



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes

Lützow, Carl von

Berlin, 1891

3. Kupferstich und Radierung

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

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 Feller 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 wohlverworbenes 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 zusammengehaufen 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. John (1769—1843), der Virtuos des Almanachtisches in Punktiermanier, ferner P. Gleditsch, Jos. Steinmüller, Jos. Armann, Alois Petraf 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 stentert 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 Stahlschlag 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 Stahlschlag 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 Stahlschlags 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, Lüderig, 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 Gauermaun (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. C. Zahn, 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 Gesinnungsgenosse, 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, Habenichaden 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 Lauckota 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.