



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes

Lützow, Carl von

Berlin, 1891

2. Die Radierung von Elsheimer bis auf Roos

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

schaften, im Kostüm der Pallas, Vorbeer und Eule 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 fleißiges 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 fünfhundert 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 naturförmige, stimmungsvolle Holland, als Bahnbrecher wirken sollte.

Es ist Adam Elsheimer (1578—c. 1620), der Frankfurter Schneidersohn, 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 Umriss den malerischen Reiz, ist gleichsam das Echo der den Künstler befeelenden 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.; B. 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.



Königin Christine von Schweden als Pallas Athene.
Kupferstich von Jeremias Gals. (Wien; Albertina.)

weise. Das Blättchen trägt die Bezeichnung: *Æ I h. f.* — Mehrmals erscheint der von Elsheimer wiederholt gemalte „Junge Tobias mit dem Engel“ unter seinen Radierungen. Doch ist nur das kräftig, aber flüchtig behandelte und verächte Blatt in Querformat (N. 2) von zweifelloser Echtheit. — Dann kommen eine Anzahl reizender kleiner Landschaften mit mythologischen Figuren (Satyrn, Nymphen u. s. w.) auch unter den radierten Darstellungen des Meisters, wie unter seinen Gemälden, vor (Nr. 4—7). Sie fanden schon in damaliger Zeit besonders warme Anerkennung. W. Hollar hat zwei der Blätter im Gegensinn kopiert. — Die größte und hervorragendste Radierung Elsheimers ist der nur in einem einzigen Abdruck erhaltene „Reitknecht“, in der Sammlung Friedrich August II. zu Dresden (N. 8). „Die einfache, energische Behandlung in paralleler Strichlage giebt dem Blatte einen ganz eigentümlichen Charakter. Deutlich erkennt man hier in der Auffassung wie in der technischen Behandlung das Vorbild für Peter de Laar“ (Bode). Wir geben von dem „Reitknecht“ in unserer Abb. 99 eine etwas verkleinerte Reproduktion.

Wenn demnach verschiedene Fäden sich von Elsheimers Kunst zu den Holländern hinüberspinnen, so steht derselbe hingegen unter den Meistern seiner Heimat ohne jede namhafte Nachfolge da. Sein Landsmann Philipp Uffenbach (c. 1570—c. 1637), der ihm in der Malerei den ersten Unterricht erteilte und seinerseits wieder von dem begabteren Schüler in manchen Stücken beeinflusst wurde, hat etwa ein Duzend radierte Blätter hinterlassen (Andresen, *Pr.-Gr.* IV, 317 ff.), von denen einige nicht ohne malerischen Reiz sind. So z. B. die kleine auf dem Halbmonde knieende Madonna mit dem Kinde (N. 3), unten mit nur leicht skizzierter Landschaft, ein Blatt, das durch den stehengebliebenen Grat die Wirkung einer getuschten Zeichnung macht. Im ganzen ist jedoch das radierte Werk Uffenbachs von keinem hohen Wert und verrät vielfach die noch ungeübte Hand. — Überblickt man die übrigen deutschen Radierer der Zeit, so macht sich auf diesem Gebiete die allgemeine Lage der Dinge mit besonderem Nachdrucke fühlbar. Nicht jedem war es vergönnt, vor dem Kriegslärm und den Greueln der Verwüstung, welche Deutschland heimsuchten, mit Elsheimer in die feierliche Einsamkeit der römischen Campagna zu flüchten und eine innere poetische Welt sich aufzubauen. Die Künstler sahen sich auf das Verlangen des Publikums nach Schilderungen der kriegerischen Ereignisse, nach Bildern von Festspielen, Jagden und sonstigen höfischen Begebenheiten, von interessanten Persönlichkeiten und Örtlichkeiten angewiesen. Zugleich mit der Ruhmgier zog die Neugierde durch das Land; mehr und mehr erweiterte sich der Gesichtskreis der Masse; auch die gelehrte Welt erhob gesteigerte Ansprüche; dazu kam das Illustrationswesen der allgemeinen Buchliteratur weltlichen und religiösen Inhalts; allen diesen realistischen, mehr stofflichen als künstlerischen Anforderungen hatte die *Älzkunst* mit zu genügen. Die Durchschnittserzeugnisse der deutschen Radierer des siebzehnten Jahrhunderts werden daher dem Kulturhistoriker ein tiefer gehendes Interesse erwecken, als es der kunstgeschichtliche Betrachter ihnen abzugewinnen vermag. Dahin gehören vor allem die Werke eines J. von der Heyden (c. 1570—1640), der u. a. die Porträts der Helden des dreißigjährigen Krieges ähte,^{*)} ferner die eines Hans Bechter (um 1600)

^{*)} Gwinner, a. a. O. S. 132 ff.

G. v. Lützow, Kupfer- u. Holzschn.

und Gabriel Weher (1580—1640), eines Andreas Bretschneider (geb. 1578) und Johann Faber (um 1610), eines Johann Mathias Rager (1566—1634) und Hans Ulrich Fromm (1603—1680). Ein charakteristisches Beispiel der damaligen Buchillustration mythologischen Genres bieten die Radierungen des von Augsburg nach



99. Der Reitknecht. Radierung von A. Elsheimer.
(Dresden; Sammlung Friedrich August II.)

Wien übergesiedelten Johann Wilhelm Baur (c. 1600 — c. 1642) zu „Des vortrefflichen lateinischen Poeten P. Ovidii Nasonis XV Verwandlungsbüchern“; sie stehen auf der Höhe einer Provinzopernbühne; nur hin und wieder ist der Anblick erträglich wegen eines hübschen Stückes Architektur oder Landschaft. Darin macht sich der Eindruck fühlbar, den die großartige Natur und Kunst Italiens auf den Meister

ausübten. Baur*) war ein Schüler des Straßburger Miniaturmalers und Radierers Friedrich Brentel, kam aber früh nach dem Süden und hat dort u. a. elf figurenreiche und lebendig bewegte Darstellungen zu des Jesuiten Strada Geschichtswerk „De bello Belgico“ radiert. Auch mehrere größere Blätter lieferte er, die leicht vorgezogen und dann mit dem Grabstichel nachgearbeitet sind. In allem zeigt sich nur ein äußerliches Geschick. Bisweilen meint man Callots Einfluß zu spüren. — Auch an den Werken der drei berühmtesten und fruchtbarsten deutschen Radierer jener Zeit, Merian, Sandrart und Hollar, haftet unser Blick vorwiegend mit gegenständlichem Interesse. Nur Hollar greift in einzelnen seltenen Fällen über diese Sphäre hinaus, ohne jedoch die seelische Tiefe und den Adel Elsheimers zu erreichen.

Matthäus Merian d. Ä. (1593—1650) hieß bei seinen Altersgenossen die „Leuchte der deutschen Kunst“, und auch in unserer Zeit ist der Glanz seines Namens noch nicht verloschen. Merian war in Basel geboren, siedelte aber noch in jungen Jahren (c. 1624) nach Frankfurt über und wurde der Gründer einer durch mehrere treffliche Meister vertretenen dortigen Künstlerfamilie**). Nachdem ihm der geschickte Züricher Maler und Radierer Dietrich Meyer den ersten Unterricht erteilt, kam Merian zunächst nach Paris und in Beziehungen mit Jacques Callot, die für seine künstlerische Bildung förderlich wurden. 1617 finden wir ihn in Stuttgart, um verschiedene Festlichkeiten für den Hof, darunter ein Bild des bei der Geburt des Prinzen Friedrich am 17. März 1616 im Lustgarten abgebrannten Feuerwerks, in Kupfer zu äßen; dann in Frankfurt, wo die Verbindung mit der von den Niederlanden dort eingewanderten Künstlerfamilie de Bry für sein Leben entscheidend ward. Er heiratete die Tochter des Johann Theodor de Bry (1561—1623), der in Frankfurt als Kupferstecher und Verleger von Stichen und illustrierten Büchern tätig war, und übernahm darauf, nach kurzem Aufenthalt in seiner Heimat, nach dem Tode des Schwiegervaters gemeinsam mit seinem Schwager Wilhelm Feyer dessen Kunst- und Verlagsgeschäft. Aus diesem Betriebe sind die großen topographischen, geschichtlichen und sonstigen Illustrationswerke hervorgegangen, welchen Merian vorzugsweise seinen Ruhm verdankt: zunächst die „Biblischen Figuren“ (150 Blätter, anfangs ohne Text, dann 1625 mit Versen bei Laz. Beßner in Straßburg, endlich 1630 mit dem vollständigen Bibeltext erschienen), ferner die Abbildungen zu Gottfrieds Chronik, das Theatrum Europaeum, endlich die Zeillerschen Topographien. Letztere allein enthalten über 2000 Kupfertafeln und bilden zusammen mit den nach M. Merians Ableben erschienenen Abteilungen 30 Bände. Es ist erklärlich, daß bei einer so ins Massenhafte getriebenen Produktion die Kunst nur als handwerkliche Geschicklichkeit zur Geltung kommen konnte. Von diesem Standpunkte betrachtet, erregt sie jedoch unsere Bewunderung. Die Blätter Merians, von denen wir in Abb. 100 ein Beispiel geben, sind sämtlich Radierungen, und zwar soll er sie auf einem neuen, von seinem Züricher Lehrer Dietrich Meyer erfundenen Ätzgrund ausgeführt haben, welcher der leichten und schnellen Arbeit besonders günstig war. Merian blieb dem Lehrer dafür stets dankbar verpflichtet und nahm seine beiden Söhne, Rudolf Theodor und Konrad Meyer bei sich als Gehilfen

*) W. v. Seidlitz, in Zul. Meyers Allg. Künstler-Lex. III, 152 ff.

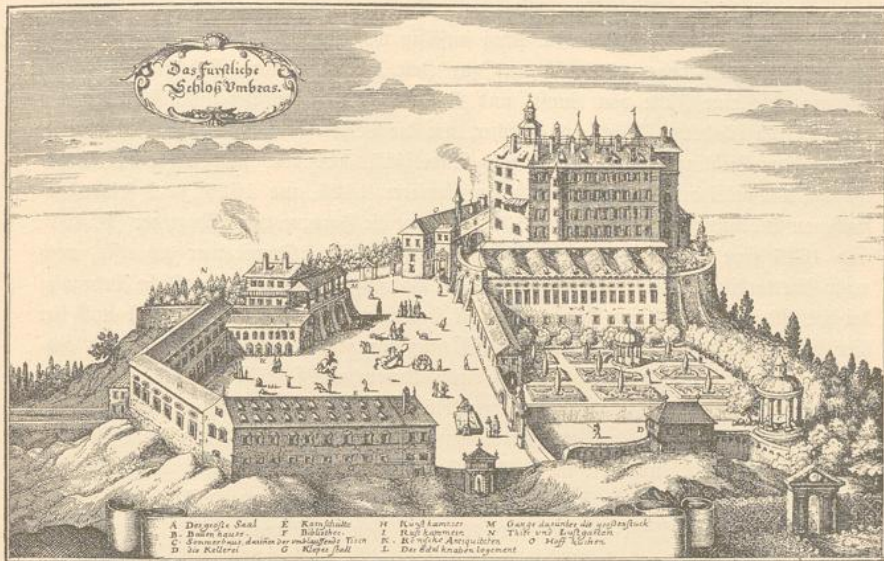
**) Ph. Fr. Gwinner, a. a. O. S. 145 ff.

auf. In den Darstellungen höherer Gattung, z. B. den Bibelbildern Merians, haben die zarten, bisweilen mit gemüthlicher Phantastik aufgefaßten landschaftlichen Hintergründe und die mit besonderer Sorgfalt behandelten Architekturen den höchsten Reiz. Man kann darüber den konventionellen Stil der Figuren ganz vergessen. Mit großem Geschick und sicherem Wissen ist namentlich die Perspektive gehandhabt. Er hat durch seine zahlreichen Abbildungen von Städten und altertümlichen Bauwerken, welche inzwischen stark verändert, vielfach bis auf spärliche Überreste ganz verschwunden sind, der Kunst und Wissenschaft unschätzbare Dienste geleistet. Nicht selten giebt Merian die Bilder der Städte in Verbindung mit den in deren Umgebungen gelieferten Schlachten des Dreißigjährigen Krieges, den Großthaten Gustav Adolfs, Tillys u. s. w. und verleiht hierdurch den Blättern auch ein außerordentliches kriegsgeschichtliches Interesse. Wer sich über den Entwicklungsgang und die Fortschritte dieser topographischen Darstellungen und Prospekte seit dem fünfzehnten Jahrhundert orientieren will, braucht nur die Holzschnitte in Breidenbachs Reiseverk, z. B. dessen große Ansicht von Venedig, mit Merians entsprechenden Radierungen zu vergleichen. Mit ganz besonderer Liebe förderte Merian die Topographie der Stadt Frankfurt. Er lieferte eine ganze Reihe von großen Plänen und Ansichten derselben, deren frühester, aus drei Blättern bestehender (10" h. und 44 1/2" l.) wohl noch vor d. J. 1619 erschienen ist; ein zweiter, aus vier Blättern, datiert in erster Ausgabe von 1628 und wurde bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein mit verschiedenen Umänderungen wieder abgedruckt. Unter Merians übrigen größeren Blättern mehr landschaftlichen Charakters möge noch die prächtige Ansicht des Heidelberger Schlosses nach Jacques Fouquieres hervorgehoben sein. — Zwei Söhne und eine Tochter des Meisters, Matthäus d. J., Kaspar und Maria Sibylla Merian, setzten die Kunst und das Geschäft des Vaters fort, vornehmlich der erstere (1621—1687) mit großem Geschick und Erfolg. Er lieferte zu den Topographien und zum Theatrum Europaeum zahlreiche Beiträge und war auch sonst als Kupferstecher thätig (Gewinner, a. a. D. S. 158 ff.).

Neben den Merians beansprucht die Familie von Sandrart unter den edlen kunstübenden Geschlechtern Frankfurts in jener Zeit ein lebhaftes Interesse. Joachim von Sandrart (1606—1688), der Verfasser der „Teutschen Academie“ (1675—79), erscheint uns in dem Lebensbilde, das er im ersten Bande dieses „Teutschen Vasari“ von sich entworfen hat*) und in seinen zahlreichen, von der mannigfachen Begabung zeugenden Werken und Publikationen als ein rechtes Kind jener gärenden und wisk bewegten Zeit. Dürfen wir an seine Malerbiographien auch nicht den kritischen Maßstab der Gegenwart legen, so lebt in ihnen doch ein höchst wertvolles Vermächtnis eigener Anschauung und Erinnerung fort. Es ist der Bildnismaler Sandrart, ins Bitterarische überseht. Dazu gesellt sich die reiche Bildung des vornehmen, begüterten, weit gereisten Mannes, des Kenners der Antike wie der großen Meisterwerke venetianischer und niederländischer Kunst. Sandrart hat, von der „Teutschen Academie“ abgesehen, vierzehn größere und kleinere Publikationen gelehrten Inhalts, zur römischen Altertumskunde, Proportionslehre, Zeichenkunst u. s. w. hinterlassen, welche mit Kupfern

*) Vergl. Andresen, Deutsch. B.-Gr. V, S. 127 ff.

nach seinen Entwürfen illustriert sind. Auch mehrere Radierungen von seiner Hand besitzen wir, von denen die Flora nach Tizian (N. 1) die bemerkenswerteste ist. — Unter den übrigen Mitgliedern der Familie sei noch des Neffen Joachims, Jakob von Sandrart (1630—1708), in Kürze gedacht. Er erhielt seine künstlerische Ausbildung vorzugsweise durch niederländische Meister und war seit 1656 in Nürnberg ansässig, wo er namentlich im Porträtfach eine außerordentlich fruchtbare Thätigkeit entwickelte. „Von seinen Kupferstichen findet man zuweilen Abdrücke in mehreren



100. Schloß Umbraß. Radierung von W. Merian d. Ä.

Farben“ (Gwinner, a. a. O., Zufüge, S. 114). Er stach u. a. nach eigener Zeichnung das Porträt seines berühmten Oheims Joachim von Sandrart, und zwar in sehr lebendiger, wirkungsvoller Weise, mit besonders feiner Durchbildung des edlen, ernstblickenden Kopfes.

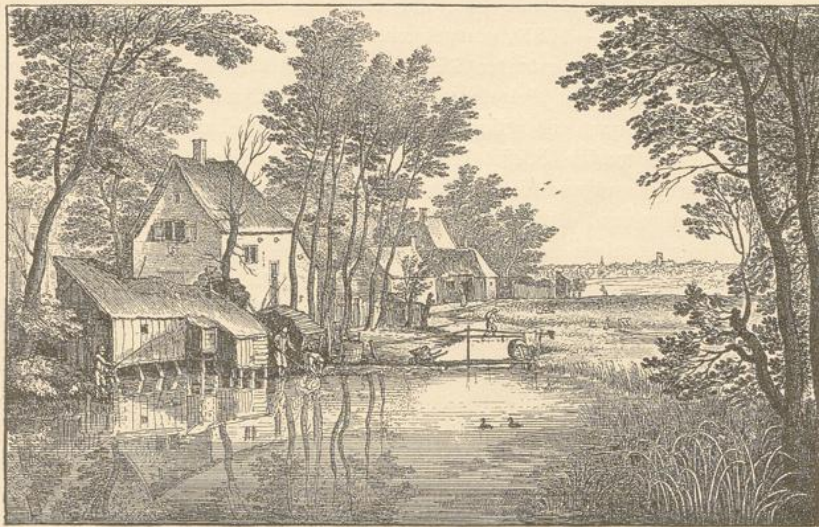
In dem hier geschilderten Zusammenhange findet nun auch Wenzel Hollar (1607—1677), als das Haupt der Radierer dieser kosmopolischen Richtung, seinen Platz*). Er übertrifft alle bisher Genannten an Fruchtbarkeit; das Verzeichnis seiner Werke beläuft sich auf rund 3000 Nummern; auf jede Woche seiner durch 52 Jahre fortgesetzten Kunstthätigkeit entfällt mehr als eine Platte. Nicht minder staunenswert als die Zahl ist die Mannigfaltigkeit der von ihm behandelten Gegenstände; sie umfassen so ziemlich den ganzen Kreis des Darstellbaren: biblische, mythologische und historische Stoffe, Illustrationen zu den Dichtern der alten und der neuen Zeit, Bildnisse der merkwürdigsten Persönlichkeiten nach den besten Malern jener

*) G. Vertue, A description of the works of W. Hollar. London 1745. 2. ed. 1759. 4; G. Parthey, W. Hollar. Beschreibendes Verzeichnis seiner Kupferstiche. Berlin 1853. 8; Gottfr. Kinkel, Mosaisk zur Kunstgeschichte, Berlin 1876, S. 418 ff.

Äpoche, ferner Trachtenbilder, Köpfe schöner Frauen, Ansichten, Stadtpläne und Karten, die er selbst auf seinen Reisen aufgenommen, Seestücke und Jagden, Tiere und Stillleben, Gemälde und Zeichnungen großer Meister, Kirchen und Klöster, Grabmäler, Wappen und Siegel, Münzen, Waffen, Gefäße, Schmetterlinge und Muscheln, Verzierungen, Anfangsbuchstaben u. s. w.

Wenn wir Hollar zur deutschen Kunst rechnen, so geschieht es nur deshalb, weil er M. Merians d. Ä. Schüler war. Im übrigen hat er kaum zehn Jahre seines Lebens auf deutschem Boden zugebracht und gehört auch weder durch die Geburt noch durch den Stil seiner Werke Deutschland an. Er stammt aus einer adeligen böhmischen Familie, die in der Neustadt von Prag ansässig war, und hat dort auch seine künstlerische Thätigkeit begonnen. Es war zur Zeit der glänzenden Rudolfsinischen Hofhaltung, die eine Fülle von Kunst- und Naturwundern jeder Art und Künstler aus aller Herren Ländern, Maler und Stecher, um die Person des Monarchen versammelte. Dürer, der Lieblingsmeister des Kaisers Rudolf II., bot dem jungen Hollar die erwünschten Vorbilder für seine Kunst: er kopierte 1625 und 1626 zwei seiner gestochenen Madonnen (Parthey, 132. 132. a), dann die Fortuna von Aldegrevier (P. 457) und 1627 eine Heil. Familie von Jos. Heinz (P. 133). Damit war die erste, noch mehr dilettantische Studienzeit abgeschlossen. Es folgte nun der eigentliche Lehrgang bei M. Merian. Noch im Jahre 1627 ist Hollar nach Deutschland abgereist und hat hier durch den Frankfurter Meister die Richtung für sein Leben empfangen. Es entstanden seine ersten Stadtprospekte und Architekturen aus schwäbischen und rheinischen Gegenden, wie die Ansicht des Straßburger Münsters und der berühmten Uhr (P. 893), Gelegenheitsbildchen, wie der gezähmte Elefant (P. 2119), und zahllose kleine Beduten in Merianscher Art, nur mit mehr Geist behandelt als dessen Blätter und besonders in den Hintergründen von außerordentlicher Zartheit. Epochenmachend für Hollar wurde sodann seine Bekanntschaft mit dem größten englischen Kunstfreunde und Sammler der Zeit, dem Grafen Arundel. Er reiste mit ihm u. a. nach Österreich, wo das große Panorama von Hollars Vaterstadt entstand, welches der Künstler 1649 zu Antwerpen in drei großen Stichen (zusammen 3½ Fuß breit) veröffentlichte; er stach Arundels kostbare Sammlungen von Gemälden und Zeichnungen. Ein Brueghel aus der Galerie Arundels ist der Gegenstand der in unserer Abb. 101 reproduzierten Radierung. Das bewegte Reiseleben, der Weltverkehr von London und Antwerpen, wo er Jahre verbrachte, führten ihm das ungeheure Anschauungsmaterial an Aufnahmen von Land und Völkern, Trachten und Naturgegenständen zu, welches sich in seinen Tausenden von kleinen Blättern vor uns ausbreitet. Unter seinen reizenden Frauenbildnissen sei besonders das anmutige Porträt der gefeierten Margarethe Lemon nach van Dyck (P. 1456) hervorgehoben. 1643 vereinigte er eine Menge Stiche mit weiblichen Trachtenbildern unter dem Titel „Theatrum mulierum“ zu einer Galerie von Modefiguren (P. 1804—1907), in welcher die Frauen des höheren, mittleren und dienenden Standes aller möglichen Länder in ihren Nationalkostümen erscheinen. Seine letzten Jahre verbrachte Hollar in London, vornehmlich mit der Illustration von Büchern durch seine kleinen Radierungen beschäftigt. Obwohl demnach auch sein Betrieb der Kunst ins Massenhafte sich steigert und ans Handwerk streift, verbindet sich doch in seiner Persönlichkeit nie der Künstler mit dem Händler, wie bei Merian

und Anderen. Das erhielt seinem Schaffen die solide Grundlage, den idealen Zug. Seine Arbeit ist nie flüchtig, sie versteigt sich im Gegenteil mehrfach zu fast übertriebener Detaillierung. So vor allem in dem berühmten großen Hauptblatte mit dem Abendmahlsfelch nach A. Mantegna (P. 2643) und in der schönen Radierung des Domes von Antwerpen (P. 824). Nur einige Gelegenheitsarbeiten der letzten Zeit sind in der Qualität gering, ohne Zweifel infolge der schon geschwächten Hand des greisen Künstlers. Seine Technik war fast ausschließlich die Radierung; zur letzten Vervollendung bediente er sich häufig bei den kleineren Blättern der kalten Nadel, bei den größeren des Grabstichels. Der Kinderkopf nach Sadeler (P. 1640) ist ganz



Brighel, pinxt.

W. Hollar fecit. ex Collectore Arundeliano 1639.

101. Der Angler. Radierung von Wenzel Hollar.

mit der kalten Nadel ausgeführt. Für größere figürliche Darstellungen erweist sich Hollars Technik am wenigsten geeignet. Seine Stärke liegt in den Landschaften, besonders in den landschaftlichen Fernen und Gründen. Als Virtuoso zeigt sich Hollar im rein Stofflichen, besonders in der Wiedergabe von Oberflächen, welche aus lauter kleinen, bestimmt erkennbaren Teilen bestehen, wie das Gefieder der Vögel, der Pelz des toten Getiers. Die drei vielbewunderten Katzenköpfe (P. 2108—2110) und die Folge der acht Muffe (P. 1945—1952) sind dafür die glänzendsten Belege. Unter den Meistern der verschiedensten Schulen, deren Werke Hollar nachbildete, scheint er für Holbein und Elsheimer eine besondere Vorliebe gehabt zu haben. Und letzteren radierte er nicht nur häufig, sondern bisweilen auch mit Verständnis für seinen malerischen Wert. Unter Elsheimers Führung wird der Bedutenzeichner zum Poeten.

Am Schlusse des 17. Jahrhunderts lenken die deutsche Radierung wie der deutsche Kupferstich ganz in die niederländischen Bahnen ein. Während einige Nürnberger und

schweizer Künstler, wie Georg Strauch (1613—1675), Johann Karl von Hill (1624—1676), Johann Philipp Lembke (1631—1713), Johann Franz Ermels (1641—1693), Felix Meyer (1653—1713), der Danziger Daniel Schulz (c. 1620—1686), die beiden Weimarer Christoph und Christian Richter nebst vielen anderen, von denen Andrejens Verzeichnis (P. Gr. V, 105 ff.) Rechenschaft giebt, sich zu der deutschen Weise halten, treten bei einer zweiten Gruppe von Radierern die holländischen Vorbilder deutlich zu Tage. Der Königsberger Michael Willmann (1630—1706) liefert Radierungen im Stile Rembrandts; der Hamburger Mathias Scheiβ (1640—c. 1700) radirt kleine Genreszenen, trinkende Bauern, Rommelpotspieler u. dergl. in der Weise des Ostade; die Tiermalersfamilie Roos lehnt sich an Abr. de Bye, Dujardin und ihresgleichen an. Johann Heinrich Roos (1631—1685), ein geborener Pfälzer, ist das Haupt der Familie. Er stellt meistens Gruppen ruhender Tiere in landschaftlicher Umgebung dar, bald ganz naturalistisch, bald mit Beigabe von Ruinen, Gebäckstücken, Reliefs u. dergl. Seine Behandlung ist zart und geistreich, mit feiner Unterscheidung des verschiedenen Fells der Tiere, des weichen Bließes der Schafe, des dickhaarigen Fells, der zottigen Ziege. In einzelnen größeren Blättern (z. B. B. 38) erreicht er eine förmliche Bildwirkung; andere sind nur in leichten Umrissen geätzt (Weigel, Suppl. I, S. 20, Nr. 41). Verwandten Charakter zeigen die Radierungen seines Bruders Theodor (1638—1698) und seiner beiden Söhne Johann Melchior (1659—1735) und Philipp Peter Roos (1655—1705). Doch stehen die letzteren, deren Blätter selten sind (B. IV, 295 ff. und 395 ff.), im Geschmack der Zeichnung und auch an technischem Geschick hinter den Arbeiten des Vaters weit zurück.

3. Erfindung und erste Meister der Schabkunst.

Gewöhnlich wenn die Kunst ihren Höhenpunkt erstiegen hat, sucht sie den Weg zu einem neuen Gipfel durch die Erweiterung ihrer Technik. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts, als in Frankreich und in den Niederlanden die größten Meister der Grabstichelarbeit lebten und die Radierung durch Rembrandt ihre niemals überbotene Ausbildung erreicht hatte, war die Lage der Dinge darnach angethan, um erfinderische Köpfe zum Einschlagen bisher unbekannter Pfade zu reizen. Das poetische Geheimnis der Kunst Rembrandts liegt in dem visionären Hervortreten der Erscheinung aus dem Dunkel in das Licht. Er kleidet nicht, wie der italienische Meister des Hellbunkels, die aus dem Licht geborene Gestalt in reizvolle Dämmerung. Die Grundlage seiner Malerei ist der tiefe, dem nordischen Zimmer entstammende Schattenton, den seine Kunst mit warmem Licht durchglüht und aufhellt. Auch unter den Radierungen des großen Meisters und seiner Nachfolger sind diejenigen die reizvollsten und eigentümlichsten, die gleichsam aus dem Schatten in das Licht herausentwickelt sind.

Es lag nahe, diesen Prozeß auf einem anderen, näheren Wege zu erzielen, als es durch die Nadel und das Ätzwasser geschehen kann. Während diese die Schatten in das Kupfer hineinarbeiten müssen, aus denen sich das Licht in seinen zarten Ab-