



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes

Lützow, Carl von

Berlin, 1891

Vierter Abschnitt. Das neunzehnte Jahrhundert.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-95828](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-95828)



118. Kinderfries. Radierung von Eug. Neureuther.

Vierter Abschnitt.

Das neunzehnte Jahrhundert.

1. Allgemeines. — Die Erfindung der Lithographie.

Als die Stürme des Revolutionszeitalters und der Napoleonischen Kriege den Weltteil durchtobten, war es vorüber mit diesem weichen, empfindsamen Ideal. Männliche Geister, starke Naturen bauten an der neuen Ordnung der Dinge, retteten herüber, was von dem Alten noch zu brauchen war, gaben den Forderungen der Zeit Maß und Gestalt. Auf das philosophische folgte das historische Jahrhundert, auf die theoretische Spekulation die Ära des Positivismus, der Naturwissenschaft, die Blüte der Technik, des Maschinenwesens.

Die vervielfältigenden Künste, welche schon durch ihre technische und mechanische Seite mit diesen Vorgängen in nächster Beziehung stehen und überdies in ihrem inneren Gehalt stets ein großes Stück des herrschenden Zeitgeistes repräsentieren, machten im Gefolge der führenden bildenden Kunst den ganzen Wandel der Dinge mit durch. Auch sie erscheinen in dem neuen Jahrhundert verjüngt und bereichert auf dem Schauplatz; ihre Geschichte während dieses Zeitraumes ist so bewegt und wechselvoll, wie nie zuvor.

Nach der Anlage des Werkes, von welchem dieses Buch einen organischen Bestandteil ausmacht, kann hier von einer eingehenden Darstellung dieser modernsten Geschichte der vervielfältigenden Künste nicht die Rede sein. Wir wollen nur die wechselnden Richtungen andeuten, welche der Gang der Entwicklung eingeschlagen hat, und die Ziele zu erkennen suchen, welchen sie entgegenstrebt.

Unleugbar fest steht die Thatfache, daß für die deutsche vervielfältigende Kunst, wie für die gesamte Kultur der Nation, nach jahrhundertelanger Entfremdung endlich eine Rückkehr zur volkstümlichen Empfindungs- und Anschauungsweise eingetreten ist. Schwind und Kretschmer, Ludwig Richter und Menzel stehen als die Begründer dieses nationalen Stiles da. Ihr Inneres ist so echt und rein deutsch, wie die Poesie unserer großen Dichter, der Schöpfer unserer nationalen Litteratur.

Dem geistigen Erneuerungsprozeß ging der technische zur Seite. Er bekundet seine Kraft in Erfindungen und Entdeckungen; er fügt neue Vervielfältigungsarten ein, greift belebend auf die alten zurück, eröffnet für sie bisher unbetretene Pfade, führt endlich nach dem Aufkommen der Photographie zu lange noch nicht erschöpften Wundern, den Leistungen der Photomechanik.

Hier soll zunächst ein kurzes Wort von der Lithographie gesagt werden, obwohl sie, streng genommen, nicht in den Rahmen dieser Darstellung gehört. Die Lithographie ist, wie der Kupferstich und der Holzschnitt, eine deutsche Erfindung. Aloys Senefelder (1771—1834), ein geborener Prager, machte in den letzten neunziger Jahren in München die ersten Versuche mit seiner Technik: von 1796 stammt die älteste Probe, 1797 wurde die Steindruckpresse konstruiert, 1798 entstand die erste gravierte Arbeit auf Stein, 1799 der früheste Versuch einer auf Stein ausgeführten Kreidezeichnung. Der Erfinder war zugleich der unermüdlichste Vereicherer seiner Technik: er vervollkommnete den Umdruck von Zeichnungen und Stichen, fügte zu der einfachen Steinzeichnung die Aquatintamanier und die sogenannte gespritzte Manier hinzu, schuf den lithographischen Tondruck und schritt sogar schon zur Herstellung von farbigen Lithographien vor. Bei Senefelders Tode war das neue Verfahren nicht nur in allen Hauptkunststädten Europas eingebürgert, sondern es hatte technisch auch bereits alle wesentlichen Eigenschaften erprobt, welche ihm innewohnen.

Aber auch in diesem Falle hing das Schicksal der Erfindung vor allem von dem Eingreifen der Künstler ab. Erst nachdem diese sich der neuen Technik bemächtigt hatten und vollends, nachdem sie schöpferisch für dieselbe thätig geworden waren, konnte die wirkliche Blüte der Lithographie beginnen; seit die Teilnahme der Künstlerwelt an ihr vorüber ist, welkt sie dahin.

Männer von ernstem Sinn und großem Talent bemächtigten sich der Technik Senefelders zunächst zur Reproduktion von Gemälden alter und neuerer Meister. München ging voran. Jos. Nepomuk Strizner (1782—1855) kopierte Dürer, Cranach, die alten Flandrer, Ferdinand Piloty d. Ä. (1785—1844) schritt zu den großen Koloristen des siebzehnten Jahrhunderts, zu Rubens und seinesgleichen vor, Franz Hanfstäengl d. Ä. (1804—1877) schuf in seiner weltbekannten Publikation der Dresdener Galerie das unübertroffene Meisterwerk lithographischer Übertragungskunst, in welchem der Technik des Steindrucks, bei stilgetreuer Charakteristik der verschiedenen Schulen und Meister, der höchste nur denkbare Grad malerischer Wirkung abgewonnen ist. Namentlich war es die hier erreichte Tiefe, Fülle und Wärme des Tons, durch welche sich die der Beirichtung entgegenkommende Technik die Sympathien des Publikums und der Künstler eroberte. — Franz Weishaupt in München machte 1823 zur Herstellung von farbigen Tafeln für das brasilianische Reisewerk von Spix und Martius die ersten Versuche mit dem Druck verschiedener Steine. Durch Wilh. v. Bahns ornamentale Sammelwerke nach klassischen Mustern, bei deren Ausführung in erster Linie der treffliche C. Hildebrandt beschäftigt war, wurde die Chromolithographie dann in Berlin eingebürgert, und behauptet dort bis heute ruhmvoll ihren Platz. — Auch im lithographischen Schwarzdruck hat Berlin in der Person Gust. Heinr. Gottl. Feckerts (geb. 1820) eine Künstlerkraft aufzuweisen, welche namentlich bei der Wiedergabe von Gemälden moderner Meister (Gallait, Knaut, Ed. Meyer-

heim, Winterhalter, Henry Ritter, Martersteig u. a.) der Lithographie den weichsten Schmelz und Zauber des Tones abgewonnen hat, dessen sie überhaupt fähig ist.

Aber ihre volle Bedeutung erlangte die Technik doch erst durch das Hinzutreten wahrhaft schöpferischer Meister. Und hier ist Adolf Menzel (geb. 1815) in erster Linie zu nennen. Er wirkte bahnbrechend für die Lithographie wie für den Holzschnitt. Die Grundrichtung seiner Natur auf das malerische Erfassen und Wiedergeben der Natur fand in dem fügsamen Material und seiner mannigfachen Verwendbarkeit ein freies Arbeitsfeld. Durch den Vater, der die Lithographie geschäftsmäßig betrieb, schon als Knabe in das technische Verfahren eingeweiht, entwickelte und bereicherte Menzel dasselbe bald auf die mannigfaltigste Art. Außer den drei der ersten Jugendzeit (1833—1836) angehörigen Cyklen: „Luthers Leben“, „Künstlers Erdenwallen“ (in Anlehnung an das Goethe'sche Gedicht) und den „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgischen Geschichte“, welche theils Federzeichnungen auf Stein in scharfer, geistvoller Vortragsweise, theils voll ausgeführte malerische Lithographien sind, veröffentlichte Menzel 1851 noch ein Heft „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen“, welche in Technik und Erfindung zu dem Originellsten und phantastisch Reizvollsten gehören, was er geschaffen hat. Unter seinen zahlreichen lithographischen Einzelblättern sei nur der große, wirkungsvoll behandelte Tondruck „Christus als Knabe im Tempel“ (gemalt und in Stein geschabt 1852) hier hervorgehoben. Dazu kommen seit frühester Jugend unzählbare Bignetten, Gelegenheitsbilder, Titelblätter und Randzeichnungen aller Art, als die Zeugnisse eines rastlos thätigen, den Strömungen des Lebens mit nimmer müdem Auge folgenden Talentes.

Auch Wien wandte sich früh und mit regem Eifer dem Verfahren Senefelders zu. Es giebt kaum einen hervorragenden Wiener Maler und Zeichner aus der aufstrebenden Generation der zwanziger bis vierziger Jahre, der sich nicht mit Feder oder Kreide auf dem lithographischen Stein versucht hätte. Danhausser, Fendi, Jak. und Rud. Alt und viele andere leisteten darin Vorzügliches. Aber als der Wiener Lithograph par excellence aus jener Zeit steht der berühmte Porträtist Josef Kriehuber (1801—1876) da. Seine nach Tausenden zählenden Bildnisse und Bildnisgruppen sind ein treues Spiegelbild des Metternich'schen Österreichs und der Wiener Gesellschaft in allen ihren Standesabstufungen und Berufsarten, vornehmlich des Hofes, des Adels, der Kreise des Musiklebens und der Theaterwelt. Auch einzelne klassische Blätter nach alten Meistern (Mosaik's Madonna im Grünen, Moretto's Heil. Justina u. a.) hat Kriehuber geschaffen. Manche gute Bildnisse von weicher empfindungsvoller Behandlung lieferte auch der treffliche Fr. Vieder (1780—1859). Einen der Höhe Menzels gleichkommenden Meister fand die Wiener Lithographie endlich in August Carl v. Pettenkofen (1821—1889), dem genialen Schilderer der österreichischen Kriegsgeschichte und Soldatenwelt, besonders aus der Periode der Napoleonischen Kriege und der Feldzüge von 1848—49. Der schneidigen, oft eckigen Charakteristik Menzels tritt Pettenkofen mit vollendeter Eleganz und sich einschmeichelnder Zartheit gegenüber und erreicht in seinen Schilderungen von Hingebung und Aufopferung, von Heldennut und Treue bis in den Tod bisweilen eine lyrische Wirkung von ergreifender Gewalt. Neben dem „Reitertod“, dem „Braven Tambour“, dem „Mitleidigen Soldaten“, welche als Beispiele dieser melodramatischen Richtung aufgezählt sein mögen, stehen Momentbilder

von stürmischer Bewegung, wie „Die überfallene Feldpost“, Der Transport der Verwundeten“, „Der Sturm auf Ofen“ u. a., Blätter von ebenso staunenswerter Technik wie lebensvoller und feiner Naturanschauung.

Seit Dezennien ist die Lithographie im Niedergang begriffen und fristet nur noch in gewerbsmäßiger Dienstbarkeit ein kümmerliches Dasein. Die Photographie hat sie vom Porträt und von den Galerienwerken abgedrängt; an die Stelle des Maler-Lithographen trat wieder der Maler-Radierer. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß auf den Herbst und Winterfroßt auch für die Lithographie ein neuer Frühling folgen kann. Sie hat sich vielleicht im ersten Jugendsturm zu viel zugemutet, ist über die Grenzen ihres Könnens zu bereitwillig hinausgegangen und dadurch in Schwäche geraten. Möglich also, daß ihre Kraft wieder erstarbt, wenn sie zum klaren Bewußtsein des ihr vorzeichneten Wirkungskreises gelangt und sich mit Maß und Ziel ihrer künstlerischen Aufgabe bemächtigt.

2. Das Wiederaufleben des Holzschnittes.

Einen ermutigenden und lehrreichen Beweis für die Möglichkeit einer solchen Auferstehung bietet die Geschichte des modernen Holzschnittes. Dieser wurde fast zwei Jahrhunderte lang tot gesagt und erhob sich vor unseren Augen zu nie geahnter Blüte. Der Anstoß dazu ging von England aus. Aber Deutschland hat sich der alteinheimischen Kunst bald erinnert und steht unter den Ländern, welche sie pflegen, schon seit mehr als einem halben Jahrhundert wieder mit in erster Reihe.

Die Technik Thomas Bewicks (1753—1828), des Bahnbrechers der modernen englischen Xylographie, war eine von der alten grundverschiedene. An die Stelle des Langholzes und des Schneidemeßers (S. 53 ff.) trat die quer vom Stamm herabgesägte Buchsbaumplatte, deren feste homogene Fläche von ihm mit dem Stichel bearbeitet wurde. Man hat daher die moderne Technik mit vollem Recht Holzstich genannt. Aber während der Stichel seine Linien und Punkte ganz ebenso in das Holz wie in das Kupfer gräbt, erscheint die von dem Holzstecher eingetiefte Linie im Abdruck nicht schwarz, sondern weiß, wie bei den alten Schrotblättern (S. 54), weil die Druckschwärze für den xylographischen wie für den Typendruck nicht in die Vertiefungen (wie beim Kupferstich), sondern auf die glatte, stehen gebliebene Oberfläche aufgetragen wird. Die weiße Linie bildet also das technische Element des modernen Holzstiches und dieser sah sich dadurch unwillkürlich auf zarte Wertabstufung und Hellbuntwirkung hingewiesen, wobei das aus dem dunkeln Grunde herausgearbeitete Licht die führende Rolle spielt. An die Stelle des zeichnerischen Facsimileschnittes trat der malerische Tonstich.*)

Gleichzeitig mit Bewick und noch bevor sich die neue Technik auf dem Kontinent verbreitete, hatten die beiden Unger in Berlin, Vater und Sohn, an der Hebung des

*) S. die weitere Ausführung dieser technischen Unterschiede und ihrer Folgen in dem lehrreichen Aufsatze von E. R. Koehler über Fr. Zuengling und den modernen Holzstich, Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. II, 81 ff.

herabgekommenen Holzschnitts gearbeitet. Der jüngere von ihnen, Joh. Friedr. Gottlieb Unger († 1804) war als Professor der Holzschnidekunst an der dortigen Akademie sowohl praktisch als auch litterarisch für die Förderung der Sache thätig*). Wie Derrid, so sah auch er sich auf den Wettbewerb mit den Almanachbildern der Kupferstecher angewiesen und suchte dieser Kupferstichmanier mit den Mitteln der alten Technik nahezu kommen. Ihm folgten Friedrich Wilh. Gubitz (1786—1870) in Berlin und Blasius Höfel (1792—1863) in Wien, besonders der erstere mit namhaften Erfolgen durch seine bei Jung und Alt beliebten Volkskalender (Abb. 119). Die Fühlung mit den breiten Schichten des Volks war damit wieder gewonnen. Es bedurfte nur des Zusammenwirkens bedeutender Künstler mit ihnen ebenbürtigen Xylographen, um eine neue Blüte der Technik herbeizuführen.



119. Der Mailänder Dom. Holzschnitt von Fr. W. Gubitz.

Auch hier steht wieder der Name Adolf Menzels obenan. Im Bunde mit ihm haben Friedr. Ludw. Unzelmann (1797—1854) in Berlin und sein vorzüglicher Schüler Eduard Krejschmar (1806—1858) in Leipzig, ferner die Gebrüder Otto und Albert Vogel in Berlin eine Reihe von Holzschnittwerken hervorgebracht, welche in ihrer Art bis heute noch unübertroffen dastehen. Es sind, abgesehen

*) Er verfaßte u. a. zu Ehren seines Vaters Johann Georg das „Denkmal eines Berlinischen Künstlers und braven Mannes“. Berlin 1798. Näheres bei Fißli im Allgem. Künstlerlexikon, S. 4011.

von den ins Jahr 1838 zurückreichenden Illustrationen zu Chamisso's „Peter Schlemihl“, zunächst die 1839—1842 entstandenen 400 Illustrationen zu Franz Euglers „Geschichte



120 Friedrichs des Großen Tod, von A. Menzel. Holzschnitt von Unzelmann.

Friedrichs des Großen,“ durch welche Menzel, auf Chodowiecki fußend, die Persönlichkeit des preussischen Heldenkönigs und seiner Zeit dem modernen Volksbewußtsein einverleibte, dann die aus den Jahren 1843—1849 stammenden kostbaren Holzschnitte in der Pracht- ausgabe der „Oeuvres de Frédéric le Grand“, welche Friedrich Wilhelm IV. veran-

staltete (neu publiziert 1882 und 1886). Menzel persiflierte das vorgeschriebene kleine Format von 12 qcm geistreich in der Titelvignette. Aber gerade in diesen winzigen Bildchen, besonders den herrlichen Porträts, den reizenden kleinen Landschaften, den sinnigen Allegorien und Humoresken, in denen der Illustrator die Gedanken des königlichen Autors weiterspinn, offenbart sich die Größe von Menzels Genie. Die Holzschnneider, welche die Blättchen geschnitten haben, zeigen uns, daß ihnen die Fortschritte der englischen Schule nicht unbekannt geblieben waren. Aber sie hielten trotzdem an der deutschen zeichnerischen Weise fest, suchten vor allem den charakteristischen Ausdruck, die Handschrift des Künstlers genau wiederzugeben, und verstanden es, den Intentionen desselben mit ihren Mitteln selbst dort zu entsprechen, wo er — wie nicht selten — durchaus malerische Wirkungen anstrebte und die feinsten Tonabstufungen erbeischte. Unser Beispiel (Abb. 120) kann diese letztere Eigenschaft der Holzschnitte veranschaulichen*). Von den übrigen Holzschnittwerken Menzels mögen noch die Blätter „Aus König Friedrichs Zeit“ (vollendet 1855, neue Ausgabe 1886), die Illustrationen zu dem Kleistschen Lustspiel „Der zerbrochene Krug“ (1877) und unter den Einzelblättern des Meisters das große, von Unzelmann musterergütig geschnittene Porträt Shakespeares hervorgehoben sein. Der Holzschnitt gewinnt in Werken, wie dieses, eine ganz erstaunliche koloristische Kraft, ohne doch zu dem Prinzip der weißen Linie sich zu bekennen. Er wirkt wie eine malerische Originalradierung.

Noch entschiedener an der alten deutschen Weise hält die durch Ludwig Richter (1803—1884) bestimmte Xylographengruppe: vornehmlich Aug. Gaber und Hugo Bürkner (geb. 1818) in Dresden, sowie Joh. Gottfr. Flegel (geb. 1815) u. a. in Leipzig. Wir sind über die künstlerischen Absichten weniger Meister so eingehend unterrichtet, wie über das Schaffen Ludwig Richters in

*) Über Menzels Verfahren bei der Arbeit und die Anforderungen, die er an die Künstler stellte, s. den Text von M. Jordan und Rob. Dohme zum Menzel-Werk, München, Bruckmann, S. 19 ff.



121. Das walte Gott, von L. Richter. Holzschnitt von A. Gaber.

seinem köstlichen Buche „Lebenserinnerungen eines deutschen Malers“ (Frankfurt a. M. 1885). Wie er nach seiner Heimkehr aus Italien als Landschaftsmaler und Radierer in der schlichten Natur des Elbthales und der sächsischen Waldgebiete die seinem Wesen innerlichst verwandte Sphäre fand, so erblickte er auch für sein Wirken als Illustrator und Zeichner für den Holzschnitt das höchste Ziel seines Lebens in der Pflege des Heimischen, Altväterlichen, Familienhaften. Mit wärmster Verehrung schloß er sich an die Vorbilder Dürers und seiner Genossen an und wußte deren Wesen in sich aufzunehmen, ohne sich deshalb von der Empfindungsweise der Gegenwart zu entfernen oder deren malerischen Sinn abzuweisen. Richter begann mit Bildern zu Marbachs Volksbüchern, zum Reinecke Fuchs u. a. Dann kamen die dem Haus- und Familienleben, namentlich der Kinderwelt gewidmeten Folgen, welche die unvergleichliche Popularität des Meisters begründet haben: „Beschaunliches und Erbauliches“ (1851), das „Vater Unser“ (1856), woraus wir in unserer Abbildung 122 ein Beispiel vorführen, „Für's Haus“ (1858—1861), „Der Sonntag“ (1861), „Neuer Strauß für's Haus“ (1864), „Unser tägliches Brot“ (1866), „Gesammeltes“ (1869), „Bilder und Bignetten“ (1874) u. a. m. In der Vorrede zum ersten Hefte des „Für's Haus“ giebt er seinen Gedanken folgenden Ausdruck: „Schon seit vielen Jahren habe ich den Wunsch herumgetragen, in einer Bilderreihe unser Familienleben in seinen Beziehungen zur Kirche, zum Hause und zur Natur darzustellen, um im Spiegel der Kunst jedem zu zeigen, was er einmal erlebte: der Jugend Gegenwärtiges und Zukünftiges, dem Alter die Jugendheimat, den gemeinsamen Blumen- und Paradiesgarten, der den Samen getragen hat für die spätere Saat und Ernte, und so vielleicht in manchen der einsam oder gemeinsam Beschauenden den inneren Poeten zu wecken.“ Das Fortwirken im dichterischen Sinn, wie es Richter hier seinen Bildern wünscht, ist auch an seinem eigenen Schaffen deutlich zu beobachten. Anfangs war er der einfache Illustrator seiner Autoren; dann machte er sich von ihnen frei, schuf in ihrem Sinne weiter, wie Menzel im Geiste König Friedrichs; endlich begleitet der Text nur noch als Motto das Bild und erläutert die vom Künstler nach malerischen Gesichtspunkten selbständig erfundene Szene. (Abb. 122). — Das Wirken L. Richters hat unermessliche Frucht getragen und zahlreiche Talente geweckt, welche in verwandtem Geiste thätig waren. So traulich und so eindringlich wie er hat freilich keiner zum Volke zu reden gewußt. Otto Speckter (1807—1871) in Hamburg ist uns allen bekannt von der Kinderzeit her durch sein „Fabelbuch“ mit den Bildern des Schneemanns, des Raben, des hungernden Vögelchens. „Hannchen und die Küchlein“, Klaus Groths „Quickborn“, Luthers geistliche Lieder hat er ebenfalls illustriert und in früherer Zeit sich auch im Radieren und Lithographieren hervorgethan. Einen Schritt vom Bürgerlichen ins Bornehme, vom Naiven ins Gezierte machen wir mit Oskar Pletschs (1830—1888) beliebten Bilderbüchern aus der Kinderwelt. Eleganz und Humor verbinden sich in den flott gezeichneten Volks- und Lebensbildern Alb. Hendschels (geb. 1834). H. Günther und Karl Vertel in Leipzig haben viele dieser ansprechenden Schöpfungen in Holz geschnitten.

Die Kraft der um Richter sich gruppierenden Xylographenschule reichte auch für den großen historischen Stil vollkommen aus, welchen Alfred Rethel (1816—1859) und Julius Schnorr von Carolsfeld (1794—1872) in ihren Holzschnittzeichnungen wie als Maler anstrebten. Ein Werk voll dämonischer Phantasie und dabei

vollständig im besten Sinne des Wortes ist Rethels 1848 entstandener „Totentanz“, in Holz geschnitten von Bürkner, mit Versen von Robert Reinick. Die alte Weise von dem Gleichmacher Tod ist in diesen acht meisterhaften Blättern mit neuer, eigenartiger Poesie vorgetragen und dem Flugblätterstil des sechzehnten Jahrhunderts frisches Leben eingehaucht. — Unter den Zeichnungen Jul. Schnorrs sind namentlich einige seiner Bibelbilder von schlichter und markiger Kraft. Mehrere schöne Schnitte nach ihm und anderen Meistern der „neudeutschen“ Richtung lieferte der auch als Kupferstecher und Stempelschneider geschätzte Heinrich Voedel in Göttingen. — Den Namen des trefflichen K. Dertel tragen manche der energievollen und tief empfundenen Holzschnittbilder von Josef v. Führic (1800—1870), der besonders in seiner letzten Lebenszeit als Illustrator äußerst fruchtbar war. Sein „Bethlehemitischer Weg“, der Osterzyklus „Er ist auferstanden“, das „Marienleben“, die Illustrationen zum Thomas a Kempis, zum Buche Ruth, zum Psalter (Abb. 123) u. a. haben mit ihrer echten Frömmigkeit und ihrem kernigen Naturgefühl sich in Süd und Nord die Gunst breiter Schichten des Publikums errungen und dem deutschen Holzschnittstil kräftige Nahrung zugeführt.



122. Aus dem Vaterunser, von Ludwig Richter. Holzschnitt von Aug. Gaber.



Nicht minder volkstümlich, frisch und gesund mutet uns Moriz von Schwind (1804—1871) als Holzschnittzeichner an. Er siedelte früh von seiner Heimat Wien nach München über und wurde dort im Bunde mit Kaspar Braun, Eug. Neurenther, Graf Poggi, Lichtenheld, Zille, Muttenthaler, A. Müller u. v. a. einer der Hauptbegründer des besonders in der weltbekannten Anstalt von Braun und Schneider ausgebildeten Stils. Die „Fliegenden Blätter“ entstanden 1845, wenig Jahre darauf die „Münchener Bilderbogen,“ beide bis heute in ununterbrochener Fortsetzung. K. Braun (1807—1877), der artistische Leiter der Anstalt, lehnte sich anfangs an französische Muster an. Er war im Atelier von Brévière in Paris gebildet, und dieser schnitt auch die von Braun gezeichnete Kopf vignette der „Fliegenden Blätter“ mit den zwei Ritterfräulein und dem Seifenblasen machenden Schalksnarren. Daneben machte sich jedoch dann bald die deutsche Art geltend, bisweilen in derber und kantiger, später in fastiger und anheimelnder Weise, völlig sich deckend mit den Intentionen der zeichnenden Künstler, die ein mehr auf Humor und Poesie als auf brillante Technik haltendes Publikum vor sich hatten. Die Beiträge von Schwind zu diesen schlichten Holzschnitten der Braun und Schneiderschen Anstalt, sein „Winter,“ der „Gestiefelte Kater,“ der „Einsiedler,“ das Blatt „Von der Gerechtigkeit Gottes“ bilden die Glanzpunkte der damaligen Produktion.* Die Xylographen, die sie geschnitten haben, ein Blanz, Goetz, Knilling u. a. besaßen an technischem Reiz gerade so viel oder so wenig, wie man von ihnen forderte. In der jüngsten Zeit hat der Münchener Holzschnitt diesen Mangel nachgeholt, und die „Fliegenden Blätter“ stehen in der künstlerischen Vollendung ihrer Illustrationen mit in der ersten Reihe.

Es ist bekannt, daß die Entwicklung, welche der deutsche Holzschnitt während der letzten Dezennien genommen hat, vorwiegend auf der malerischen Seite liegt. Dahin geht seit vierzig Jahren der entschiedene Zug der deutschen Kunst, dahin mußte ihr der Holzschnitt folgen. Er hat keine Gelegenheit versäumt, auch seine anderen Fähigkeiten zu entwickeln, im Facimileschnitt Bewunderns-

*) Das Schwind-Album vereinigt die schönsten Holzschnitte des Meisters. München, Braun und Schneider. Fol.

wertes geleistet, sich den zeichnerischen Aufgaben ebenso gewachsen gezeigt wie den koloristischen. Aber bei diesem Reichtum an verschiedenen Darstellungsweisen, dessen er sich rühmen kann, liegt doch auf der tonigen Seite das Hauptgewicht. Farbige Wirkung, brillante Technik, das sind auch hier die Schlagwörter des Tages.

Die ganze große Masse der illustrierten Zeitschriften und Prachtwerke drängt nach der angedeuteten Richtung hin. Wir brauchen nur kurz einige Titel und Namen von Unternehmungen und Anstalten zu nennen, um diese Thatsache zu beleuchten. *) Das buchhändlerische Element kommt dabei mehr und mehr zur Geltung neben und vor dem künstlerischen. Der Mittelpunkt des deutschen Büchermarktes, Leipzig, und das mit ihm wetteifernde Stuttgart stehen im Vordergrund. Aus Krehlsmars Anstalt gingen zunächst die Kräfte hervor, welche das wachsende Bedürfnis der Leipziger Produktion befriedigten. J. J. Webers „Illustrierte Zeitung“ entstand, die „Gartenlaube“, „Daheim“ und andere Blätter folgten. Die Verlagswerke von Seemann, Dürr, Velhagen und Klasing, um nur diese Beispiele zu nennen, heischten für ihren mannigfaltigen Illustrationsbedarf zahlreiche tüchtige Xylographen. H. Kaeseberg, G. Treibmann und E. Krell sind die bekanntesten Leipziger Meister, und sie haben zum Teil neben dem streng zeichnerischen Schnitt auch Bestrebungen malerischer Tendenz angebahnt, mit ausgesprochener Anlehnung an englische Muster. Doch ist der dortige Holzschnitt nur zögernd bis zu den letzten Zielen derselben vorgeschritten und selbst in seinen jüngsten Leistungen behält er etwas von plastischer Körperlichkeit und blanker Glätte. Webers „Meisterwerke der Holzschnidekunst“ (1879 ff. 2. Aufl.) geben davon den vollständigsten Begriff. — Entschieden flotter, beweglicher und malerischer trat das rührige Stuttgart auf, nachdem den älteren, von der Dresdener Schule abstammenden Arbeiten von Algaier und Siegle, die namentlich für den Cotta'schen Verlag hergestellt wurden (Nibelungenlied von Schnorr, Reinecke Fuchs von Kaulbach), lange Zeit die Gunst des Publikums zur Seite gestanden hatte. Diese Richtung wurde überflügelt durch das bahnbrechende Talent von A. Clouß, der in seiner anfangs mit Ruff gemeinsam betriebenen Anstalt das ebenbürtige koloristische Gegenstück zu den Leistungen der Doré-Xylographen und Amerikaner geschaffen hat. „Seine ton- üppige, malerische Begabung, seine leicht bewegliche Hand, für die es kaum technische Schwierigkeiten gab, seine spielend

*) Näheres zur Charakteristik des modernen deutschen Holzschnittes, im Vergleich mit dem französischen, englischen und amerikanischen, s. bei W. Hecht, Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, I, 96 ff. Wien 1887.

G. v. Sagen, Kupfer- u. Holzsch.



124. Illustration von W. Diez zu Schillers Geschichte des dreißigjährigen Krieges; Holzschnitt von W. Hecht.

schnelle Stichelführung eroberten gewissermaßen mit einem Ruck das bis dahin in schwerfälliger Schrittbewegung angestrebte Feld der farbigen Behandlung" (Hecht). Zahlreiche moderne Leistungen der illustrierten Literatur, wie Hallbergers „Ägypten“, Spemanns „Germania“, „Hellas und Rom“, Kröners „Nord- und Ostsee“, Engelhorns „Italien“ und „Die Kunstschätze Italiens“, haben ihre künstlerische Physiognomie diesem Umschwunge zu danken. Ein bedeutsam förderndes Element dabei bildete das Aufkommen



125. Die Genesende, von C. Gehrt's. Holzschnitt von Lüttge.
(Fliegende Blätter.)

vor Schritt auf der malerischen Bahn weiter bis zu der zartesten Wiedergabe von Tonabstufungen und Momentwirkungen. Der Stroefersche und der Bruckmannsche Verlag wandten sich dem Gebiete der Holzschnitt-Illustration zu und stellten neben den vorhin schon genannten, für die Stuttgarter Firmen beschäftigten Künstlern vornehmlich dem genialen Rudolf Seiz und der Kraftnatur Wilhelm Hechts würdige Aufgaben. Es war jedoch nicht nur der malerische, sondern auch der strengere Holzschnitt nach dem Vorbilde der Alten, der in Beispiel und Lehre von diesen Meistern vertreten wurde.

Vielseitig, allen Stilrichtungen der Zeit folgend und in erster Linie dem Bedürfnis der großen Leserschaft angepaßt, entwickelte sich der Holzschnitt in Düsseldorf und Berlin. In den Erzeugnissen des erstgenannten Ortes spiegeln sich die Wandlungen der

der Photographie auf Holz, welche der Tuschmalerei und der Kohlenzeichnung, als Vorlagen der photographischen Reproduktion, den Eintritt in das xylographische Illustrationswesen ermöglichte. Die koloristischen Talente der jüngeren Malerwelt, Hans Makart, Gabriel Max, Piezenmayer, Löffow, Schönlender, Weißhaupt und vieler anderer gewannen damit unmittelbaren Einfluß auf die Buchillustration, beteiligten sich an den Stuttgarter und Berliner Ausgaben der deutschen Klassiker und rissen dadurch auch die Meister und Anstalten der übrigen deutschen Städte zu Anstrengungen in der gleichen Richtung fort.

Von der veränderten Physiognomie der Münchener „Fliegenden Blätter“ war schon die Rede. Wilhelm Diez (Abb. 124), Gehrt's (Abb. 125), Mandlik, Oberländer, Schlittgen, René Reinicke und ihre Genossen trieben den Holzschnitt hier Schritt



126. Illustration von Adolf Menzel zu Rodenbergs Gedicht „Aus der Schwedenzeit“. Holzschnitt von Albert Vogel.
(Aus Bodenstedts Album deutscher Kunst und Dichtung.)

rheinischen Malerschule und der deutschen Kunst überhaupt von den Tagen Ketthels, Bendemanns und Hübners bis auf die Gegenwart ab. Berlin tritt, von Menzels grundlegender Thätigkeit abgesehen (Abb. 126), besonders seit der Wiedergeburt des Deutschen Reiches auch als Buchhändler- und Kunstverlegerstadt immer energischer hervor. Der Grotzsche Verlag (Illustrierte Klassikerausgaben und Prachtwerke, unter denen Rambergs ewig schöne Grisailen zu „Hermann und Dorothea“ und die von Paul Thumann, Woldemar Friedrich und Philipp Grot Johann (Abb. 128) illustrierten Quartausgaben von Julius Wolffs Dichtungen, Thumanns „Enoch Arden“ (Abb. 127), ferner die großen historischen Handbücher der Allgemeinen Geschichte und der deutschen Kulturgeschichte hervorstecken), der Verlag von A. Hofmann u. Co., welcher von Menzel Kleists „Zerbrochenen Krug“ und von Gautier Immermanns „Oberhof“ brachte, der Deckersche Verlag mit den L. Burgerschen Kriegsilustrationen von 1864 und 1866, die Modezeitungen „Der Bazar“ und Franz Lippersheides „Frauenzeitung“ und „Modenwelt“, welche die Elites ihrer Originalausgaben an alle Sprachgebiete Europas abgeben, Schorers Familienblatt sind die Spitzen der modernen Berliner Verlagsthätigkeit. Damit haben sich dort dann auch eine Anzahl in diesem Geiste wirkender Holzschniderschulen gebildet, von denen wir die von Rich. Bong und G. Heuer nennen wollen. Auch in mancher kleineren deutschen Stadt rührt sich ein wackerer Künstler, wie F. L. Trambauer in Nürnberg, oder ein weitausgreifender Verlagsbetrieb, wie der Westermannsche in Braunschweig („Illustrierte deutsche Monatshefte“), der Hauschildsche in Dresden („Das Universum“). Unter den deutschen Xylographen, die ihren Weg im Auslande gemacht haben, nennen wir den Virtuosen des Tonstichels in französischer Manier Max Weber, den ausgezeichneten, längere Jahre in England beschäftigten PorträtHolzsneider Moriz Klinkicht (Bildnisse Ludw. Richters, John Ruskins u. a.), den früher in Florenz, jetzt in London thätigen Heinrich Schen, endlich den 1889 in New-York verstorbenen Friedrich Zuengling, einen geborenen Leipziger, der unter den entschiedensten Vertretern des amerikanischen Holzschnitts koloristischer Tendenz einen der ersten Plätze sich eroberte (S. R. Koehler, a. a. V.).

Einen fruchtbaren Boden zu ausgedehnter Wirksamkeit fand der moderne deutsche Holzschnitt in Wien. Während Schwind und Führich für ihre schlichten Blei- und Federzeichnungen sich in den Münchener und Dresdener Holzschniderschulen die stilverwandten Kräfte wählen mußten und andererseits dem hochbegabten Blasius Hoefel leider kein Adolf Menzel zur Seite stand, hat sich neuerdings für jeden Anspruch zeichnerischer wie malerischer Natur in Wien selbst der entsprechende Meister gefunden und in den jüngeren österreichischen Künstlerkreisen manch schönes Talent für die Illustration sich geltend gemacht. Hier wurden in den fünfziger und sechziger Jahren die stilgerechtesten Holzschnittzeichnungen für kunstgeschichtliche und kunstgewerbliche Zwecke geliefert; hier erwuchs namentlich ein Stab vortrefflicher Architekturzeichner, im Anschluß an den Ausbau der Kaiserstadt; hier brachte das frisch erwachte politische und geistige Leben auch in das illustrierte Bücher- und Journalwesen neuen Schwung. Die Anstalten von F. W. Bader und von Herm. Paar, das vielseitig thätige R. v. Waldheim'sche Institut, die namentlich durch ihre zahlreichen Illustrationswerke biblischen und legendarischen Inhalts weltbekannte Anstalt für farbige Xylographie von G. Knöfler arbeiteten mit Erfolg nicht nur für den heimischen, sondern auch für den



127. Illustration von Paul Thumann zu Tennysons Enoch Arden.
Holzschnitt von H. Günther.



128. Illustration von Phil. Grot Johann zu Heine's Buch der Lieder.
Holzschnitt von E. Krell.

von Waldheim, Gerold, Hölder, Hartleben, Gerlach und Schenk, die Publikationen der k. k. Hof- und Staatsdruckerei und der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst kommen bei der Abschätzung dieses reichen Betriebes der wissenschaftlichen und belletristischen Illustrationslitteratur zunächst in Betracht. Während früher für den Wiener Buch- und Kunstverlag, von Führich und anderen oben schon erwähnten Meistern abgesehen, nur vereinzelte bessere Kräfte, wie Leander Ruß, Peter Joh. Nep. und Karl Geiger, Dobryaschowsky, Schaller, Jos. Schönbrunner u. a. thätig waren, steht gegenwärtig fast kein bedeutenderes Talent dem Illustrationswesen gänzlich fern. Unter den vielen vortrefflichen Figurenzeichnern, Landschaftern und Ornamentisten der jüngsten Zeit, welche namentlich bei dem Werke des Kronprinzen sich rühmlich hervorgethan haben, seien hier nur Rud. Bernt und Franz Rumppler, Ed. v. Lichtenfels, Robert Ruß und Jak. Emil Schindler, R. Fröschl und Fr. Herm. Giesel, H. Charlemont und C. Karger in erster Linie hervorgehoben. Der Stil der Holzschnitte des genannten musterträchtigen Werkes hält zwischen dem tonigen und zeichnerischen Wege die Mitte; die Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit der Technik wie des Stils, welche sich darin kundgiebt, bildet überhaupt einen Grundzug der modernen Wiener Schule.

auswärtigen Markt. Aus Anlaß des großen ethnographischen Werkes über die österreichisch-ungarische Monarchie wurde auf besonderen Anlaß des verewigten Kronprinzen Rudolf an der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien das früher unter Erters Leitung schon einmal bestandene xylographische Institut wieder eingerichtet und mit dessen Leitung der aus München nach Wien berufene Professor W. Hecht (geb. 1843) betraut. Das „Wiener Künstleralbum“, der „Zigaro“, für welchen Talente, wie Laufberger, Leopold Müller, Zuch, Schließmann u. a. thätig waren, die „Blätter für Kunstgewerbe“, die „Heimat“, die „Neue Illustrierte Zeitung“, die Verlagswerke

Wie Deutsch-Österreich, so steht auch die deutsche Schweiz in neuer wie in alter Zeit mit Deutschland in innigem Wechselverhältnis, ohne sich deshalb anderen Einflüssen, besonders französischen und amerikanischen, entziehen zu können. Der Weltverkehr des Buch- und Kunsthandels trägt überallhin die gleiche Zeitströmung, denselben Geschmack, das nämliche Cliché. Und mehr als irgendwo sonst haben einzelne große Verlagsfirmen und Kunstanstalten, nicht bedeutende Künstler, in der Schweiz den Ton angegeben. Wir nennen R. F. Haller-Goldschach in Bern („Die illustrierte Schweiz,“ bis 1867 erschienen), den rührigen katholischen Verlag der Gebrüder Benziger in Einsiedeln („Alte und neue Welt,“ „Das Leben Jesu Christi,“ Kuhn's „Roma,“ die illustrierten Kalender u. a.), die Dalpsche Buch- und Kunsthandlung in Bern („Schweizer Geschichte in Bildern“) und Orell Füssli & Co. in Zürich („Europäische Wanderbilder,“ nach Zeichnungen von G. Roux, F. Weber u. a.). Als der begabteste Schweizer Holzschnneider gilt Knaus in Basel; das bedeutendste xylographische Atelier ist das von Buri und Jucker in Bern.*)

Das Auftreten der Photographie, welches der Lithographie den Boden abgrub, schien auch dem Holzschnitt eine Zeitlang schädlich zu werden, als in der Zinkätzung ihm ein neues Element der Buchillustration an die Seite trat. Aber es hat sich gezeigt, daß die Gefahr keine tödliche war. Geht auch die Photomechanik noch immer neuen Entwicklungsphasen entgegen, so bewahrt doch auf dem großen Gebiete der Illustration trotzdem der Holzschnitt sein wohlervorbenes Recht. Er hat die Photographie als Vorlage für den Schnitt sich dienstbar gemacht; er wird auch den Wettkampf mit der Zinkotypie siegreich überstehen können, wenn er die künstlerische Seite seiner Natur zu immer höherer Vollkommenheit entwickelt. Daß auf dieser Bahn noch manches Ungeahnte möglich ist, dafür liefert gerade die Entwicklung des Holzschnittes während der letzten vierzig Jahre den besten Beweis. Sie zeigt uns ein rastloses Fortschreiten vom Einfachsten bis zum unfäglich Komplizierten, neben dem derben Linienschnitt die feinste Tonstichelarbeit, und diese Gegensätze mit allen ihren Zwischengraden und Übergangsformen zusammengehaßt in dem Raume weniger Dezennien, während der Holzschnitt früher jahrhundertlang dieselben eingeengten Pfade ging.

3. Kupferstich und Radierung.

Der Kupferstich, die konservativste der vervielfältigenden Künste, gewährt uns auch in den bewegten Zeiten des jüngstverflossenen Jahrhunderts den Anblick einer weit ruhigeren Entwicklung als der Holzschnitt. Er hält mit Stetigkeit an den ererbten Überlieferungen fest, schlägt nur dann einen neuen Weg ein, wenn ihm dabei ein bewährter Führer zur Seite geht, und folgt von den Tonangebern des Tages nur den allerberufensten und angesehensten. Er zeigt sich abhängig von dem Wandel der Stile, aber nicht von dem Wechsel der Moden.

*) C. Brun, Die vervielfältigende Kunst d. Gegenwart, I, 256 ff.

Um die Wende des Jahrhunderts begegnen uns zunächst eine Reihe von Schülern und Nachahmern Wille's und Schmußers. Von dem Pariser Stecher ausgebildet waren z. B. die Nürnberger Karl und Heinrich Guttenberg (1743—1792, 1749—1825), welche beide u. a. für die Publikation der Galerie Orléans thätig waren, ferner Karl W. Weisbrod (1746—1806), der Frankfurter Joh. Konrad Ulmer (1783—1822) und der Baseler Christian v. Mechel (1737—1817). Aber die bei weitem hervorragendste Persönlichkeit in dieser Gruppe der in Paris geschulten deutschen Stecher war der Stuttgarter Johann Gotthard v. Müller (1747—1830), dessen oben bereits als Urheber von Wille's Porträt (nach Greuze) rühmend gedacht worden ist. Er darf den gediegensten und glänzendsten Bildnisstechern aller Schulen zur Seite gestellt werden. Ludwig XVI. im Krönungsornat nach Duplessis, die Bildnisse Schillers nach Graff, Loders und Dalbergs nach F. Tischbein, der Elisabeth Vigée-Lebrun nach deren eigenem Gemälde, ferner die Madonna della Sedia nach Rafael, die Heil. Cäcilia nach Domenichino und die Schlacht von Bunkershill nach Trumbull sind die vorzüglichsten seiner Arbeiten. Müller wurde nach seiner Heimkehr aus Paris zum Leiter der Stuttgarter Kupferstecherschule ernannt und hat hier in langjährigem Wirken eine Anzahl tüchtiger Kräfte herangebildet, darunter seinen hochbegabten Sohn, Friedrich Müller (1782—1816), den berühmten Stecher der Sirtinischen Madonna, sowie des Evangelisten Johannes nach Domenichino*), ferner den Dresdener Ferd. Ant. Krüger (1795—1857) und den 1811 nach Schmußers Tode an dessen Stelle nach Wien berufenen Johann Friedrich Leybold (1755—1838), den Vertreter des antikisierenden Stils in der Wiener Kupferstecherschule, wie vornehmlich seine großen Blätter nach Füger, Hetsch und Wächter beweisen. Ein kühler klassizistischer Hauch durchweht auch die Arbeiten der übrigen Wiener Nachfolger Schmußers, von denen Adam Bartsch (1756—1818) und Karl Heinrich Rahl (1779—1843) die vorzüglichsten sind. Das umfassende Werk des erstgenannten Meisters**), wie es in den sechs von dem Künstler selbst zusammengestellten Folianten der Wiener Hofbibliothek vorliegt, vertritt alle Arien der stecherischen Technik, von dem ausgeführten Linienstich bis zur zarten Radierung und zum Facsimile von Handzeichnungen, und bekundet in allen diesen Gebieten die Hand eines geschickten und gewissenhaften Künstlers. Unter den ausgeführten Stichen sind die zwei Blätter zur Deciusfolge des Rubens, unter den Radierungen die Tierstücke nach Roos zu den glücklichsten zu zählen. Aber als das eigentliche Lebenswerk Ad. v. Bartschs und als eine Schöpfung von wahrhaft fundamentaler Bedeutung steht sein mustergültig eingerichteter, von mehreren gleich vortrefflichen Spezialarbeiten begleiteter „Peintre-graveur“ da, trotz aller Berichtigungen und Ergänzungen, die er im einzelnen erfahren hat, immer noch der beste Führer durch das große Gebiet der Kupferstichkunde (s. oben S. 12). — Rahl, ein geborener Badenser, aber schon seit seinem zwanzigsten Jahr in Wien, stand dort insbesondere mehrere berühmte Bilder italienischer Meister in der Galerie des Kaiserhauses, wie die Heil. Justina von Moretto, die Darstellung im Tempel von Fra Bartolommeo

*) S. das Nähere bei A. Andresen, Leben und Werke der beiden Kupferstecher J. G. v. Müller und J. Fr. W. Müller, in Naumanns Archiv, XI (1865), S. 1 ff.

**) Fr. de Bartsch, Catalogue de l'oeuvre de Ad. de Bartsch. Vienne 1818. 8.

und Christus mit der Samariterin am Brunnen von Ann. Carracci, und wirkte nach Leybolds Tode fünf Jahre hindurch als Professor des Fachs an der kais. Akademie. Er gilt mit Recht als der letzte Vertreter desselben im Sinne der klassischen Traditionen. Die Arbeiten Joh. Akrans, Quirin Marks und der übrigen Schüler Schmutzers können sich mit den seinigen nicht messen. Mit einem seiner größeren Stiche, der „Schlacht bei Aspern“ nach Pet. Krafft, bildet Rahl den Übergang zu den Meistern der jüngeren Wiener Generation, als deren Führer Franz Stöber (1795—1858) zu gelten hat. Letzterer ist der Vertreter der Wiener Genremalerei der Metternichschen Zeit, der unübertroffene Stecher Danhausers und Waldmüllers. Nur wenige Namen sind neben ihm zu nennen: zunächst Friedr. Joh. (1769—1843), der Virtuos des Almanachtstiches in Punktiermanier, ferner P. Gleditsch, Jos. Steinmüller, Jos. Armann, Alois Petrak und Stöbers Schüler, der treffliche Landschaftstecher R. Post (Norwegischer Wasserfall nach A. Achenbach u. a.).

Eine neue Wendung in der Geschichte des Kupferstiches wurde in den zwanziger Jahren durch jene Gruppe junger deutscher Maler herbeigeführt, welche das Ideal der romantischen Schule auf ihre Fahne geschrieben hatten und in Rom unter der Führung des Cornelius und Overbeck nach dessen Verwirklichung rangen. Weder für die großzügige, herbe Formsprache des einen noch für den sanften Flügelschlag des anderen bot der Kupferstich der Wille-Schmidt'schen Richtung mit seiner virtuosen, stofflichen Brillanz das entsprechende Ausdrucksmittel dar. Man griff daher auf die alte Dürer-Marcantonische Technik mit ihren feinen Strichlagen, mit ihrem vorwiegend zeichnerischen, metallischen Wesen zurück, und wußte deren spröde, knospende Jugendkraft den Anschauungen der neu-deutschen Kunst mit Erfolg dienstbar zu machen. Was Ferdinand Ruscheweyh (1785—1845), Karl Barth (1787—1853), Samuel Amsler (1791—1849), Eugen Eduard Schäffer (1803—1871), Julius Thaeter (1804—1870), Heinrich Merz (1806—1875) und ihre Münchener Stilverwandten nach den großen monumentalen Schöpfungen des Cornelius und Schnorr, nach den Märchenbildern Schwind's, nach den Marmorwerken Thorwaldsens, Danneberg's und Schwanthalers in ihrer strengen, farbenschönen und doch markigen Weise gestochen haben, trägt den ganz bestimmt ausgeprägten Stempel der damals herrschenden Kunst und bildet in seiner ungebrochenen Jugendlichkeit und Frische eine der charaktervollsten Erscheinungen in der Geschichte des modernen deutschen Kupferstiches.* — Das Extrem nach der vorwiegend zeichnerischen Richtung bietet uns der reine Umrißstich, wie ihn besonders Hermann Schütz in München (1807—1869) in seinen zahlreichen Blättern nach Bonaventura Genelli mit herber Einseitigkeit pflegte. Auch der Schweizer R. A. v. Gonzenbach (1806—1885), ein Schüler Felfings und Amslers, lieferte neben einzelnen farbigeren Werken auch manche strengen Umrißstiche von derselben Art. Das Streben ins ausschließlich Geistige führte den Stich hier an die äußerste Grenze seiner Ausdrucksfähigkeit.

Auch anderwärts tauchte das weifenlose Gespenst des Umrißstiches vorübergehend auf und beherrschte namentlich Dezennien lang den Geschmack in allen gelehrten und architektonischen Publikationen. Jedoch im allgemeinen folgte der deutsche Kupferstich

*) Julius Thaeter. Das Lebensbild eines deutschen Kupferstechers. Frankfurt a. M. 1887. 8.

den malerischen Tendenzen der Zeit und kam dadurch allerdings auch wieder in die engste Beziehung zu den großen Stecherschulen des Auslandes, vornehmlich zu der französischen. Dies gilt z. B. von den Nürnbergern R. L. Schuler und A. Chr. Reindel (1784—1853), dem Stecher von Dürers „Vier Aposteln“, dann von dem Schweizer Friedrich Weber (1813—1882), der seine durch Amster empfangene Bildung in Paris bei Forster vollendete, vor allem aber von den bedeutendsten Düsseldorfern und Berlinern. Dort stand Joseph Keller (1811—1873), hier Eduard Mandel (1810—1882) lange Jahre hindurch an der Spitze der Schule, Keller als der geistverwandte Stecher jener sanften, zartfühligen Schöpfungen der deutschen und französischen Romantiker, eines Deger, Steinle, Ary Scheffer, und der ins Moderne, Barte und Weiße übersehten „Disputa“ Rafaels, Mandel als die gesündere, realistischere Natur, ausgestattet mit gleich feinem Sinn für die farbige Schönheit des Tizian und den Adel des van Dyck wie für den seelischen Reiz der Rafaelischen Madonnen. Der Unterschied der beiden führenden Meister ist auch in den Künstlergruppen, die sich um sie scharen, deutlich zu erkennen. In den älteren Düsseldorfern wiegt das christlich-germanische Element vor; A. Fr. Pflugfelder (geb. 1809) und Fr. Aug. Ludy (geb. 1823) lieferten eminente Stiche nach Overbeck und Führich, Franz Paul Massan (geb. 1818) schuf eine schöne Reproduktion des Kölner Dombildes; die Berliner dagegen hielten sich mit Vorliebe auf der modernen Bahn, suchten zu vermitteln zwischen strengem Stil und gefälliger Eleganz; so Friedr. Aug. Andorff (geb. 1819), ein Schüler Buchhorns, der Stecher von Drake's Relief am Denkmal Friedrich Wilhelms III. im Tiergarten und des Lessingschen „Fuß vor dem Scheiterhaufen“; ebenso der aus derselben Schule stammende Fr. Ed. Eichens (1804—1877), der dann in Paris unter Forster und Richomme, später in Parma unter Toschi seine Studien fortsetzte, und ein gleich geschickter Nachbildner Kaulbachs wie der alten Italiener war; die drei hervorragendsten Schüler Mandels, Robert Trossin (geb. 1820), Louis Jacoby (geb. 1828) und Gustav Eilers (geb. 1834) dürfen auch ihr Hauptverdienst in der glücklichen Vereinigung von Eigenschaften suchen, welche sie für die verständnisvolle Wiedergabe alter wie neuer, stilistischer wie realistischer Kunst gleich befähigt machen. Bezeichnend ist, daß gerade der juste-milieu des Kaulbach'schen Idealismus mit seinem stark modernen Beigeschmack in diesem Kreise seine berufenen Interpreten fand.

Neben dem französischen hat auch der italienische Kupferstich wiederholt auf das moderne Deutschland fördernd eingewirkt. Vornehmlich danken wir der Schule des gefeierten Giuseppe Longhi (1766—1831), des klassischen Stechers von Rafaels Sposalizio, mehrere der tüchtigsten deutschen Vertreter des Fachs: in erster Linie den trefflichen Jakob Felsing (1802—1883), den Meister einer ebenso farbigen wie streng gebiegenen Grabstichführung, ferner den verdienstvollen Rafaelstecher Josef Caspar (1799—1880) und Ludwig Gruner (1801—1882), den Herausgeber mehrerer großer kolorierter Prachtwerke über die Kunst der italienischen Renaissance. Auch Moriz Steinla (eigentlich M. Müller aus Steinla bei Hilbesheim, 1791—1858), der berühmte Stecher des Dresdener Holbeinbildes, hat sich vornehmlich nach Longhi's und Rafael Morghens Mustern herangebildet. Ein Schüler von P. Anderloni war der Braunschweiger Friedrich Knolle (1807—1877).

Nicht die Schulzusammenhänge mit Frankreich und Italien allein bedingen übrigens den bunt gemischten Charakter des deutschen Kupferstichs unserer Zeit. Dieser beruht vielmehr auf der ganzen Beschaffenheit der gegenwärtigen Kunstzustände. Wie die Baukunst ein Durcheinandervogen der verschiedenen Stile zeigt, so herrschen auch in den bildenden und vervielfältigenden Künsten „so viel Köpfe, so viel Sinne“. Kaum daß noch die alten Sitze der Kunstschulen ihren einheitlichen Charakter bewahren. Nicht selten bestehen innerhalb der lokalen Gruppen die größten Richtungsgegensätze. Nur ein doppeltes läßt sich auf dem Gebiete des Kupferstichs als das allen gemeinsame Bestreben herauserkennen: der Drang nach möglichst getreuer Wiedergabe des Originals und nach thunlichster Farbigkeit in der Behandlung der Technik. Es ist offenbar der malerische Zug der Zeit und die Wirkung der überall eindringenden Photographie, was diese beiden Erscheinungen erklärt.

Wir werfen nun noch einen kurzen Blick auf die wichtigsten in Deutschland und Österreich bestehenden Schulen und Künstlergruppen, soweit sie nicht oben bereits ihre Würdigung gefunden haben.* In Düsseldorf sind es zunächst eine Reihe von früheren Schülern Josef Kellers, welche den Ruhm der Schule aufrecht erhalten: so der vor einigen Jahren nach Amsterdam übergesiedelte Robert Stang (geb. 1831), der Stecher von Rafaels „Sposalizio“ und Lionardo's „Abendmahl“, und Josef Kohnscheim (geb. 1841), der Urheber des Stiches von Rafaels „Heil. Cäcilia“, ferner August Hoffmann, Adam Glaser und Fritz Dinger. Dazu kommen: der ausgezeichnete Landschaftstecher W. v. Abbema, dann die besonders durch ihre Blätter nach modernen Düsseldorfer Meistern in weiten Kreisen bekannt gewordenen Genrestecher Theodor Janssen (geb. 1817) und Nikol. Barthelmeß (1829—1889); ferner der unter Felfings Leitung ausgebildete Fr. Kav. Steifensand und der gegenwärtige Professor des Fachs an der Düsseldorfer Akademie Karl Ernst Forberg (geb. 1844), der auch als Radierer von Bildern alter und neuer Meister Vorzügliches geleistet hat (Abb. 129). — In München hatte sich die strenge Weise S. Amslers und Thaeters lange als feste Schultradition erhalten, wie noch die Leistungen Friedr. Wilh. Zimmermanns, Herm. Walde's und ihrer Gleichgesinnten beweisen. Erst in den späteren Arbeiten des ebenfalls aus jener Schule stammenden Schweizers Johann Burger brach das Eis, und die jüngeren Münchener folgen alle der malerischen Bahn; so Joh. Friedrich Vogel (geb. 1828), der virtuose Stecher Piloty's, ferner Alb. Schultheiß, Aug. Volkert (geb. 1818) und vornehmlich der seit dem Jahre 1869 an der Spitze der dortigen Kupferstecherschule stehende Professor Johann Leonhard Raab (geb. 1825), unter dessen zahlreichen Schülern besonders J. Bankel, Friedrich Deininger und Georg Goldberg sich mit Glück der neuen Richtung angeschlossen haben. — In althergebrachtem Wechselverkehr mit München stehen die Kupferstecherschulen von Nürnberg und Stuttgart. Aus Nürnberg, wo durch die regen Beziehungen zu Paris der malerische Stil und eine brillante Technik stets ihre Pflege gefunden hatten, stammte der später lange Jahre hindurch in München thätige Friedr. Wagner (1803—1876), der Stecher der „Krenzabnahme“ des Rubens; ebenso der treffliche Konrad Geher (geb. 1816),

*) S. das Weitere bei R. Muther, Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, II, 72 ff.

von dem wir mehrere fein gestimmte Blätter nach A. v. Ramberg und anderen modernen Meistern besitzen; ferner Paul Barfuß und Christof Preißel. Aus der Stuttgarter Schule stammen der in Nürnberg thätige Friedr. Fränkel (geb. 1832) und der seit 1876 in München lebende Adolph Wagenmann. Im Anschluß an diese mögen endlich noch der tüchtige dortige Porträtstecher Johann Lindner und als Vertreter des Architekturstiches der in Paris gebildete Eduard Obermayer hier ihre Stellen finden. — Die Karlsruher Schule stencert zu der Gruppe dieser süddeutschen Kupferstecher den ausgezeichneten Vertreter des Landschaftsfaches, Eduard Willmann, bei, der seine bei Frommel und Felsing begonnene Ausbildung ebenfalls vornehmlich in Paris vollendete. — Unter den mitteldeutschen Pflegestätten der Kunst möge zunächst die Dresdener Schule genannt sein, wo der



129. Kindergruppe von L. Knaus. Radierung von E. Forberg.

treffliche Eduard Büchel, ferner Gustav Planer, ein Schüler Steinla's, L. Friedrich und Theod. Langer wirken, letztere zwei besonders für das neuerlich wieder aufgenommene Dresdener Galeriewerk; ferner Leipzig mit den an Brognoli's Publikation beteiligten Rafaelfstechern Oswald Ufer und R. Fr. Seifert, sowie dem gegenwärtigen Professor des Fachs an der dortigen Kunstakademie, Ernst Wohn; dann Weimar mit dem durch Goethe geförderten Bildnißstecher Karl August Schwerdgeburth (1785—1878); endlich Frankfurt a. M. mit dem als Stecher und Radierer, zeitweilig auch in St. Petersburg, thätigen Nachfolger Eug. Schäffers Johann Eissenhardt (geb. 1824). — In Berlin, wo der Kupferstich gegenwärtig unter staatlicher Fürsorge sich wieder eines regeren Betriebs erfreut, sind auch von den Künstlern der älteren Generation zu den oben bereits in anderem Zusammenhange genannten noch einige tüchtige Meister hinzuzufügen, wie der Porträtstecher Fr. W. G. Seidel (geb. 1819), die Genrestecher Gustav Lüderich (1803—1884), Hermann Sagert (1822—1889) und Paul Sigm. Habelmann (geb. 1825), ferner



Italienisch lernen. Radierung von Adolf Menzel.
(Aus dem 4. Hefte der Publikationen des Vereins für Original-Radierung zu Berlin.)

Heinrich Sachs (geb. 1831), der frühverstorbene Robert Meyher (1838—1877), der Stecher der „Maria Mancini“ und der sogenannten „Gräfin Potocka“ im Berliner Museum, die Schüler Troffins Hermann Römer (1838—1883) und Rudolf Maurer, der Landschaftstecher Ludwig Lincke, sodann der gegenwärtige Professor des Kupferstichs an der Berliner Akademie, Hans Meyer (geb. 1846), der Stecher der „Poesie“ des Rafael, einer der letzten Schüler Ed. Mandels.

An der Spitze der Wiener Kupferstecherschule, die in der Pflege des Faches durch das österreichische Kaiserhaus und durch die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst ihre kräftigen Stützen findet, steht gegenwärtig der aus Nürnberg stammende Prof. Johannes Sonnenleiter (geb. 1825), der Stecher einer Anzahl vorzüglicher Porträts und farbig wirkender Blätter nach alten und neuen Meistern (Rubens, Rnaus, v. Angeli). Er arbeitete eine Zeitlang an der Seite L. Jacoby's. — Aus der Schule des letzteren sind, während seiner Wirksamkeit in Wien, eine Anzahl tüchtiger Künstler hervorgegangen, wie Eugen Dohy, Johann Klaus, Viktor Jasper und der neuerdings in Berlin beschäftigte L. Michalek. Zu den Schülern Sonnenleiters zählt u. a. der unlängst nach St. Petersburg berufene Porträtsstecher Gustav Frank. — Den Wiener Architekturstich vertritt Heinrich Bültemeyer.

In der vorphotographischen Zeit hatte es eine Weile den Anschein, als ob der besonders durch den Almanachbedarf geförderte Stahlsch mit seiner kalten, seelenlosen Glätte dem Kupferstich gefährlich werden könnte. Der Vorzug des Stahls besteht in der viel größeren Abdrucksfähigkeit. Er kann dadurch dem Massenbedürfnis dienen und wurde für dieses denn auch weidlich ausgenützt. Von England ging dazu der Anstoß aus. Professor Karl Frommel (1789—1863) gründete nach englischem Muster in den zwanziger Jahren das erste deutsche Atelier für Stahlsch in Deutschland; die Payne'sche Anstalt, das Institut des Lloyd in Triest und ähnliche Unternehmungen folgten. Es war die Blütezeit der Almanache, der Schönheitsgalerien und „Malerischen Ansichten“. Tüchtige Kräfte, wie J. Poppel, Fr. Wagner, H. Finke, W. Teichel, Adr. Schleich, Rud. Rahn, Ed. Schuler, auch Franz Stöber und viele andere, waren in der Modetechnik thätig. Bald aber wurden die Schattenseiten des Stahlsch auch dem größeren kunstliebenden Publikum verständlich, und seit vollends die Verstählung des Kupfers erfunden, dieses also dadurch gegen die zu schnelle Abnutzung der Platte geschützt worden ist, hat der gefährliche Konkurrent seinen Boden verloren.

Auch andere Nebenzweige des Kupferstichs, die gemischte Manier, die Schabkunst u. s. w. finden in jüngster Zeit wenig Anklang. Einzelne Berliner Stecher, wie Dröbner, Phil. Herm. Eichens, Lüderich, Habelmann, Sagert, Hans Meyer, lieferten wohl auch verdienstliche Arbeiten dieser Art. In Wien war Christian Mayer (1812—1870), ein Schüler Künigers, der namhafteste jüngere Vertreter der Schabmanier. Aber im allgemeinen hat sich die Kunst der Kupferstichfreunde von dieser Technik abgewendet, während dagegen die Radierung sich einer stetig wachsenden Beliebtheit erfreut.

Die Technik der Radierung besteht aus zwei verschiedenen Elementen: der Zeichnung und der Ätzung. Wie das Werk des Radierers in jedem einzelnen Falle mit der zeichnerischen Thätigkeit der Nadel beginnt und auf diese dann das durch die

Ähnung bewirkte, vorwiegend malerische Verfahren folgt, so können wir auch im geschichtlichen Entwicklungsgange der Radierkunst diese Aufeinanderfolge beobachten. Bei den von vornherein mehr zeichnerisch angelegten Deutschen begann die Radierung mit der einfachen Wiedergabe der Form und hielt sich lange auf dieser Bahn. Zur vollen farbigen Wirkung brachten sie erst die Niederländer des 17. Jahrhunderts. In unserer Zeit hat sich derselbe Prozeß wiederholt. Wir unterscheiden im 19. Jahrhundert zwei geschichtliche Gruppen, von welchen die erste, bis über die fünfziger Jahre hinausreichende, die zeichnerische, die zweite, jüngere, die malerische Richtung verfolgt.

Der keineswegs erfreuliche, trockene, philisterhafte Geschmack, welcher im ersten Viertel des Jahrhunderts in den deutschen Illustrationswerken herrschte, wird am besten ersichtlich aus den Radierungen des Hannoveraners Johann Heinrich Ramberg (1763—1840) zum „Reinecke Fuchs“, zum „Till Eulenspiegel“ sowie zu zahlreichen Taschenbüchern und Romanen aus der Epoche von Wieland bis Claren. Wir atmen auf, wenn wir aus diesem Dunstkreise derber Fragen in die klare sonnige Welt eines Johann Adam Klein (1792—1875) und Johann Christian Erhard (1795—1822) hinaustreten, in deren lebendig und frisch gezeichneten Volks- und Landschaftsbildern, Kriegsszenen und Tierstücken sich die Zeit der Napoleonischen Kriege, das Erwachen des jungen Deutschlands, die ersten Regungen des modernen Naturfinnes wieder spiegeln.*) Dann bemächtigen sich die Romantiker des zu neuer Popularität gelangten Kunstmittels. Moriz v. Schwind zeichnet sein köstliches Album von Radierungen zu den Wein- und Rauch-Epigrammen E. v. Feuchterslebens, aus dem wir ein Blättchen für unsere Schlußvignette (Abb. 130) auswählen. Eugen Neurenther erfindet seine reizenden Arabesken-Phantasien, von denen unsere Kopfleiste (Abb. 118) eine Probe giebt, ferner sein Dornröschen und andere größere Blätter voll märchenhafter Poesie; Jos. v. Führich erzählt uns im kräftigen, empfindungstiefen Volkston die rührende Geschichte von der schönen Genoseva; Robert Reinick (1805—1852) veröffentlicht mit Franz Augler sein „Liederbuch für deutsche Künstler“ und die Düsseldorfer „Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde“, woran sich Ad. Sonderland mit „Bildern und Randzeichnungen zu deutschen Dichtungen“ und andere Sammlungen verwandten Inhalts anschließen. — Während die meisten der älteren Künstler,**) wie Christ. Haller von Hallersteine (1771—1839), der Bruder des bekannten Architekten und Altertumsforschers, die Wiener Franz Reischberger (1771—1843), Jakob und Fritz Gauer mann (1772—1843 und 1807—1862), auch der zierliche Karl Agricola (1779—1852) in seinen anmutigen kleinen Blättern, und der als Miniatur- und Blumenmaler hochgeschätzte Mich. Daffinger (1790—1849) bei der Behandlung landschaftlicher oder sonstiger nach der Natur gezeichneter Motive gern einem schlichten, vorwiegend zeichnerischen Realismus huldigen, dagegen andere wieder dem heroischen Stile Poussins nachzueifern, wie der treffliche Jos. Anton Koch (1768—1839), Joh. Christ. Reinhardt (1761—1847), auch K. Fr. Schinkel und K. Rottmann, sehen wir nun den malerischen Stil

*) Vergl. E. Jahn, Das Werk von Joh. Ad. Klein. München 1863; Alois Apell, Das Werk von Joh. Christ. Erhard. Dresden 1866. 8.

**) S. über dieselben das oben citierte Werk von A. Andresen, Die deutschen Maler-Radierer des neunzehnten Jahrhunderts.

allmählich zur endgültigen Herrschaft gelangen. Und zwar ging der kräftigste Impuls nach dieser Richtung wieder von den Landschaftsmalern aus.

Ludwig Richter, dessen Vater als Kupferstecher landschaftlicher Beduten geschätzt war*) und der nach der ersten Unterweisung im Hause vornehmlich durch das Studium Chodowiecki's und Geynens sich weiterbildete, gehört auch auf diesem Gebiete zu den Bahnbrechern der neuen Zeit.***) Sei es nun, daß er uns, wie in dem Blatte „Civitella“, die erhebenden Eindrücke seines römischen Studienaufenthaltes vorführt, sei es, daß ihm die schlichte Natur des Elbthales die Motive darbietet, wie auf dem „Schreckenstein bei Aufzig“: immer ist es ein stimmungsvolles, durch Landschaft und Staffage harmonisch ausgeprägtes Ganzes, was ihm vor der Seele steht und in zarten, uns anheimelnden Weisen zu der Empfindung spricht. Dazu kommen die großen Blätter, wie „Rübezahl“, „Genoseva“, „Christnacht“, in denen Richter den Romantikern die Hände reicht und sich namentlich dem Gedankenkreise Schwind's annähert. — Von allen Seiten strömten jetzt der in munterem Fluß befindlichen Radierkunst neue bedeutende Kräfte zu: Karl Wagner in Meiningen (1796—1867) veröffentlichte seine empfindungsvollen landschaftlichen Blätter; Hugo Bürkner, Ludw. Richters Freund und Gefinnungsgenosse, schloß sich auch als Radierer dessen Richtung an („Überfahrt nach dem Schreckenstein“ u. v. a.); J. W. Schirmer und Andreas Achenbach versuchten jeder in seiner Art in reizvollen geägten Blättern ihre Kräfte; durch freie, geistreiche Behandlung der verschiedenartigsten Motive trugen Hermann Dyck in München, Adolf Schrödter in Düsseldorf und nicht als der letzte Adolf Menzel in Berlin zur Förderung der Kunst mächtig bei. Die Maler-Radierung im vollen Sinne des Wortes war damit im modernen Deutschland eingebürgert.

Als bester Beweis dafür kann die Thatsache gelten, daß nicht nur einzelne, sondern ganze Künstlervereine und Genossenschaften sich der Original-Radierung annahmen. Das Düsseldorfer „Album deutscher Künstler in Original-Radierungen“ mit Beiträgen von Reinick, J. W. Schirmer, Schrödter, Haach, Habenschaden u. a. (Verlag von Buddeus 1839 ff.) eröffnete den Reigen; die „Radierungen Frankfurter Künstler“, von P. Becker, Jac. Maurer, H. Kumbler, Phil. Rumpf u. s. w. (Verlag von Prestel) schlossen sich an. In Weimar bildete sich 1866 ein von A. Michaelis angeregter und von W. Unger geförderter Radierverein. Der Wiener Künstlerverein „Eintracht“ gab seine Sammlung von Original-Radierungen heraus. Das „Album der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ in Wien schuf einen Sammelpunkt aller auf diesem Gebiete thätigen Kräfte. In Berlin und in München entstanden gleichfalls Vereine für die Pflege der Original-Radierung. Ein von Menzel für den Berliner Verein 1889 radiertes Blatt ist in unserer Tafel wiedergegeben. Wie die älteren Münchener Künstler, so griffen auch die Meister der jüngeren dortigen Generation, ein Leibl, Max Zimmermann, Karl Ernst Morgenstern, G. Kuehl u. a. gern zur Radiernadel, um ihre Studien vor der Natur, Momentaufnahmen, Stimmungsbilder u. dergl. in unmittelbarer Frische festzuhalten. Freih. v. Gleichen-Rußwurm,

*) Die Lehrzeit beim Vater schildert Richter selbst aufs anschaulichste in den Lebenserinnerungen, S. 28 und 31 ff.

**) Landschaften. Zwölf Originalradierungen von L. Richter. Mit Text von Dr. H. Lücke. Leipzig, A. Dürr. 1875. Cu.-Fol.

Skarbina und andere norddeutsche Meister folgten ihnen in gleicher Richtung nach, ersterer vornehmlich durch feingestimmte Behandlung landschaftlicher Motive.

Seit dem Ende der sechziger Jahre kam dazu die Blüte der Radierung als Übersetzungskunst, namentlich von Werken alter Meister. Hier leuchtet bis auf den heutigen Tag der Name William Ungers (geb. zu Hannover 1837) voran, des unübertroffenen Radierers eines Rembrandt und Frans Hals, eines Rubens und Teniers (Abb. 130), eines Tizian und Velasquez. An seine kleineren und größeren Galeriewerke (Braun-



130. Reiter von D. Teniers. Radierung von W. Unger.

schweig, Kassel, Haarlem, Amsterdam, Wien), von denen die ersteren beiden zunächst in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erschienen, schlossen sich zahlreiche Einzelblätter verschiedensten Formates an, von den kleinen, strengen Nachbildungen ältester deutscher Kupferstiche für L. D. Weigels „Anfänge der Druckkunst“ und den Textillustrationen des Wiener Galeriewerkes bis zu den großen Meisterschöpfungen der letzten Zeit, den Blättern nach Rubens, Frans Hals, van Dyck und Rembrandt aus der Galerie Liechtenstein in Wien. Die Krone des an die 800 Nummern umfassenden Werkes dieses ungemein vielseitigen und fruchtbaren Künstlers ist das Rembrandtbildnis mit dem Federbaret aus der letztgenannten Galerie, eine an

geistvoller Auffassung wie an fein abgestuftem Licht und Transparenz der Schatten gleich vollendete Leistung. Hieran schließen sich ferner die ausgezeichneten Beiträge Ungers zu dem Berliner Galeriewerk. Die Grundlage von Ungers Stil ist der elegante Zug seiner Zeichnung und der bei aller Schärfe der Charakteristik doch stets flüssige, echt malerische Vortrag. — Nach Unger hat in den letzten Jahren vornehmlich der bereits erwähnte Joh. Leonh. Raab, der als Schüler Reindels anfangs vornehmlich im Stechen von Gemälden moderner Meister tätig war, auch als Radierer sich hervorgethan und unter anderem eine Auswahl von fünfzig Gemälden der Münchener Alten Pinakothek in dieser Technik publiziert. — Zahlreiche jüngere Kräfte reihen sich, sei es als Schüler, sei es als Genossen, an die genannten Meister an: an Unger, der an der Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums in Wien als Professor seines

Faches wirkt, in erster Linie und mit selbständiger Kraft der treffliche W. Woernle, ferner Ludwig Hans Fischer, Theod. Alphons, J. Groh und R. von Siegl; an Raab in München dessen Tochter Doris Raab, ferner W. Krauskopf, C. Raufcher, C. Th. Meyer-Basel, J. M. Holzappel u. v. a. — Die meisten dieser Künstler waren und sind namentlich für die umfassenden Publikationen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst (die Galeriewerke von Schwerin und Oldenburg, die „Graphischen Künste“ etc.), sowie für das Berliner Galeriewerk thätig, das neben der Kalkunst auch dem Stich, dem Holzschnitt und den photomechanischen Vervielfältigungsarten Raum gewährt. Als Radierer von eigener Art hat sich bei den letzteren Werken auch W. Hecht mit beteiligt. Von ihm besitzen wir ferner eine Anzahl meisterhafter, nach Lenbach u. a. radierter großer Bildnisse. Nicht minder selbständig innerhalb der geschilderten Künstlergruppen treten Peter Halm in München, Hermine Laukota in Prag und Albert Krüger in Berlin hervor, sowohl durch freie Originalradierungen, als auch durch treffliche Blätter nach alten Meistern, wie sie letzterer z. B. nach Rembrandt, Amberger, Dürer u. a. unlängst geliefert hat. — Ein neuer Mittelpunkt für alle diese Bestrebungen bildet sich in Berlin seit der Berufung R. Koeppings (geb. in Dresden 1848) als Lehrer der Kalkunst an die dortige Akademie. Der virtuose Radierer der „Staalmeesters“ von Rembrandt, des Munkacsy'schen „Christus auf Golgatha“, des reizenden „Frou-Frou“ nach Clairin und der zarten, feingetönten Landschaftchen nach van Beers, Corot und Jettel bietet in der Beweglichkeit seines bedeutenden Talents alle Bürgschaften für die Entwicklung einer ins volle moderne Kunstleben eingreifenden Schule. Seine Anfänge als Maler, seine Ausbildung durch Waltner in Paris und seine ganze Art, die Meister zu interpretieren, lassen ihn besonders geeignet erscheinen für die Begründung eines freien, auf Erweiterung der Technik abzielenden Kunstbetriebes. — Eine Spezialität als Radierer großer, historisch-romantisch kostümierter Landschaften und Städtebilder (wie Heidelberg, Meissen, Breslau u. s. w.) ist Bernhard Mannfeld.

Die jüngste Erscheinung auf dem Gebiete des Kupferstichs und der Radierung ist der Zusammenfluß der beiden früher zeitweilig getrennten Kunstarten zu dem eigentümlichen Doppelwesen der Stichradierung. Die Künstler, welche diese modernste Technik hervorgebracht haben, sind ihrer Natur nach strenge Zeichner, Grabstichelarbeiter; sie bedienen sich aber nicht des alten Linienstichs, sondern einer freieren und zugleich verfeinerten Stichelführung, und bringen auf diese Weise eine Wirkung hervor, welche die Reize des Stichs und der Radierung miteinander verbindet. Sie gehen denselben Weg wie die Meister des Tonstichs unter den modernen Xylographen. Der in Berlin gebildete „Verein zur Förderung der Kupferstechkunst“ hat vornehmlich diese Richtung im Auge. — Als das bedeutendste Talent der geschilderten Künstlergruppe ist der jüngst verstorbene Karl Stauffer-Bern (1857—1891) zu bezeichnen. Er war anfangs Maler und als solcher Schüler von Löffy und W. Diez an der Münchener Akademie, ward später durch P. Halm in die Radierkunst eingeführt und erzielte mit derselben rasch bedeutende Erfolge. Nachdem er die ersten größeren Blätter, darunter das Bildnis A. Menzels, mit der Nadel gearbeitet, griff er dann zum Stichel und führte mit diesem Instrument zunächst den fein durchgebildeten Porträtkopf seiner Mutter aus, dadurch den Weg zu der freien malerischen Behandlung der Grabsticheltechnikweisend,

welchen die ihm nachstrebenden Künstler weiter verfolgen. Wir nennen von diesen E. M. Geyger (geb. 1861), den hochbegabten, durch seine geistreichen, wenn auch freilich nicht selten phantastisch-bizarren Cyklen von Originalradierungen und seine großen Blätter nach Boecklin bekannten Max Klinger (geb. 1857), endlich Cornelia Wagner. Der kühn eingeschlagene Weg hat auf beiden Gebieten der vervielfältigenden Kunst, dem schöpferischen und dem nachbildenden, sich als fruchtbringend erwiesen und es hat allen Anschein, daß auf ihm die höchsten Ziele zu erreichen sind.

4. Schlußbetrachtung.

Die Photographie ist in drei Verwandlungsformen mit den vervielfältigenden Künsten in Wettbewerb getreten. Durch photographische Übertragung des Bildes einerseits auf Stein, andererseits auf eine präparierte über eine Glasplatte gegossene Chromgelatineschicht bedrängte sie als Photolithographie und als Lichtdruck das Flachdruckverfahren der Lithographie. Neben den Hochdruck des Holzschnittes stellte sich, Chemigraphie, Zinkographie, Phototypie, Autotypie genannt, die Hochätzung, sowohl als Strich-, wie auch, zur Wiedergabe von Tonflächen, als Neg- und Kornhochätzung eines gewöhnlich auf Zink-, aber auch auf Kupferplatten photographisch übertragenen Bildes. Der Tiefdruck des Kupferstichs und der Radierung endlich sieht sich bedroht durch das Verfahren, welches auf Grund ebenfalls photographischer Übertragung des Originals eine das Bild vertieft enthaltende Kupferdruckplatte durch Tiefätzung (für Ton), oder auf galvanischem Wege nach einem gehärteten Gelatinerelief (für Strich), gewinnt; Heliographie, Heliogravure, Photogravure, Lichtkupferstich sind die verschiedenen aber gleichbedeutenden Bezeichnungen dafür. Trotzdem brauchen Kupferstich und Radierung ebenso wenig an ihrer Zukunft zu verzweifeln, wie Holzschnitt und Lithographie, wenn sie sich der künstlerischen Aufgaben ihrer Technik bewußt bleiben und dieselben in vollem Umfange zu erfüllen trachten.

Am sichersten geschieht dies dadurch, daß der vervielfältigende Künstler aufhört, bloß reproduktiv thätig zu sein, und wieder selbstschöpferisch im Sinne der alten Meister wird. Die Wege der künstlerischen Phantasie sind unberechenbar. Sie folgen dem großen Zuge des Geisteslebens der Völker. Aber das technische Vermögen der Künstler ist zu bilden und zu steigern. Wie der Holzschneider die alte zeichnerische Weise hat aufgeben müssen, um sich auf der Höhe der Gegenwart zu erhalten, wie unser ganzes Buchwesen, die xylographische und photographische Illustrationskunst ein reiches, malerisches Gewand angelegt haben: so muß auch die Technik des Kupferstechers durch ihre eigene Kraft den Zugang zu der großen Bahn der Zeit finden. Auf dem Gebiete der Radierung ist dies schon geschehen. Aber auch mit der spröden Grabsticheltechnik läßt sich dasselbe Ziel erreichen. Es braucht nur der Stichel, wie in der Hand eines Gaillard und Stauffer-Vern, wieder zu einem zweiten Pinsel zu werden, der den Empfindungen mit voller Geschmeidigkeit folgt und ihre Glut nicht erkalten läßt, bevor er das Werk vollendet. Die Frage nach der Zukunft des Kupferstichs ist also in erster Linie die Befreiungsfrage seiner Technik. Ist sie gelöst, dann wird auch der Tag kommen, an welchem dem deutschen Volke sein zweiter Dürer ersteht.