



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes**

**Lützow, Carl von**

**Berlin, 1891**

1. Verfall des Holzschnittes. - Der Kupferstich unter dem vorherrschenden  
Einflusse der Niederländer

---

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



98. Ansicht von der Zuidersee. Radierung von W. Hollar.

### Dritter Abschnitt.

## Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert.

### 1. Verfall des Holzschnitts. — Der Kupferstich unter dem vorherrschenden Einflusse der Niederländer.

Auf den italienischen Geschmack folgte bereits vor dem Schlusse des 16. Jahrhunderts der niederländische, auf diesen dann die Herrschaft der Franzosen. Dem Doppelgestirn des Rubens und Rembrandt vermochte das geistig erschlaffte und von der Kriegsfurie heimgesuchte Deutschland keinen ebenbürtigen Genius gegenüber zu stellen. Und wo vollends hätte der Norden Europas, unser Vaterland insbesondere, die Kraft hernehmen sollen, um mit der höfischen Kunst im Zeitalter Ludwigs XIV. und XV. und ihrer glänzenden Technik in Wettbewerb zu treten? Der deutsche Kupferstich und seine Schwesterkünste fügten sich dem allgemeinen Zuge der Zeit: sie leben eine Weile herrlich und in Freuden an den Tischen der Niederländer, sie teilen die Ehren und den Ruhm der Franzosen. Aber ihre deutsche Seele war den Fremden hingegeben. Erst unser 19. Jahrhundert hat sie dem Volkstum und der Nation zurückerobert.

Von einem künstlerischen Holzschnitt, der diesen Namen verdient, kann fast die ganzen zwei Jahrhunderte hindurch, welche dieser Abschnitt umspannt, eigentlich kaum die Rede sein. Er verlor vollständig den seiner Technik angeborenen Stil, wurde immer roher und flüchtiger, so daß man ihn nur noch für die gewöhnlichsten Flugblätter, für Trachten- und Modellbücher, Spielkarten und Kalenderbilder, Initialen, Bignetten und Zierleisten gebrauchen konnte. Manches davon war von den Vätern und Großvätern ererbt, wurde wiederholt kopiert, clichéiert, verständnislos nachgeschnitten, auch wohl in kleine Stücke zerteilt und diese getrennt abgedruckt. So mußte der ehrwürdige Holzschnitt die Gunst des Publikums einbüßen; man betrachtete ihn als

etwas Untergeordnetes, Altfränkisches, und verlangte auch zur Illustration der Bücher Kupferstiche und Radierungen. Die Lage der Xylographen ward eine dermaßen traurige, daß manches bedeutendere Talent sich ins Ausland wendete, um sein Fortkommen zu finden. So z. B. der treffliche Christoph Jegher (c. 1590 — c. 1652), der nach Flandern auswanderte und dort nach den Zeichnungen des Rubens seine großzügigen Schwarzdrucke und Hell Dunkelblätter schnitt. Der Masse der Zurückgebliebenen thut die Kunstgeschichte zu viel Ehre an, wenn sie mehr als ihre Namen aufbewahrt.\*) Wir heben nur wenige der besseren hervor: in Nürnberg den geschickten Buchstabenstecher Paul Creutzberger († 1660), die Modellstecher Johann Paul v. Eyb (geb. 1621) und Johann und Johann Georg Lindstadt (um 1675), die Meister Jost Spörl (1583—1665) und Abraham v. Werf; in Augsburg den Holzschnitzer und Kupferstecher Marx Anton Hannas (Pass. P.-Gr. IV, 253 ff.) und den Porträtxylographen Johann Schultes; in Nied den auch in anderen Künsten wohlbewanderten Meister Konrad Schram, Illustrator eines in München erschienenen Evangelienbuches; in Frankfurt a. M. den Formschnitzer Wilhelm Hoffmann, den Herausgeber zweier Stich- und Spitzenmusterbücher von 1605 und 1607 (Neue photolithogr. Ausg. vom Österr. Museum in Wien, 1876) und des Wahl- und Krönungsdiariums von 1510, ferner den Formschnitzer Wilhelm Traudt († 1664) und den aus Nürnberg zugewanderten Holzschnitzer und Stecher Johann Georg Walther, Herausgeber des ersten Ratskalenders mit der von Traudt geschnittenen Ansicht von Frankfurt; in Leipzig die Meister Konrad Grahlein und Andreas Bretschneider; in Straßburg den aus Sachsen gebürtigen Johann Fischer; endlich in der Schweiz die Maler und Formschnitzer Gottfried Ringli (1575—1635) und Johann Heinrich Glaser (um 1630).

Verglichen mit dieser Lage des Holzschnitts und seinen wenig rühmlichen Vertretern erscheint die Situation des Kupferstichs im 17. Jahrhundert immer noch als eine vorteilhafte. Im Porträtfach leistet er sehr anerkennungswertes, in gewisser Hinsicht sogar nie überbotenes; auch der Architekturstich und die Bedute, das Ornament und die verwandten Gächer blühen fort. Dazu kommen die ersten Grabstichelblätter nach berühmten Werken der Malerei. Wir stehen am Beginne des Zeitalters der reproduzierenden Kunst. Der Stich entschädigt uns für den Mangel an produktiver Kraft durch die vollendete Bravour seiner Technik. Nicht mehr ein Denker, wie Dürer, sondern ein Macher, wie Goltzius, ist der Führer der Epoche.

Damit ist zugleich ihr stilistisches Gepräge gekennzeichnet. Das niederländische, speciell das flämische Wesen, von der spanischen Weltmonarchie getragen, durchdringt mit seiner breiten, quellenden Lebensfülle und Fruchtbarkeit alle geistigen und künstlerischen Kräfte der Zeit. Sein Grundprinzip ist malerisch. Nach malerischen Gesichtspunkten gliedert und ziert sich die Architektur; alle plastischen und dekorativen Künste werden im gleichen Sinne umgestaltet. Malerisch im Grundcharakter ist auch die nun zur Herrschaft gelangende Grabsticheltechnik, für welche Rubens der höchste Gesetzgeber wurde. Was Goltzius begonnen hatte, das wurde durch Vorstermann und seine Zeitgenossen weiter entwickelt. Der Kupferstecher sollte sich sein schlichtes

\*) Jos. Heller, Gesch. d. Holzschnidekunst, S. 248 ff.

Weiß und Schwarz als Farbe denken, er sollte mit dem Grabstichel zu malen verstehen: so lautete die Forderung der Zeit. An die Stelle der früheren Schraffierung in feinen, dicht und gleichmäßig gezogenen Linien von sanfter Schwellung trat schon bei Goltzius eine Behandlungsweise, bei welcher ein kühnerer, tief und breit geführter Linienzug den Ton angab. Gegen ihre Mitte zu schwellen diese Tailen kräftig an, dunkle Schattenmassen bildend; an den Enden verlaufen sie zart, und bewirken so den allmählichen Übergang zu den Halbtönen und Lichtern. Die Führung des Grabstichels in dieser kunstvolleren Weise, die vorbedachte Anlage und Ausbildung der Linien, ihre mannigfachen Verbindungen und Kreuzungen, die Zuhilfenahme von Häkchen und Pünktchen zur Erzielung der feineren Übergänge und Halbschatten: alles dieses wurde zu einem förmlichen System ausgebildet, an dessen Vollendung zwei Jahrhunderte gearbeitet haben.

Zu den Deutschen gelangte der moderne Stil des Kupferstichs gleichzeitig mit dem siegreichen Vordringen des niederländischen Geschmacks überhaupt gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Die alte Malerstadt Augsburg tritt auch hierbei wieder in den Vordergrund. Ein Antwerpener Stecher, Dominik Baltenz, genannt Custos (1560—1612) hatte sich dort angesiedelt und ein Stecheratelier mit Kunstverlag eingerichtet, aus welchem u. a. zwei umfangreiche ikonographische Werke, die Porträts des Hauses Fugger (1593) und die Fürstenbilder des spanischen Saales im Schloß Ambras in Tirol (1599) hervorgegangen sind. Durch seine Verheiratung mit der Wittve des Augsburger Goldschmieds Balthasar Kilian gewann er maßgebenden Einfluß auf die künstlerische Bildung der beiden Söhne desselben, Lukas und Wolfgang Kilian, und auf diese Weise fand die Schule des Goltzius, der damals auf der Höhe seines Ruhmes stand, Verbreitung in Deutschland. Die umfassende Wirksamkeit der Gebrüder Kilian, an welcher sich auch noch mehrere jüngere Mitglieder der Familie beteiligten, macht auf uns, die wir die langsame Arbeit der heutigen Stecher vor Augen haben, den Eindruck einer förmlichen Kupferstichfabrik, die mit ihren Erzeugnissen die Welt überschwemmt. Es war die Zeit des Porträtlugus, der Freude am Genealogisieren, am Aufstellen von Ahnenreihen und Familienbildnissen zur eigenen und zu anderer Verherrlichung. Der Sammeleifer warf sich mit Vorliebe auf Bildnisse berühmter Männer und Frauen, auf ikonographische Prachtwerke u. dergl. Der Porträtstecher oder Ikonograph, wie er sich gern titulieren ließ, war eine gesuchte Persönlichkeit. Unter den Bilderfolgen und Einzelblättern, welche die Familie Kilian produziert hat, stehen demnach auch die Porträtstiche voran. Besonders Lukas Kilian (1579—1637), das bedeutendere Talent von den beiden Brüdern, hat eine Anzahl ganz vorzüglicher Werke dieser Art geliefert, welche sich an Lebendigkeit der Auffassung und brillanter Technik neben den besten Werken ihrer Zeit sehen lassen können. Das große Brustbild Gustav Adolfs und der Königin Maria Eleonora von Schweden, die Porträts König Christians IV. von Dänemark, des Herzogs Johann Friedrich von Württemberg, sowie mehrerer Mitglieder des braunschweigischen Herrscherhauses müssen in erster Linie genannt werden. Dazu kommen zahlreiche Bildnisse aus deutschen Adelsfamilien, Gelehrte, Prediger, Künstler u. s. w., zum Teil in reichen barocken Umrahmungen, einzelne Blätter mit Unterschriften in Letterndruck, so daß wir deutlich sehen, wie der Holzstock durch die Kupferplatte verdrängt wird; so z. B. bei dem

auch in anderen Beziehungen hochinteressanten Bilde des im Sarge liegenden Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg. Unter den übrigen Stichen des Meisters ist zunächst sein mit achtzehn Jahren ausgeführtes großes Blatt nach dem Augustusbrunnen in Augsburg erwähnenswert, als „*primitiae caelaturae L. Kiliani*“ bezeichnet und vom Jahre 1598 datiert, vortrefflich gezeichnet, aber im Stich noch etwas schüchtern, ferner die umfangreiche Ansicht des Augsburger Rathhauses und der dem Andenken Dürers geweihte Ehrentempel. Als Gesamtleistung der Grabsticheltechnik müssen endlich Kilians Reproduktionen von Gemälden venetianischer, deutscher und niederländischer Meister unsere Bewunderung erregen. Allerdings darf man von dem künstlerischen Übersetzer jener Tage stilistische Treue nicht erwarten. Der Stecher verdolmetscht uns alles in dem gleichen nordischen Dialekt: Palma wie Kottenhammer, Tizian und Tintoretto wie Spranger und Johann von Aachen. Aber er thut es mit einer stecherischen Bravour und einer malerischen Wirkung, welche als solche künstlerischen Wert besitzen. Auf diese Leistungen deshalb vornehm herabzusehen, weil sie den Anforderungen des Zeitalters der Photographie nicht gewachsen sind, wäre vom Standpunkte der historischen Würdigung aus höchst ungerecht. Einige der nach Palma, Paolo und Tintoretto gestochenen großen Blätter, die zum Teil auch von Benedig adressiert sind, haben ein Feuer und eine Breite des Vortrags, als wären sie mit dem Stichel gemalt. Andere wieder sind fein und sorgfältig ausgeführt, wie die nach Dürers Art gestochenen Blätter von Goltzius. Daß wir noch kein vollständiges kritisches Verzeichnis der Arbeiten L. Kilians und seiner Verwandten besitzen, ist eine sehr empfindliche Lücke der deutschen Kunstgeschichte.

Der etwas jüngere Bruder, Wolfgang Kilian (1581—1662), das geringere und durch die Lebensumstände zur Massenproduktion gedrängte Talent, bildet das schwächere Gegenstück zu der Erscheinung des Lukas. Stoffkreis und Behandlungsweise sind die nämlichen. Wolfgang stach den Augsburger Merkursbrunnen und mehrere auf den westfälischen Frieden bezügliche Festblätter. Auch lieferte er zahlreiche Porträts, u. a. die des Königs Karl XII. von Schweden und des Königs Ludwig XIII. von Frankreich, und mehrere gelungene Stiche nach venetianischen und deutschen Gemälden.

Aus der Nachkommenschaft Wolfgang Kilians sind durch mehrere Generationen hindurch noch zwölf andere Kupferstecher des gleichen Familiennamens hervorgegangen, zunächst die beiden Söhne des Wolfgang: Philipp Kilian (1628—1693) und Bartholomäus Kilian (1630—1696), von denen besonders der letztere durch Fruchtbarkeit und Energie der Begabung sich auszeichnet, während sich die Arbeiten des ersteren (vornehmlich Bildnisse) in einer sanften Mittelhöhe halten. — Bei Bartholomäus tritt der französische Einfluß zuerst hervor. Er war in Paris bei Fr. de Poilly, um seine durch Matth. Merian in Frankfurt gewonnene Kunstbildung zu vollenden, und sowohl in der Wahl mancher von ihm gestochenen Gemälde (z. B. des großen Schweifstuches mit dem Antlitz Christi nach Ph. de Champaigne und des Gekreuzigten nach H. Testelin), deren Stiche auch bei Pariser Verlegern erschienen sind, als namentlich in der ganzen Auffassung, Behandlung und sogar Einrahmung seiner zahlreichen Porträtsstiche verrät sich deutlich die strengere klassische Schulung, aber auch die kühlere Temperatur der damaligen französischen Kunst. Es ist meistens das einfache Oval, von Leisten mit Perlschnur oder Lorbeerkranz umgeben, das Rahmen-

werk rein architektonisch, ohne Geröll, ohne allegorische Begleitung. Die Bildnisse sind von schlichter Wahrheit, in solidester Technik ausgeführt: man begreift die Hochschätzung, welche schon Sandrart und später Mariette dem Künstler widmeten. Wir nennen: die lebensgroßen Brustbilder Kaiser Josephs I. in jugendlichem Alter und König Johanns III. von Polen, ferner die kleineren, meisterhaft gestochenen Porträts der Herzöge Friedrich I. und Eberhard III. von Württemberg, dann die Reihen von Augsburger und Frankfurter Patriziern, und das aus der gewöhnlichen Form und Behandlung herausfallende wirkungsvolle Blatt mit dem Landgrafen Ludwig VI. von Hessen auf dem Paradebett, nach Georg Wagner, endlich den aus sechzehn Platten bestehenden Riesenstich mit dem Reiterbildnisse Josephs I. nach A. Schoonjans. So war der Kupferstich bei dem Gegenpol der Kleinmeisterarbeit angelangt: er wetteiferte mit den Riesenholzschnitten des 16. Jahrhunderts.

Vielfachen Anlaß dazu boten die an den Hochschulen damals üblichen Thesesbilder: Ankündigungsblätter in Plakatform, deren Texte die von den Doktoranden aufgestellten Thesen (Positionen, Konklusionen) enthielten, ausgestattet mit den Bildern der Monarchen oder anderer hoher Gönner und Protektoren, umgeben von üppigem Ornament und Allegorienschmuck. Die an weltlichen Fakultäten und Klosterschulen weitverbreitete Sitte gab den Stechern reichliche Beschäftigung. Die berühmtesten Meister der französischen Schule, ein Edelinc an ihrer Spitze, haben es nicht verschmäht, für diese gestochenen Plakate zu arbeiten. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts kamen statt der Thesesbilder einfache „Büchel und gedruckte Zettel“ in Gebrauch, und diese Veränderung hat nicht wenig dazu beigetragen, die materielle Lage der Kupferstecher zu beeinträchtigen.\*) Augsburg war seit der Mitte des 17. Jahrhunderts ein Hauptproduktionsplatz für den Thesesbilderstich; zu Tausenden wurden die Erzeugnisse seiner Kupferdruckereien über ganz Deutschland und Österreich bis weit nach Ungarn hinein verbreitet. Und Bartholomäus Kilian steht unter den Begründern dieses schwunghaft betriebenen Kupfersticherports mit in erster Reihe. Wir besitzen bereits aus dem Laufe der sechziger Jahre mehrere vorzüglich gestochene große Thesesbilder von seiner Hand, welche auch als Kompositionen, durch die stets wieder neu gestaltete Verbindung von Bild und Schrift, durch die Fülle und den Witz der Allegorien und sonstigen Erfindungen, wie durch den virtuos geführten Grabstichel unser lebhaftes Interesse wecken. — Unter den jüngeren Mitgliedern der Familie Kilian, welche den Betrieb im Geiste der Väter fortzusetzen suchten, seien noch Georg Christoph und Philipp Andreas Kilian genannt. Sie lieferten viele Blätter in gemischter Manier. Philipp Andreas trat in die Dienste Augusts III. von Polen und arbeitete u. a. für das von diesem kunst- und prachtliebenden Monarchen gegründete Dresdener Galeriewerk. Wir stehen damit bereits im 18. Jahrhundert.

Der schwunghaftesten Zeit der Augsburger Kupferproduktion um die Mitte des 17. Jahrhunderts gehören dagegen die Brüder Matthäus und Melchior Küfel (Kysel, Küssel) an, welche sowohl durch ihre gestochenen als auch durch ihre radierten Blätter sich eine große Popularität zu erringen wußten. Matthäus (1621—1682) gab eine große Anzahl von Porträts heraus, an denen jedoch die

\*) S. des Verfassers Geschichte der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien, 1877, S. 19 und 40.

Hauptfache, der Kopf, nicht immer das beste ist. Wir nennen das lebensgroße Bildnis des Grafen Franz Aug. Waldstein, die der Erzherzöge Leopold Wilhelm und Sigismund Franz, die reich umrahmten Porträts des Herzogs Ferdinand Maria von Bayern und seiner Gemahlin Henriette Adelaide, das kleine Reiterbildnis desselben Herzogs, in Rüstung, den Kommandostab in der Rechten, mit ausnahmsweise fein durchbildetem Kopf, im Hintergrunde die Stadt München, endlich das treffliche Porträt des Leonhard Weiß. — Das Werk Melchior's (1622—1683) ist gegenständlich und künstlerisch interessanter: es umfaßt zunächst gleichfalls eine Anzahl von Porträts, welche durch lebendige Auffassung und eine eigentümliche, pikant wirkende Technik ausgezeichnet sind, sodann zwei figurenreiche Blätterfolgen kleinen Formats mit „Biblischen Historien“ des Alten und des Neuen Testaments, reizende, durch die Nettigkeit der Ausführung anziehende Stiche, zum Teil nach klassischen Meistern; wir sind aufs angenehmste überrascht, darunter neben den opernhafsten Kompositionen der Manieristen des 17. Jahrhunderts auch eine kleine Nachbildung von Rembrandt's „Hundertguldenblatt,“ Kopien nach Rubens und Paolo Veronese, ja sogar den Clymas und den Heliodor des Rafael im Duodezformat anzutreffen: das alles in dieselbe Sprache des radirten Miniaturstils übersezt, so daß wir meinen könnten, es gehöre von Haus aus zusammen; dazu kommt eine sehr wirkungsvoll radierte „Passion“ nach Carpofozo Tencala, ferner die aus zahlreichen Blättern bestehende Folge zu Dvids Metamorphosen nach Joh. Wilh. Baur, auch mehrere große Radierungen von Treibjagden u. a. Melchior Küfel war mit einer Tochter Matth. Merians d. Ä. verheiratet und hat diesem auch für die Weiterbildung in seiner Kunst, was die Leichtigkeit und Feinheit der Behandlung anbetrifft, vieles zu verdanken. — Schüler und Schwiegerjohn des Melchior Küfel war der treffliche Augsburger Kupferstecher und Formschneider Johann Ulrich Kraus (1645—1719), von dem u. a. ein Riesentisch des Inneren der Peterskirche in Rom nach J. A. Grass vom Jahre 1696 herrührt.

Die dritte zu jener Zeit vielgenannte Augsburger Künstlerfamilie war die der Wolfgang. Ihr Gründer war der aus Chemnitz eingewanderte Goldschmied und Kupferstecher Georg Andreas Wolfgang (geb. 1631), dem wir später unter den ersten deutschen Vertretern der Schabkunst begegnen werden. Er hatte zwei Söhne, Andreas Matthäus und Johann Georg. Der letztere folgte später einem Rufe nach Berlin und wir werden ihn dort unten zu schildern haben. Andreas Matthäus (1662—1736) machte sich in Augsburg ansässig und war dort vornehmlich als Porträtstecher thätig.

Während man den Arbeiten aller dieser Meister die niederländische Schule anmerkt, machen zwei andere Augsburger, die Brüder Elias und Johann Hainzelmann, in dieser Hinsicht eine Ausnahme. Sie bildeten sich beide bei Fr. de Poilly in Paris; zahlreiche ihrer Blätter nach französischen und italienischen Meistern (Seb. Bourdon, Annib. Carracci, Domenichino, Rafael, Tintoretto) sind von Paris adressiert. Von Elias (1640—1693) sind außerdem eine Anzahl großer Thesesbilder und Porträtstiche vorhanden. Auch Johann (1641—1700) war ein sehr geschickter Porträtstecher, wie beispielsweise die Bildnisse der Sophie Charlotte (1689) und des Freih. v. Derfflinger, des bekannten Generals des Großen Kurfürsten (1690) beweisen. Er fertigte diese als Hofkupferstecher in Berlin.

Mit voller Klarheit tritt der niederländische Einfluß auf den deutschen Kupferstich dieser Zeit bei dem bedeutendsten norddeutschen Vertreter des Faches, Jeremias Falck (c. 1609—1677), hervor\*). Obwohl wir weder über Jahr und Ort der Geburt noch über die erste Entwicklung dieses trefflichen Meisters Bestimmtes wissen, geht doch so viel aus den Zeitumständen und aus dem Stil der Werke Falcks mit großer Wahrscheinlichkeit hervor, daß er in Danzig, seiner mutmaßlichen Vaterstadt, den Unterricht des vorzüglichen Haager Porträtstechers Willem Hondius genossen und sich später in Paris unter der Leitung des Cornelius Bloemaert und des Abr. Bosse weitergebildet hat. Hondius wurde 1630 nach Danzig berufen und wirkte dort bis 1655. Die Abreise Falcks nach Paris fällt in das Jahr 1639. Wiederholt finden wir Falck dann, als er die Meisterschaft erlangt hatte, mit den niederländischen Fachgenossen in wetteifernder und gemeinsamer Thätigkeit. Gleich nach der Heimkehr aus Paris, zwischen den Jahren 1640—1649, tritt er neben Hondius mit seinen zwei großen Blättern nach einer der beiden Ehrenporten hervor, welche man in Danzig beim feierlichen Einzuge des Königs Wladislaw IV. von Polen und seiner Gemahlin Ludovica Maria Gonzaga 1646 errichtet hatte\*\*). Gegen Ende der fünfziger Jahre beteiligt er sich in Amsterdam an der Publikation über die Sammlung Reynst, für welche außer ihm Cornelius Vischer, Jakob und Theodor Matham, Schelte a Bolswert u. a. thätig waren. Seine Kunst hält neben den Leistungen dieser berühmten niederländischen Stecher würdig Stand und erfreut sich in der Heimat wie in der Fremde großer Anerkennung. Die Königin Christine von Schweden ernennt ihn 1650 zu ihrem Hofkupferstecher; 1655 finden wir den Künstler in Kopenhagen, beschäftigt mit dem vortrefflichen Porträt des Königs Friedrichs III. von Dänemark, endlich, nach mehrjährigem Aufenthalt in Amsterdam (1655—1657), in Hamburg und in Danzig, wo er die letzte Zeit seines Lebens in Zurückgezogenheit verbracht zu haben scheint. Schon während der zweiten Hälfte der sechziger Jahre liefert sein Stichel fast nur untergeordnete Blätter: Vorlagen für Goldschmiede, Büchertitel u. dgl. Falcks letzter datierter Stich ist der Titel zu „P. Alphonsi Roderici S. J. Übungen christlicher Tugenden“ (Nöln 1666). Das Gesamturteil über die Wirksamkeit des Meisters hat ihn in erster Linie als Porträtstecher von Rang zu bezeichnen. Er steht in diesem Betracht seinen holländischen Rivalen kaum nach, sowohl an Solidität der Zeichnung als an Brillanz der Technik, die eine feste wohlgeschulte Hand verrät. Am nächsten verwandt ist dieselbe der Stechweise des Corn. Vischer. Unter den in jüngeren Jahren entstandenen Porträtstichen Falcks zeigen z. B. die Brustbilder Ludwigs XIII. von Frankreich (Bl. 259) und seiner Gemahlin Anna (Bl. 209), beide nach Justus v. Egmont, in der zarten und glänzenden Behandlung der Köpfe wie des mit Emblemen reich verzierten Rahmenwerks den Künstler bereits im Besitze voller Meisterschaft. Aus der schwedischen Zeit sind besonders die vier Porträts der Königin Christine (Bl. 221—224) interessant. Sie geben die dargestellte in den verschiedensten Auffassungen, ganz schlicht, als reizendes Weib, mit der Krönung, endlich als Beschützerin der Künste und Wissen-

\*) Jeremias Falck, sein Leben und seine Werke. Herausgegeben von J. C. Bloch. Danzig, Hinstorff. 1890. 8.

\*\*) Die beiden entsprechenden Blätter von W. Hondius finden sich verzeichnet bei J. C. Bloch, Das Kupferstich-Werk des W. Hondius, Danzig 1891, Nr. 8 u. 9.

schaften, im Kostüm der Pallas, Vorbeer und Gule zu ihren Seiten. Diesen Stich (Bl. 221) reproduziert unsere Tafel. In die reifste Zeit des Künstlers fallen endlich die zahlreichen Bildnisse polnischer Persönlichkeiten, des Hofes, des Adels, der Geistlichkeit und Gelehrtenwelt, darunter auch das des Mik. Kopernikus\*). Wie sich Falck in seinen achtzehn Beiträgen zu der Publikation des Cabinet de Reynst als ein flecherisches Talent erweist, welches den Meistern der strengen Form wie den Koloristen und Naturalisten gleich gewachsen ist, so versuchte er sich ausnahmsweise auch als Holzschnittzeichner und Radierer. Sein ganzes Werk umfaßt nahezu fünfshundert Blätter.

## 2. Die Radierung von Elsheimer bis auf Roos.

Bei der Verbindung Deutschlands mit den Niederlanden auf dem Gebiete des Kupferstichs war unser Vaterland entschieden der empfangende Teil. Im Felde der Radierung liegt die Sache anders. Da hatte das Schicksal uns eine Künstlerkraft beschert, die als ein ganz echtes Stück malerischer Phantasie gerade nach der eigenartig stärksten Seite der Niederländer hin, auf das naturfönnige, stimmungsvolle Holland, als Bahnbrecher wirken sollte.

Es ist Adam Elsheimer (1578— c. 1620), der Frankfurter Schneidersöhne, der lebenswürdige Meister jener melodisch gestimmten malerischen Idyllen von winzigen Dimensionen, aber großem Stil, der Vorläufer eines Rembrandt in goldiger Farbenglut und poesievollem Hellbunkel. Sein ganzes Wesen, das ernst und hingebend an der Natur hing, war für den Radierer wie geschaffen. Denn die Nadel gestattet den raschesten und unmittelbarsten Verkehr mit der Wirklichkeit. Die Ähngung aber giebt dem so gewonnenen Umrisse den malerischen Reiz, ist gleichsam das Echo der den Künstler befehlenden Stimmung und Auffassung.

Elsheimers Radierungen\*\*) sind gering an Zahl und auch in den reichsten Sammlungen in guten Drucken sehr selten. Seine Handhabung der Nadel ist zart und geistreich, in der Ausführung bald höchst sauber und fleißig, bald nur flüchtig skizzierend, wie auch die Bilder des Künstlers dieses Doppelantlitz zeigen. In einem Briefe an Peter van Been v. 19. Juli 1621 spricht Rubens von einer weißen Masse, mit welcher Ad. Elsheimer die Kupferplatten überzogen habe, um dann darauf zu radieren (Rosenberg, Rubensbriefe, S. 62 ff.) Leider erfahren wir aus dem Schreiben über die Technik nichts Näheres. Das einzige echt bezeichnete Blatt von Elsheimer ist der „Heil. Joseph mit dem Christusknaben“ (N. 1), nahezu übereinstimmend mit dem Bildchen gleichen Gegenstandes im Besitze des Earl of Deconfield zu Petworth, ein Nachtstück, besonders geeignet für seine malerisch freie, stimmungsvolle Behandlungs-

\*) Falck hat sich auf mehreren seiner Blätter als „Polonus“ bezeichnet, auf einigen in Stockholm entstandenen Stichen wieder „Sueciae Calcographus“, auf anderen dagegen „Gedanensis“ (Danziger). Auf seine polnische oder schwedische Abstammung darf aus den ersten beiden Bezeichnungen nicht geschlossen werden.

\*\*) Nagler, Monogrammist, I, 257 ff.; W. Bode, Jahrb. d. preuß. Kunstm. I, 5, und 245 ff. und Studien zur Gesch. d. holländ. Malerei, S. 272 und 308 ff., wo die ältere Literatur eingehend behandelt wird.