou Recueil d'histoires galantes, Bd. 8, Den Haag 1763, S. 183–277, insbes. S. 262.

J. F. W. Henschel, Still in my teens, Fotographie

Und soll die Schilderung noch was genauer seyn,
So stellt sich ihm zum Dienst ein hohes Blau sich ein.
Bildunterschrift auf einem Porträtstich von Philipp Jacob Frisch (1702–1753)

Palimpsest des Blaugedruckten

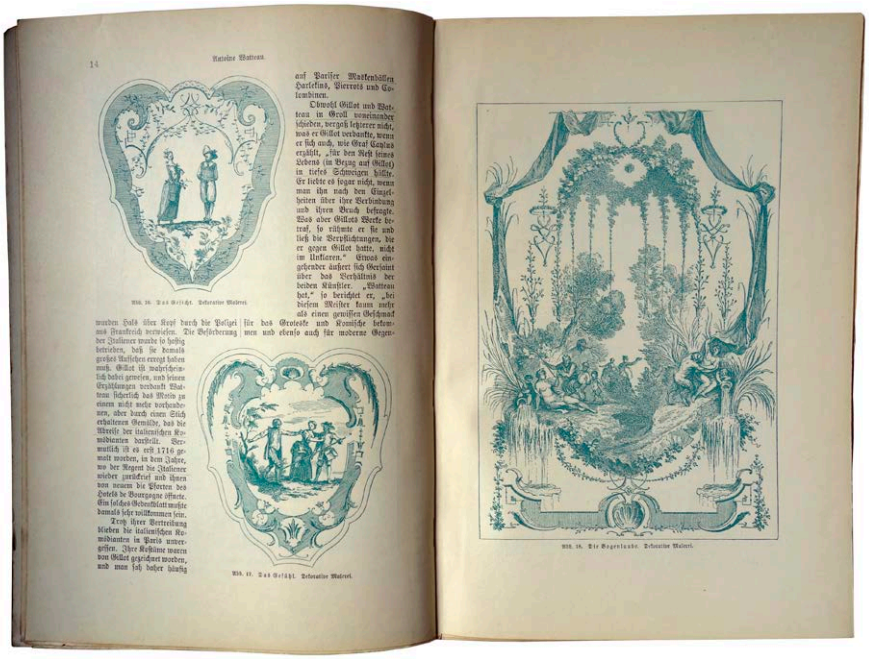
1842 stellte der hochangesehene Physiker und Astronom Sir John Frederick William Herschel an der Royal Society in London ein neues Lichtdruckverfahren vor, das er – nicht ganz unbescheiden – »Zyanotypie« nannte.[1] Die Kunst, in Blau zu drucken, war geboren. Es raschelte im Blätterwald, und der visuelle Effekt der neuen Erfindung wurde mit schmückenden Beiwörtern wie »rein«, »schön«, »reich« und »stark« überhäuft. Das Verfahren war zwar lediglich auf die Fotographie anwendbar, aber die Fotographie, das war die Zukunft, oder zumindest das bildgebende Verfahren der Zukunft. Womit hätte man den assoziationsfreien Raum, den der szientistische Begriff der Zyanotypie aufschlug, auch sonst füllen können? Mit blau gefärbten Leinenstoffen gar?[2] Interessanterweise wollte man in den deutschsprachigen Ländern anfangs von der Neuheit wenig wissen. Nun ja, die Deutschen![3]

J. F. W. Herschel, Dame mit Harfe, Fotographie

In den ersten Jahren beschränkte sich die Zyanotypie auf das exklusive Feld der Plattenfotographie, und auch späterhin blieb sie die Liebhaberei einiger weniger Fotographen. Eine regelrechte Massenwirkung entfaltete sie am Ende aber doch, nicht allerdings auf dem Gebiet der Linsenoptik, sondern als einfaches Lichtpausverfahren, das dem technischen Zeichner die rasche und kostengünstige Einzelvervielfältigung von großformatigen Karten und Plänen erlaubte. Anstatt zur Norm eines neuen künstlerischen Sehens erhoben zu werden, wurde die Farbe Blau nun im Gegenteil zu einem technischen Minimalstandard heruntermoduliert. Die Signalwirkung, die von den vielen billigen Blaupausen ausging, war arbeitsweltlich gefärbt und entsprach den neuen Berufsumgebungen von Ämtern, Dienststellen und Planungsbüros. Den größten Erfolg verbuchte das Verfahren als »Blue print« abermals in den englischsprachigen Ländern.

Für die bürgerlichen Eigentumsverhältnisse des frühen Kapitalismus bezeichnend ist der Umstand, dass der bei der Belichtung entstehende Farbton nicht etwa begrifflich für alle nachvollziehbar umschrieben, sondern nach dem für nichts weiter als sich selbst sprechenden Eigennamen eines Produzenten benannt wurde. Das hinter der vereinnahmenden Farbbezeichnung stehende Glasgower Unternehmen »Arthur & Turnbull« lässt sich in seinen Anfängen zwar bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen. Jedoch verdunkelte der Name »Turnbull« die Tatsache, dass das so benannte Neublau nur eine Herstellungsvariante jener edleren Farbmaterie war, für die Berlin und Preußen Pate gestanden hatten. Die Zyanotypie fand mithin eine ihrer wesentlichen Voraussetzungen in technologischen Entwicklungen des 18. Jahrhunderts. Es wäre deshalb auch irreführend, in der Blaufotographie nur eine zukunftsorientierte Technologie oder gar eine Erfindung aus dem Nichts erblicken zu wollen. War in ihr doch

C. v. Loo, Porträt Diderot, Briefmarke



A. Rosenberg, Antoine Watteau, Leipzig 1896

die Signatur einer Herkunft eingeschrieben, die weit in die vorkapitalistische Epoche zurückreichte und, wiewohl unausgesprochen, auf eine über hundertjährige Tradition des Druckens in blauer Farbe verwies.

1896 sollte in der weitverbreiteten Reihe der *Künstler-Monographien* des Leipziger Verlages Velhagen & Klasing ein Band über den Maler Antoine Watteau erscheinen. Beim Aufschlagen des Buches zogen neunzehn Farbillustrationen den Blick des Lesers auf sich, an denen ins Auge fiel, dass sie einheitlich in einem duftigen Türkiston gedruckt waren. Es gibt bis heute keinerlei Anzeichen dafür, dass eine von Watteaus zartlinigen Radierungen vom Künstler selbst oder einem seiner zahlreichen Reproduktionsstecher jemals in blauer oder grüner Tinte gedruckt worden wäre.

Ganz offensichtlich handelte es sich bei den farbigen Illustrationen um eine Geschichtsfiktion, für die auch der Text des deutschen Kunsthistorikers Adolf Rosenberg keine weitere Erklärung bot. Was aber mochten Autor und Verlag zu einer solchen Farbgebung bewogen haben? Irgendetwas musste dieses Blau doch mit Watteaus Stichen gemein haben und wäre es bloß eine gemeinsame Zeiterfahrung, die als assoziative Brücke unterschiedliche Phänomene miteinander zu verbinden vermochte. Schien in diesen Abbildungen nicht eine stille Ahnung dessen vorhanden zu sein, was der Anschauung entschwunden war, etwas Unabgegoltenes, das als Bewusstseinsrückstand im kulturellen Gedächtnis einer neuen Zeit gärte und den Lebenden süße Träume bereitete?[4] Rosenbergs Monographie blieb in ihrer Zeit beileibe kein Einzelfall. Durchgängig türkisblau gedruckt war auch eine Reihe von ganzseitigen Illustrationen in einer repräsentativen Jubiläumsschrift über das Pariser Palais Rohan-Soubise und die staatliche Druckerei, die nach dem Aussterben des Adelsgeschlechts und dem Fall des alten Regimes darin eingezogen war. Die Illustrationen gaben die von Christoph Huet in bunten Farben bemalten Wandpaneele wieder, die mit Fug und Recht zu den Meisterwerken des späten Rokoko gehören.[5]