



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes

Lützow, Carl von

Berlin, 1891

4. Die französische und englische Propaganda

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

und zeugt von reiferer Kunst; es sind darunter Blätter nach deutschen und fremden Meistern (Merian, Spagnoletto), Bildnisse, Studienblätter u. a., einige von weicher, malerisch fein empfundener Durchbildung (Wessely a. a. D. V, 95 ff.). Aber kunstgeschichtlich bedeutamer als durch sein eigenes künstlerisches Wirken erscheint Prinz Rupert durch seine Verbindung mit Wallerant Vaillant, dem ausgezeichneten flandrischen Meister, dem er die Technik der Schabkunst mitgeteilt hat. Vaillant soll dem Prinzen die Platten mit der Wiege vorgearbeitet und dieser ihm dafür zum Dank die weiteren Prozeduren gezeigt haben. Wie Vaillant dazu gekommen ist, unter das von ihm geschabte Bildnis des Prinzen die Worte: „Prins Robbert, Vinder van de Swarte Prent Konst“ zu setzen, das wissen wir nicht. So viel aber steht fest, daß erst durch diesen Übergang der bis dahin von Dilettanten geübten Technik in die Hände eines wahren Künstlers deren Fortbestand gesichert und ihre spätere glänzende Entwicklung ermöglicht worden ist. Was Wallerant Vaillant und seine niederländischen Zeitgenossen, ein P. v. Somer, Jan Verfolje, Gole u. a. im siebzehnten Jahrhundert vorbereiteten, das wurde dann von den Engländern, vor allem von James Mac Ardell und Richard Earlom, ein Jahrhundert später zum Abschluß gebracht.

In Deutschland fand das von Ludwig von Siegen gepflanzte Reis zunächst wenig Pflege. Von dem vorzüglichen schlesischen Eisenschneider Gottfried Leygebe (1630—1683) besitzen wir einen unbeholfenen Versuch in Schabmanier, das Bildnis seines Kunstgenossen Georg Pfriünd (Andresen a. a. D. V, 186, 1). Am erfreulichsten sind noch die Arbeiten der Bildnismaler in der neuen Technik, z. B. die des Jodokus Bickart in Mainz, des in Köln und Rassel nachweisbaren Herm. Heinrich Düiter, des Augsburger Georg Andreas Wolfgang, des Benjamin Bloß, Martin Dichtel, Joh. Friedrich Leonart, endlich der Nürnberger Andr. Paul Mülz, Michael und Georg Feniger. Doch erheben sich auch diese selten über das von dem Erfinder erreichte Niveau, sind nur als Inkunabeln der Technik, nicht wegen ihrer künstlerischen Eigenschaften beachtenswert. Einen Aufschwung hat die deutsche Schabkunst erst im achtzehnten Jahrhundert besonders von Wien aus genommen, seit man die niederländischen und vollends die englischen Meisterwerke dieser Kunst sich zu Vorbildern wählte und der Schabmanier sowohl bei Galerienwerken als auch im Bildnisfach mehr Beachtung schenkte.

4. Die französische und englische Propaganda.

Das achtzehnte Jahrhundert wird in der Seele jedes Deutschen ewig unvergessen bleiben als das Zeitalter des Erwachens unserer modernen nationalen Kultur. Nicht nur in Dichtkunst und Philosophie, sondern auch in den bildenden und vervielfältigenden Künsten hat das damals wieder zu sich selbst gelangte Bürgertum zu der hohen und freien Weltstellung Deutschlands in unserer Zeit den Grund gelegt.

Aber aller Stolz auf das eigene Verdienst soll den Dankeszoll nicht aus dem Gedächtnis tilgen, welchen wir Frankreich und England schuldig sind. An jenen großen Bildungskämpfen, welche die Neuzeit einleiteten, haben alle drei führenden Nationen

gemeinsam Teil. Zu Newton und Locke traten Voltaire und Montesquieu, Diderot und Rousseau; zu diesen gesellten sich Kant und Lessing, Winckelmann und Goethe. Das Verdienst kann schwer abgewogen werden: dort standen die Führer, die Bahnbrecher, hier die Fahnenträger, die Vollender! Und was die Kunstwelt insbesondere betrifft, so darf es jetzt doch wohl als feststehende Tatsache gelten, daß der zum Selbstbewußtsein erwachte junge deutsche Riese niemals bessere Manieren angenommen hätte ohne die Zucht des französischen Lehrers und das gute Beispiel des englischen Betters.

Es giebt schwerlich einen schlagenderen Beweis hierfür, als gerade unser Betrachtungsstoff ihn liefert. Überall, wohin der Blick auf deutsche Kupferstiche des achtzehnten Jahrhunderts fällt, trifft ihn der Glanz und der Schliß des Grabstichels der Franzosen. Daß in der Schwarzkunst England uns die Muster lieferte, ward eben erst angedeutet. Von dorther kam auch der Anstoß zum Wiederaufleben des Holzschnittes.

Am innigsten war der Zusammenhang zwischen Deutschland und Frankreich auf dem Felde des Kupferstichs. Da kann man sich wirklich fragen, ob nicht die deutschen Hauptmeister der Grabsticheltechnik, die Wille, Schmidt, Schmutzer und ihresgleichen, einfach der französischen Schule zuzurechnen seien. Wenn dies hier trotzdem nicht geschieht, so hat dafür nicht nationale Voreingenommenheit den Ausschlag gegeben, sondern einfach die Erwägung, daß außer der Schule ja doch auch der Stamm und die Natur stets ihre Rechte geltend machen und daß es gerade für den geschichtlichen Betrachter Pflicht ist, das Eigenartige, sei es auch noch so klein und fein, aus Tageslicht zu ziehen.

Fragen wir zuerst nach den Verhältnissen der Berliner Schule, so hatte für diese mit dem Regierungsantritte König Friedrich Wilhelms I. (1713) eine Zeit begonnen, für welche „Schmalhans Küchenmeister war“. Der Monarch war zwar persönlich nicht ohne lebhaftes Kunstinteresse; er zeichnete und malte, sammelte niederländische Bilder, Handzeichnungen alter Meister, darunter hervorragende Blätter deutscher Schule, und ließ sich wiederholt Sendungen von französischen Kupferstichen aus Paris kommen, „vielleicht als Zeichenvorlagen für seine Kinder“, denen er allen diesen nützlichen und bildenden Unterricht erteilen ließ.*) Aber der farge Zuschnitt, welchen Friedrich Wilhelm seiner Hofverwaltung und allen damit in Zusammenhang stehenden Instituten gab, hemmte jede Bewegung. Nur die Bildnismalerei fand noch die alte Gütelkeitsnahrung. Der Hofmaler Antoine Pesne namentlich leistete in diesem Fach und in der historischen Figurenmalerei sehr Anerkennenswertes. Neben dem bereits unter König Friedrich I. von Paris nach Berlin berufenen Koryphäen sei nur noch sein Schüler, der 1711 in Berlin geborene Joachim Martin Falbe, genannt, weil von ihm außer einer Anzahl von Gemälden auch eine ganze Reihe von Radierungen sich erhalten haben.

Den Kupferstich dieser Epoche der Berliner Schule repräsentiert in würdiger Weise der aus Augsburg zugewanderte Johann Georg Wolfgang (1664—1744). Er entstammt jener alten, durch mehrere Generationen hindurch nachweisbaren, ursprünglich sächsischen Künstlerfamilie, welcher wir oben (S. 238 u. 251) bereits wiederholt

*) Paul Seidel, Die Berliner Kunst unter Friedrich Wilhelm I., in der Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIII (1888), 185 ff.

begegnet sind. Nachdem er den ersten Unterricht bei seinem Vater, Georg Andreas, genossen und sich dann in Holland weiter ausgebildet hatte, nahm er nach mannigfachen Schicksalen seinen Aufenthalt in Augsburg und half dem Vater dort bei seinen Arbeiten. Über die Berufung Johann Georgs nach Berlin und die Stellung des



102. Porträt M. Dinglingers. Kupferstich von J. G. Wolfgang.

Künstlers am dortigen Hofe sind wir zuerst durch Seidel (a. a. D. S. 196 ff.) quellenmäßig unterrichtet worden. Einige Kopien nach Stichen G. Edelinks, welche Wolfgang in Augsburg angefertigt hatte, sollen die Aufmerksamkeit des Königs auf ihn gelenkt haben. Die Berufung erfolgte 1704, gleichzeitig mit der des Augsburger Schabkünstlers Elias Christoph Heiß, der jedoch später wieder von Berlin fort-

für das bekannte Porträtwerk des Pariser Kunstverlegers Ombrière „L'Europe illustre“ (1. Ausg. 1755) zwanzig vortreffliche kleine Bildnisse, die schon seine volle Kraft zeigen. Es sind darunter mehrere weltbekannte Persönlichkeiten, wie Coligny, John Law, Milton, die Marquise de Sevigné, Ninon de Lenclos, Adrienne Lecouvreur u. a. Durch diesen Auftrag bahnte er sich den Weg zu Rigaud, nach welchem einige der Stiche ausgeführt wurden, und erhielt die Erlaubnis, eines seiner Bilder selbständig in größeren Dimensionen stechen zu dürfen. Nach siebenmonatlichem Bestande wurde nun das Verhältnis zu Darnesin gelöst, Schmidt gründete sich ein eigenes Atelier und in diesem entstanden jetzt nacheinander die drei Meisterwerke des Grabstichels, welche seinen Weltruhm begründet haben: 1739 der Graf d'Evreux (W. 54), 1741 der Prälat de Saint Aubin (W. 97) und 1744 der Pierre Mignard (W. 70), sämtlich nach Rigaud. Das letztere ist sein Meisterstück aus der Pariser Zeit und zugleich sein Aufnahmestück in die dortige Akademie. Er hat es an geistvoller und zugleich glänzender Behandlung niemals übertroffen.

Schon mehrere Jahre vor der Beendigung dieses prächtigen Blattes waren von Berlin aus Anträge an Schmidt ergangen. Knobelsdorf, der im Herbst 1740 nach Paris kam, machte dem Künstler die ersten Äußerungen darüber und 1743 ernannte König Friedrich ihn zu seinem Hofkupferstecher. Es folgt nun die ruhige Berliner Erntezeit. 1744 im September war Schmidt von Paris heimgereist; 1746 trat er in den Ehestand. Es ist zunächst die nun zur höchsten Virtuosität herangereifte Porträtkunst, die ihn reichlich beschäftigt. Das elegante kleine Brustbild Friedrichs II. nach Pesne mit dem Königsmantel über dem Harnisch (W. 42) entsteht 1746; einige Jahre später das von Genien schwebend getragene Brustbild der schönen, früh verstorbenen Baronin von Grapendorf (W. 46), eine von Schmidts zartesten, mit sichtlicher Liebe behandelten Grabstichelarbeiten; dazu eine Reihe gebiegener Porträts männlicher Persönlichkeiten des Hofes und der bürgerlichen Kreise, der Blume (W. 11), Burckhard (W. 15), Örtel (W. 75), Minister v. Görne (W. 45) u. a. Es ist allerdings etwas Derbes, bisweilen Philisterhaftes in diesen Männergestalten, verglichen mit den eleganten, zierlichen Franzosen, aber zugleich eine fernhafte Gebiegenheit, die den vollen Ausdruck des Geistes und Charakters jener Geschlechter trägt, welche den Ruhm und die Größe Preußens begründet haben.

In Berlin hat sich dann auch Schmidts echt germanisches Naturell durch sein Auftreten als Rembrandt-Radierer geltend gemacht. Er war dies in zwiefacher Bedeutung des Wortes: als Radierer von Bildern und Zeichnungen von Rembrandts Hand, deren er 25 geliefert hat, und als Nachahmer der Rembrandtschen Radiertechnik selbst, die er zum Gegenstande des eifrigsten Studiums machte. Er sammelte die Blätter des großen Holländers und brachte auch eine unvollendete Platte desselben mit dem Kniestück eines alten bärtigen Mannes in seinen Besitz, die er dann in seiner Weise fertig machte (W. 145). Schmidt hatte es dabei nicht auf ein geistloses Nachbeten seines Vorbildes abgesehen. Er hält, bei aller Hingabe an Rembrandts malerisches Ideal, an dessen warmes Hellbunt und durchsichtige Schattengebung, doch auch an seiner stecherischen Schulung fest und sucht dem Vorbilde nicht in den Äußerlichkeiten der Nadelführung, sondern in der Haltung und Wirkung des Ganzen nahe zu kommen. Schmidts Radierungen sind zum Teil ganz kleine anspruchslose Platten, mit Charakter-

köpfen, Porträtstudien, Landschaften und dergl., zum anderen und größeren Teil sind es ausgeführte Blätter von sorgsam abgewogener malerischer Durchbildung, wie „Der alte Tobias, von seinem Weibe verspottet“ (W. 161), mit dem reizvollen Hell Dunkel unter der Weinlaube, und die durch Sättigkeit und Reinheit des Tons ausgezeichnete „Darstellung im Tempel“ (W. 164), beide nach Rembrandt, oder wie die nach eigener Zeichnung ausgeführten Bildnisse, von denen wir das berühmte Selbstporträt des Künstlers mit der Spinne am Fenster (W. 103) auf der beiliegenden Tafel reproduzieren. Auch das köstliche Medaillonprofil des Grafen Schuwalow (W. 108) fällt in diese Kategorie.

Die in dem letzterwähnten Bildnisse dargestellte Persönlichkeit gehörte den Petersburger Hofkreisen an, mit welchen der Künstler 1757 in persönliche Berührung trat.



103. Bacchischer Tanz. Radierung von G. Fr. Schmidt.

Die Kaiserin Elisabeth hatte den Wunsch ausgesprochen, ihr von L. Tocqué gemaltes Bildnis von Schmidt gestochen zu sehen. Man bewilligte ihm in Berlin einen fünfjährigen Urlaub, um das Werk in Ruhe vollenden zu können. Die Monarchin sah den Stich (W. 30) noch wenige Tage vor ihrem Tode und setzte dem Künstler dafür eine glänzende Belohnung aus. Außer diesem großen Blatte, welches ebenso sehr in der mit vollendeter Meisterschaft durchgeführten Modellierung des Kopfes wie in der Brillanz der Nebensachen zu den vorzüglichsten Leistungen des Künstlers zählt, hat Schmidt während seines Petersburger Aufenthaltes noch eine Reihe trefflicher Porträts geliefert, von denen die des Grafen Mich. Woronzow (W. 123), des Grafen Nikolaus Esterhazy von Galantha (W. 32), des Generals Grafen Cyrill Rasumowski (W. 90) und des Dr. Jakob Mounsey (W. 73) genannt sein mögen. Das eben erwähnte radierte Bildnis des Grafen Schuwalow und des Künstlers eigenes mit der Spinne datieren gleichfalls aus der Petersburger Zeit.

Die letzten dreizehn Jahre von Schmidts künstlerischer Tätigkeit, von 1762 bis zu seinem Ende, gehörten nur zum Teil noch seinen höheren Berufsarbeiten an. Es

entstanden damals u. a. mehrere seiner schönsten Radierungen, wie „Sarah und Hagar“ (W. 157), „Loth in der Höhle“ (W. 158), „Loth mit seinen Töchtern“ (W. 159) und das schöne gestochene Bildnis des Prinzen Heinrich von Preußen (W. 49). Aber ein großer Teil der Arbeitskraft des gefeierten Künstlers ward in dieser seiner spätesten Zeit von den Illustrationen und Vignetten in Anspruch genommen, welche er für die Werke Friedrichs d. Gr. zeichnete und radierte: für die „Poésies diverses“ (1760), die zweite Auflage der „Memoires de Brandebourg“ (1767) und das „Palladium“ (1774). Aus dem letzteren ist das nebenstehende Beispiel (Abb. 103) gewählt (W. 285). Wie hübsch auch immer manche dieser leicht, nach der Art Stef. della Bella's, behandelten Blätter und Blättchen sind und ein wie bewegliches und erfinderisches Talent sie bekunden, so haben sie doch den Ruhm des Künstlers nicht wesentlich erhöht. Dieser beruht auf seinen großen Stichen und Radierungen und Longhi hat nicht zu viel gesagt, wenn er Schmidt nachrühmt, es hätten in Wahrheit zwei Meister in ihm gesteckt.

Der Entwicklungsgang Johann Georg Wille's (1715—1808) weist mit dem eben von uns geschilderten Leben Schmidts mannigfache Berührungspunkte auf*). Beide wanderten 1737 von Straßburg aus gemeinsam nach Paris und blieben seit jener Zeit Freunde fürs Leben. Wille, der in einem kleinen Orte der Wetterau gebürtig und in der ersten Jugend nur notdürftig in den Elementen des Zeichnens und Gravierens unterrichtet worden war, hatte gegen den Willen seines Vaters die Heimat verlassen und kam daher unter viel ungünstigeren Verhältnissen in Paris an als der ihm an Jahren und Leistungen überlegene Schmidt. Gleichwohl gelang es auch ihm bald, in den Kreisen der Pariser Künstler Boden zu fassen. Er stach ebenfalls für Obleuvre's Porträtwerk eine Reihe von kleinen Platten, machte zunächst die Bekanntschaft Vargillière's und wurde dann durch seinen Berliner Freund, mit dem er Wand an Wand wohnte, bei Rigaud eingeführt. Jetzt begann Wille's Laufbahn als Porträtstecher großen Stils und bald hatte er in diesem Fach eine solche Geschicklichkeit erreicht, daß ausgezeichnete Pariser Stecher, wie Jean Daullé, ihm Stücke ihrer Arbeiten zur Ausführung anvertrauten (Mémoires I, 98 ff.). Es entstanden in den vierziger bis sechziger Jahren etwa dreißig Porträts von Wille's Hand, eines glänzender als das andere. Wir nennen: den mit großer Zartheit ausgeführten Berregard (1746, für ein dänisches Porträtwerk), den zu demselben Werke gehörigen Tycho Hofmann (1745), beide nach Tocqué, dann den bewunderungswürdigen „Maréchal de Saxe“ nach Rigaud (aus dem nämlichen Jahre), den besonders wegen der brillanten Behandlung des Beiwerks mit Recht hochgefeierten Saint-Fromentin (1751), den Maffé (1755), endlich den Marigny (1761), diese letzteren drei Hauptblätter wieder nach Tocqué. Besonders sind es die Bildnisse in ganzer Figur mit ihren reichen Kostümen, umgeben von Prachtmöbeln und Draperien, welche den Stolz der Pariser Schule des achtzehnten

*) Über Wille's Leben und Wirken hat uns der Meister selbst ein merkwürdiges Buch hinterlassen in den *Memoires et journal de J. G. Wille*, publ. d'après les manuscrits autographes de la Bibliothèque Imp. par G. Duplessis; avec une préface par Edm. et Jules de Goncourt. Paris 1857. 2 vols. 8. Von den Katalogen seiner Werke vergl. vor allem Charles Leblanc, *Catalogue de l'oeuvre de J. G. Wille*, Leipzig 1847, und *Les graveurs du dix-huitième siècle*, par le Baron Roger Portalis et Henri Beraldi, T. III, 660 ff. Paris 1882.

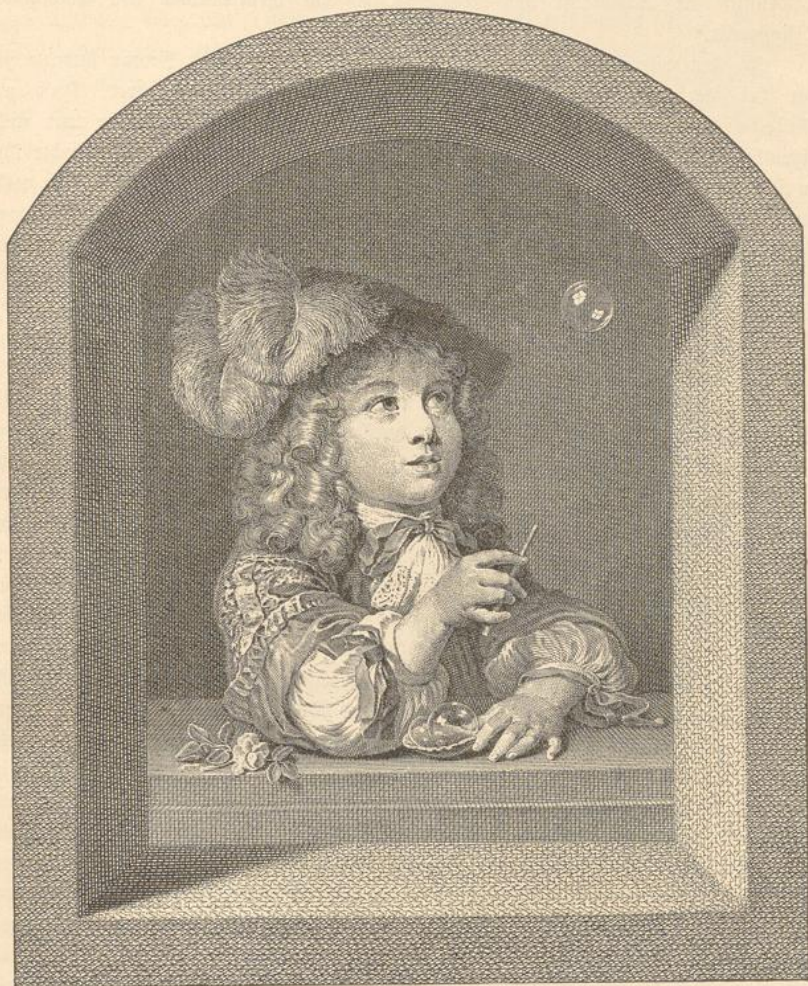
G. v. Cäsow, Kupferst. u. Holzschn.

Jahrhunderts und die Glanzpunkte in dem Stecherwerke Wille's ausmachen. Ist er auch ein Deutscher von Geburt und Charakter, so zählt er doch nach Technik und Schule durchaus zu den Franzosen. Und zwar dies nicht in jedem Sinn zum Vorteil seiner Kunst. Vergleichen wir seine Stiche mit den Werken Schmidts, so kann kein Zweifel darüber obwalten, wer von beiden der empfindungsvollere, tiefer angelegte Künstler ist. Bei Wille herrscht entschieden die technische Routine vor; auf seinen Porträts ist nicht selten der Kopf der schwächste Teil, besser als das Antlitz schon das Haar, noch besser die Gewandung, am besten deren Stiderei, der Spitzenbesatz, die strahlende Rüstung, der vergoldete Tisch: kurz, je äußerlicher die Aufgabe, desto gelungener die Lösung! Bei Schmidt hingegen steht alles auf gleicher Höhe und der Charakter des Dargestellten, sein Stand, seine Nation kommen in fein bestimmter geistiger Weise zum künstlerischen Ausdruck. Der Maler und der Zeichner waren in ihm ebenso stark wie der Stecher. Wille dagegen war eine einseitige Stechernatur. Mit derselben kalten, seelenlosen Gleichgültigkeit wie seine Bildnisse behandelte er auch die von ihm gestochenen Genrebilder und historischen Kompositionen. Es sind darunter die weltbekannten Prachstücke seines Grabstichels: „L'instruction paternelle“ nach Terborch, „La tricoteuse hollandaise“ nach Mieris, „Les délices maternelles“ nach seinem Sohn, Pierre Alexandre Wille, „Le petit physicien“ nach Netscher (Abb. 104), „Les musiciens ambulans“ und „Agar présentée à Abraham par Sara“ nach Dietrich, „La mort de Cléopâtre“ nach Netscher u. a. Die Charakteristik der Meister läßt in diesen berühmten Blättern oft viel zu wünschen übrig; die Köpfe sind meist leer, Hände und Füße nicht selten recht nachlässig gezeichnet; aber das Weinwerk ist bewundernswert: den durchsichtigen Schiller der Netscher'schen Seifenblase hat kein zweiter Stecher so täuschend wiederzugeben gewußt; der Lustre des Atlaskleides auf dem Bilde von Terborch ist nicht einmal von der Photographie bisher so glänzend wiedergespiegelt worden; die Königin Kleopatra stirbt bei Wille so langweilig wie möglich, aber in einer Seidenrobe, die ein wahres Wunder der Technik ist.

Die Beschäftigung des Stachers mit diesen Arbeiten begann in den sechziger Jahren, nachdem er mit seinem Marigny die Reihe der großen Porträts abgeschlossen hatte. Gleichzeitig finden wir ihn auch an manchen kleineren Gelegenheitsarbeiten thätig, die nur wenig Reiz für uns besitzen. Außerordentlich schwach sind die dazu gehörigen Landschaften. Die starke Seite von Wille's Natur zeigt sich dagegen wieder in seiner Bedeutung als Lehrer. Er wußte seinem Fach überhaupt hohes Ansehen zu verschaffen: die Wohnung des Meisters am Quai des Grands-Augustins war lange Jahre hindurch das Stelldichein der Kunstfreunde und Kunstjünger aus aller Herren Ländern. Unter seinen Schülern seien hier nur Joh. Gotthard v. Müller, Joh. Georg Preißler und Jak. Math. Schmuizer namhaft gemacht. Der erstere hat sein Brustbild nach Greuze meisterhaft gestochen. Wille überlebte die Schrecken der Revolution und sah noch die Gründung des Kaiserreichs. Auf dem Titel seiner 1801 erschienenen „Variétés de gravures“ nennt er sich den „Doyen des graveurs de l'Europe“. Als blinder Greis ist er gestorben.

Mit dem eben unter Wille's Schülern genannten Johann Georg Preißler (1757—1808), berühren wir eine Künstlerfamilie, welche den alten Ruhm der Nürnberger Stacherschule im vorigen Jahrhundert würdig aufrecht hielt. Es waren zunächst

drei Brüder, Georg Martin (1700—1754), Johann Martin (1715—1794) und Valentin Daniel Preißler (1717—1765), denen dann, als Sohn des Johann Martin, der Schüler Wille's Johann Georg folgte. Erinnern wir uns, daß



104. Le petit physicien. Kupferstich von J. G. Wille nach Netscher.

mit dem achtzehnten Jahrhundert die Zeit der großen Galeriewerke begann, für deren massenhaftes Kupferstichbedürfnis Meister, wie diese Leiter der Nürnberger Werkstätten, die geeigneten Kräfte waren! Der älteste der drei Brüder Preißler hat insbesondere für das Dresdener und für das Florentiner Galeriewerk eine Anzahl erträglicher Künstlerporträts gestochen. Der zweite, den Wille seinen Kameraden nennt,

17*

beteiligte sich mit diesem in rühmlicher Weise an dem Versailler Galeriewerk und wirkte später als Professor der Kupferstecherkunst an der Kopenhagener Akademie; sein Hauptblatt ist der große Stich nach Salvi's Reiterstatue des Königs Friedrich V. von Dänemark*). Der dritte Bruder, der gleichfalls nach Kopenhagen übersiedelte, pflegte namentlich die Schabkunst und lieferte u. a. eine Reproduktion von Correggio's „Zingarella.“

In den nämlichen Kreisen und ungefähr auf dem gleichen Niveau bewegte sich der Leipziger Hauptmeister des Kupferstichs im vorigen Jahrhundert, Johann Friedrich Bause (geb. zu Halle 1738, gest. in Weimar 1814). Er war nicht eigentlich Schüler von Wille, holte sich jedoch brieflich dessen Rat ein, und suchte ihm in seinen zahlreichen, streng nach den Regeln der Kunst ausgeführten Bildnissen nachzueifern. Eines der frühesten derselben, noch von Halle datiert, ist das des Herzogs Ferdinand von Braunschweig; dann richtete sich Bause in Leipzig ein und stach hier die Koryphäen des gelehrten und litterarischen Deutschlands seiner Zeit: Gellert (1767), Salomon Geßner (1771), Lessing (1772), Mendelssohn (1772), Haller (1773), Ramler (1774), Hagedorn (1774), Leibniz (1775), Winkelmann (1776), Wieland (1782), Bodmer (1784) u. s. w., meistens nach Anton Graff. Auch einige reizlose weibliche Bildnisse, und mehrere Galeriebilder hat Bause gestochen, wie z. B. „Die fleißige Hausfrau“ nach G. Dou aus dem berühmten Windlerschen Kabinett in Leipzig, dessen Gründer auch unter seinen Porträtstichen figurirt. Er war endlich ein sehr beliebter Bignettist. In Wielands Werken (Leipzig 1794), in zahlreichen anderen Büchern und Almanachen der Zeit findet sich manches von ihm nach Öser, Gravelot, Meil u. a. gestochene Blättchen.

Eine Spezialität in der Nachbildung von Handzeichnungen alter Meister war der Frankfurter Johann Gottlieb Prestel (1739—1808). Er hatte darin, unterstützt von seiner später von ihm getrennten und in London ansässigen Gattin, Maria Katharina Prestel (1747—1794), eine solche Virtuosität erreicht, daß die von ihm in Nachahmung der Tuschanier und Rötelzeichnung ausgeführten Blätter, darunter einige mit Gold gehöht, zu den gesuchtesten Gegenständen des Kunsthandels gehörten. Prestel übte die von ihm erfundene Technik zuerst in Nürnberg, später in Frankfurt aus und veröffentlichte auf diese Weise 1779 das Schmidtsche Handzeichnungen-Kabinett in Hamburg (30 Bl.), 1780 das berühmte Praunsche Kabinett in Nürnberg (48 Bl.), 1782 das sogenannte kleine Kabinett (36 Bl. von der halben Größe der beiden anderen). Das Verfahren wurde schließlich so vervollkommen, daß auch in mehreren Farben gedruckte Blätter nach Gemälden, z. B. nach Landschaften von Jakob Ruissdael, mit demselben hergestellt werden konnten. Die schönsten und besten der nach der Prestelschen Methode angefertigten Reproduktionen sollen der Beihilfe seines trefflichen Schülers Anton Radl zu verdanken sein**).

Als Lehrer der Kupferstecherkunst an der Dresdener Kunstakademie wirkten damals, neben mehreren Italienern, der Schweizer Adrian Zingg (1734—1816) und der in Dresden gebürtige Christian Friedrich Stölzel (1751—1815). Dem ersteren,

*) Zeitschrift f. bildende Kunst, X, 357.

**) Ph. Fr. Gwinner, a. a. O. S. 370 ff.

einem Schüler Wille's und Freunde Chodowicki's, werden wir unten bei den Radierern wieder begegnen. Er war besonders ausgezeichnet im Landschaftsfache*). Stölzel hat verschiedene gute Porträts und historische Kompositionen gestochen, wie das Bildnis Joh. El. Schenan's und die Heil. Magdalena nach Guido Reni.

Den vollständigsten Überblick über den Stand der vervielfältigenden Künste in den deutschen Hauptstädten des vorigen Jahrhunderts bietet uns Wien. Hier hatte sich, nachdem die Residenz der Kaiser dauernd in die Wiener Hofburg verlegt und die Jahrhunderte lange Türkengefahr vorüber war, unter den Kaisern Leopold I. und Karl VI. ein glänzendes Kunstleben entfaltet, in welchem ein Fischer von Erlach,



105. Landschaft. Radierung von A. Zingg.

Rafael Donner, Daniel Gran den Ton angaben. Neben den großen kaiserlichen Sammlungen gründete Prinz Eugen seinen reichen Kunstbesitz. Adel und Bürgerstand wetteiferten in der Pflege des Schönen, in der Anlage kostbarer Bildergalerien und Kupferstichkabinette. Für die erste in Wien erschienene Publikation der kaiserlichen Galerie (damals noch in der Stallburg) wurde die Schabkunst herbeigezogen. Jakob Mannl (geb. 1695) führte mehrere für das Werk bestimmte größere Blätter in dieser Technik aus, zu denen Christoph Lauch die Zeichnungen lieferte; so z. B. die Gefangennehmung Simsons bei Delila nach van Dyck, Esther vor Ahasverus nach Paolo Veronese, den von einem Krieger angefallenen mit Laub bekränzten Jüngling nach Cariani (irrtümlich Giorgione genannt) u. a. Neben diesem 1728 begonnenen umfangreichen, aber niemals ganz fertig gewordenen „Theatrum artis pictoriae“ veranstalteten die kais. Hofmaler Fr. v. Stampart und A. v. Brenner unter dem Titel „Prodromus“ 1735 eine kompensiöse Ausgabe des Galeriewerkes in kleinen, gruppenweise zusammengeordneten Radierungen, welche als bildlicher Führer durch die damalige kais. Sammlung noch immer ihren Wert besitzt**). Im Jahre 1727 erfolgte die Bestellung Gustav Adolf

*) Aodr. Zingg's Kupferstichwerk. Leipzig, Karl Tauchnitz. 1805. Fol.

**) Neuer Abdruck im Jahrb. der kunstf. Samml. des A. S. Kaiserhauses, Bd. VII, S. VII ff.

Müllers (c. 1700—1767) zum Professor der Kupferstecherkunst an der unter Karl VI. reorganisierten Wiener Akademie*) und damit der Beginn einer bis auf den heutigen Tag fortgesetzten eifrigen Pflege dieser Kunst an der genannten kais. Anstalt. Müller hat einige tüchtige Porträts geliefert, wie das des Prinzen Eugen nach van Schuppen und das des letzteren nach dessen Selbstbildnis. Weniger genügt sein etwas zaghafter Stichel in den Blättern nach Rubens, wie nach dem Bilde mit den beiden Söhnen des Meisters und dem sein Pferd besteigenden Decius in der Galerie Liechtenstein. Die übrigen Wiener Kupferstecher der Epoche, wie Johann und Karl v. d. Bruggen, Leopold Schmittner, Jakob Liedl, Joseph und Andreas Schmuher, von denen die beiden letztgenannten an den Stichen nach der Deciusfolge des Rubens in der Galerie Liechtenstein beteiligt waren, erheben sich nicht über das Niveau der Mittelmäßigkeit.

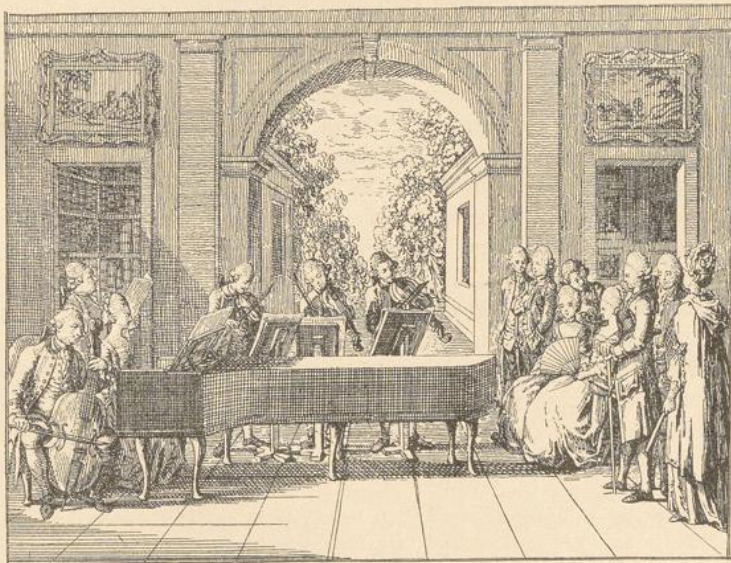
Ein höherer Aufschwung des Kupferstichs in Wien datiert erst von dem Tage, an dem der energische und hochbegabte Jakob Matthias Schmuher (1733—1811), der Sohn des Andreas, von seinem Studienaufenthalte bei Wille nach Österreich heimkehrte, und unter den Auspizien der Kaiserin Maria Theresia und ihres kunstsinnigen Ministers Kauniz seine Kupferstecher-Akademie gründete (1766). Aus dieser ursprünglich getrennt bestehenden, später (1772) mit der Akademie der bildenden Künste vereinigten Anstalt sind eine Reihe tüchtiger Stecher hervorgegangen, und auf der Bedeutung Schmuher's als Lehrer sowie als Organisator des höheren Zeichenunterrichts in Österreich beruht ein großer Teil seines wohlverworbenen Ruhmes. Er beansprucht denselben aber auch mit vollem Recht als geistvoller reproduzierender Künstler, vor allem der Werke des Rubens und seines großen Landsmannes und Schülers Franz Snyders, und nicht in letzter Linie als Porträtsstecher. Als Belege dafür mögen hier nur kurz das glänzende Blatt nach dem „Heil. Ambrosius und Kaiser Theodosius“ von Rubens in der kais. Galerie, die „Ader auf der Jagd von Wölfen und Schlangen“ nach dem Bilde von Snyders in der Galerie Liechtenstein zu Wien, das Brustbild des Fürsten Kauniz nach Tocqué und das Profilporträt desselben nach dem Bronzerelief von Joh. Hagenauer aufgezählt werden. Ein vollständiges Verzeichnis der Werke dieses trefflichen, durch Kraft und Farbigeit der Grabsticheltechnik hervorragenden Künstlers gehört leider bis heute noch zu den frommen Wünschen der Kupferstichsammler.

Gleichzeitig mit dem Linienstich erfuhr auch die Schabmanier in Wien ihre Förderung von höchster Stelle. Wie Schmuher aus Frankreich, so holte sich Johann Gottfried Haid (1710—1776) dafür den Impuls aus England. Er war von Augsburg, wo mehrere Mitglieder seiner Familie die gleiche Kunst übten, nach Wien auf die Akademie gekommen und erhielt von der Kaiserin ein Stipendium, welches er zu seiner weiteren Ausbildung in der Schabkunst jenseits des Kanals zu verwenden hatte. Mac Ardell, Frye, Houston wirkten dort, Carlom strebte empor: die englische Schabkunst hatte den Gipfel ihrer Feinfühligkeit und Zartheit erreicht. Nicht nur Haid, von dem u. a. ein großes, von 1760 datiertes Gruppenbild der österreichischen Kaiserfamilie nach Meytens und mehrere für John Boydell in London ausgeführte Blätter nach Gemälden englischer und niederländischer Meister herrühren, sondern auch seine

*) S. des Verfassers Gesch. der k. k. Akademie d. bild. Künste in Wien, S. 19 ff.

Nachfolger, Johann Jacobé (1733—1797), Johann Veit Kauperg (1731—1816), Johann Peter Pichler (1765—1806) u. a. bildeten sich nach Londoner Mustern. Jacobé's Hauptblatt, der Aktaal der Wiener Akademie nach M. J. Quadal (1790), ist offenbar das Gegenstück zu Carloms Londoner Akademie nach Zoffany (i. Gesch. d. Wien. Akad. S. 82). Von Kauperg besitzen wir einige gute Blätter nach Anna Dorothea Therbusch, G. Dou, Teniers, Rupeky, Guido Reni u. a., von Pichler mehrere gelungene Bildnisse, wie das des Kaisers Leopold II. nach Hidel. Durch Franz Wrenf (1766—1830) und Vincenz Georg Rininger (1767—1851), beide Schüler Jacobé's, wurde die Schabkunst dann in die Gestaltenwelt Jügers und zu deren modernen Epigonen hinübergeleitet und hat in Wien bis über die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts hinaus noch ihre geschickten Vertreter gefunden. — E. C. Heiß, Christ. Weigel, Bernh. Vogel, Joh. Jos. Freidhoff u. a. kultivierten sie in Augsburg, Nürnberg und Berlin.

Neben der Schabkunst hat auch die englische Punktiermanier in Deutschland vorübergehend Boden gewonnen und besonders in Verbindung mit dem Farbendruck nach Baillie's Vorgang ihre Zeit gehabt. Die Gebrüder Georg Sigmund und Johann Gottl. Facius (beide 1750 in Regensburg geb.) brachten die Manier von England herüber und reproduzierten in dieser Art mehrere Bilder älterer und gleichzeitiger Meister, wie die „Bewirtung der Engel durch Abraham“ von Murillo, den großen Stier von Paulus Potter, Hector und Paris von Angelika Kauffmann u. a. Auch der geschickte Mannheimer Kupferstecher und Radierer Heinrich Singenich (1752—1812) lieferte neben geschabten und gestochenen Arbeiten einige gute Blätter in kolorierter Punktiermanier.



106. Musizierende Gesellschaft. Radierung von D. Chodowiecki zu Baledows Elementarwerk.