



Der Kupferstich

von

Hans W. Singer

V&K





Liebhaber-Ausgaben



Sammlung Illustrierter Monographien

Berausgegeben in Verbindung mit Anderen

von

Banns von Zobeltitz

15.

Der Kupferstich

Bielefeld und Leipzig

Verlag von Velhagen & Klasing

1904

Der Kupferstich

Von

Prof. Dr. Hans W. Singer

Mit 107 Abbildungen



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

1904

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Fiedler & Wiffig in Leipzig.



Digitized by the Internet Archive
in 2013



Abb. 1. Der Meister der Spielkarten: Ein König aus der Spielkarte.
(Zu Seite 19.)



Der Kupferstich.

Über die Nachteile, die uns unsere weitentwickelte Geistesbildung gebracht hat, ist schon viel geschrieben worden, und doch wurde noch lange nicht alles vorgeführt. Sie hat auch unsere mangelnde Freude am Sehen und unser vermindertes Können darin verichuldet. Fast jeder Mensch der Jetztzeit ist nachgerade daran gewöhnt, einzig und allein im gedruckten Wort alles das zu suchen, was ihn bewegt und fesselt. Dieses bequeme Mittel, ursprünglich eigentlich nur die Dienerin des Verkehrs, ist schließlich Herrscherin geworden, und wir haben unser Leben unter das Zeichen des Begriffs, des gedruckten Buchstabens gestellt.

Vor gar nicht so viel Jahrhunderten war es wohl noch anders. Noch im fünfzehnten Jahrhundert bildeten die Lesekundigen die Ausnahme. Daß Zeitungen ganz fehlten, Bücher auch noch selten waren, der Umstand also, daß diese Mittel zur Verbreitung menschlicher Gedanken wegfielen, kam einem Gebiet der Kunst zugute, der Graphik, wie wir sie neuerdings nennen.

Man macht sich nicht ohne weiteres einen Begriff davon, welche ungeheure Bedeutung einst dem Holzschnitt und dem Kupferstich innewohnten. Heutzutage ist das Volk ihnen völlig entfremdet worden; das billige gedruckte Wort hat sie verdrängt. Aber ehemals griffen die Menschen zum gedruckten Bild, wie man heut zur Zeitung greift, und man genoß graphische Kunstwerke, wie man heute vielleicht Romane genießt. Zur Erzählung von Neuigkeiten, zur Erbauung, zur Beeinflussung des Geistes und der Sitten gab es hauptsächlich nur Holzschnitte und Kupferstiche.

Es ist nun sicherlich zwecklos, den Lauf der Dinge zu beklagen: es ist wahrscheinlich auch unvernünftig, durch irgendwelche zielbewußte Eingriffe diesen Lauf abweichend oder gar rückgängig gestalten zu wollen. Unser ganzer Fortschritt scheint doch durch zwei Triebe bestimmt zu sein, den zur Bequemlichkeit und den zur Billigkeit. Sie dringen in allen Lagen, auf allen Gebieten, bei allen Völkern durch. Bequemer und billiger als die Kupferstiche oder Holzschnitte sind die Worte allerdings.

Aber jene haben ihrerseits blendende Vorteile und man muß es doch von Herzen bedauern, daß diese Kunst dem großen Volk so sehr verloren gegangen ist. Das wunderbarste Dichterwort bietet nur ein armieliges Nacheinander, während der bildenden Kunst ein herrliches Zugleich zu Gebote steht, und sie kann anregen wo das Wort nur erklärt. Nur die Musik vielleicht ähnelt ihr darin. Ist es nicht ergreifend, wenn Tristan dem König seinen Verrat nicht zu deuten weiß, uns aber ein mitklingendes Motiv, welches der Meister im Orchester einwebt, das große Geheimnis mit einem Schläge erklärt? Wir lassen einen Gedanken im Flug: wie schwer würde es uns fallen, ihn in Worten zu kristallisieren. Aber auch hier bleibt dem Künstler nur eine bescheidene Möglichkeit. Sehen wir uns jedoch Klingers Blatt „Der Tod als Pflasterer“ an; empfängt da nicht



Abb. 2. Der Meister des Amsterdamer Kabinetts: Das Haupt Johannes des Täufers. (Zu Seite 20.)

jeder selbständige Geist auf einen einzigen Blick die Kunde von einer ganzen Weltanschauung! Wollten wir die Anregung ausarbeiten, die uns da mit einemmal geboten wird, es verginge wohl mehr als eine Stunde. Wie muß sich dagegen der Dichter abquälen! Wie muß er uns seitenlang vorbereiten, damit endlich eine plötzliche Situation auf uns stark wirkt! Lebte irgend ein geschriebenes Dokument aus den achtundvierziger Jahren heute noch, neben Kethels „Auch ein Totentanz“? Bändelange Werke erschöpfen ein Thema nicht so sehr, führen es nicht so überwältigend vor Augen, wie Bartholomäus unvergleichliches Grabmal.

Ja, das gedruckte

Wort als Mittel der Mitteilung ist dagegen schwach, wir aber müssen danach trachten, solche Genüsse weiten Kreisen wieder botmäßig zu machen.

Einer der Gründe, weshalb dem Kupferstich so wenig Neigung entgegengebracht wird, ist zweifellos der, daß seine Entstehung ein Geheimnis für die meisten Menschen ist. Ein Bild hat jeder einmal entstehen sehen, und wenn er auch nur einem schlechten Kopisten in irgendeiner Galerie zugeschaut hat. Überhaupt ist das Verfahren ja ein leicht verständliches. Aber von der Herstellung der Kupferstiche ist es schwer, sich einen Begriff zu machen, falls man es nicht einmal gesehen oder erzählt bekommen hat.

Eine kurze Erklärung will ich hier voranschicken. Der Kupferstecher nimmt eine Kupferplatte zur Hand, die je nach dem Umfang etwa zwei bis vier Millimeter dick ist. Sie ist zuvor gehörig gehämmert worden, damit sie von ganz gleicher Beschaffenheit und nicht etwa an einer Stelle härter oder dichter als an anderer sei; die Oberfläche wurde poliert. Diese Oberfläche wird nun oft mit einem Kreidegrund überzogen und darauf die Zeichnung wenigstens in den Umrissen gepaußt. Dann nimmt der Künstler einen stählernen Stichel, den



Abb. 3. Der Meister des Amsterdamer Kabinetts: Der sich kratzende Hund. (Zu Seite 20.)



Abb. 1. Meister G. C.: Die Madonna von Einsiedeln. (Zu Seite 21.)

er drückt oder schiebt, und mit dem er die Linien der Zeichnung aus dem Kupfer herausgräbt. Wo er einsetzt und wieder herauskommt, laufen seine Furchen spitz zu. Er gräbt kleine Späne aus. Die Furchen sind sehr schal, selbst bei Linien, die kräftig und breit im nachherigen Druck erscheinen, erreichen sie fast nie eine Tiefe von einem halben Millimeter. Hat er nun alle Linien, auch die Schatten, die durch Anhäufen von gekreuzten Linien entstehen, fertig gegraben und die etwaigen rauhen Ränder seiner Furchen abpoliert, so geht es zum Druck. Die ganze Platte wird mit der Schwärze bedeckt. Sie wird in die Furchen hineingerieben und dann mittels Luchern, dem Ballen der Hand *z.* sorgfältig von der polierten Oberfläche wieder abgewischt, so daß sie nun eben nur noch in den Furchen sitzen bleibt. Sodann legt man die fertig eingeschwärzte Platte auf den Teller einer Zylinderpresse, das durchfeuchtete Papier darauf, Löschpapier und Lappen (zum Ausgleichen des Druckes) darüber und zieht das Ganze unter den Zylinder hinweg. Hebt man nun das Papier behutsam auf, so findet man die Schwärze, die in den Furchen war, als Linien darauf und der Kupferstich ist (bis auf das Trocknen und Glattpressen) fertig. Für jeden neuen Druck muß die Platte in derselben Weise eingeschwärzt werden. Dieses Einschwärzen schleift das Kupfer nach und nach ab. Es kommt auf die Beschaffenheit des Kupfers und auf die Art der Stichbehandlung an, ob man viel oder wenig Abdrucke von einer Platte ziehen kann. In neuerer Zeit kann man die Oberfläche einer solchen Kupferplatte galvanisch verstählen. Damit ist die Abdruckfähigkeit der Platten eigentlich unbegrenzt geworden. Denn sobald sich die Stahlschicht abnutzen sollte, kann man sie erneuern, ehe die eigentliche Arbeit auf dem Kupfer angegriffen wird. Doch will ich gleich hier betonen, daß die Abzüge vom Kupfer immer die besten sind, und daß auch von solchen Platten, die in großer Auflage gedruckt werden sollen, zuvor immer eine kleinere Anzahl Vorzugsdrucke „vor Verstählung der Platte“ hergestellt werden.

Die Arbeit des Stehens ist eine ungemein zeitraubende und auch anstrengende. Die alten Waffenschmiede und Plattner waren auf eine schnellere und leichtere Art verfallen, Linienornamente auf ihr Metall, — es war bekanntlich Eisen und Stahl, — zu bringen. Sie ätzten diese Linien mittels Säuren. Von ihnen übernahmen die Kupferstecher das Verfahren: das geht klar daraus hervor, daß die frühesten geätzten Blätter auf Eisen geschaffen waren. Soweit bekannt, ist Urs Gravs „Mädchen, sich die Füße waschend“, mit der Jahreszahl 1513, die frühest datierte geätzte Platte. Unter den undatierten sind einige zweifellos etwas älter. Doch zu einer wirklichen Aufnahme gelangte das jüngere Verfahren, die Radierung, erst als man die Säuren entdeckte, die Kupfer (und nicht nur das spröde Eisen) angreifen.

Der Radierer nimmt eine ebensolche Platte wie der Kupferstecher und überzieht die Oberfläche mit einem „Ätzgrund“, der Harz, Wachs oder sonstige Masse enthält, die den Säuren Widerstand leistet. Nachdem der dünn und gleichmäßig aufgestrichene Ätzgrund getrocknet ist, wird er durch Anrußen mittels einer Wachsfackel undurchsichtig gemacht. Man kann ihn übrigens schon vorher durch einen Zusatz von Graphit undurchsichtig machen. Auf dem fertigen Grund kann wieder die Zeichnung mit Röteln *z.* gepaußt werden. Dann nimmt man eine Radiernadel — eine stählerne, im Holzheft sitzende Nadel — und übergeht die Linien der Zeichnung. Die Nadel entfernt den Ätzgrund und legt das Kupfer in den Linien frei, aber gibt noch keine Furchen hinein. Nun werden Rücken und Kanten der Platte mit undurchdringlichem Lack bestrichen und die Platte in das Ätzwasser (gewöhnlich verdünnte Salpetersäure oder Eisenchlorid) gelegt. Die Säure frißt das Kupfer weg dort, wo die Linien freigelegt worden sind. Der mühsamen Arbeit des Herausstechens ist man überhoben, wenn man so will. Doch spielte dieser Gesichtspunkt nur in den wenigsten Fällen eine Rolle. Die neue Kunst bot von allem Anfang an gleich soviel Eigenartiges, daß sie nicht nur als ein Ersatz-, sondern als ein völlig selbständiges Verfahren betrachtet wurde. Die geätzte Linie ist rauher, unter der Lupe gesehen nicht so gleichmäßig wie die gestochene, und sie läuft nicht an den Enden spitz zu. Die Hand, die die Radiernadel, ohne in der zarten Schicht des Ätzgrundes Widerstand zu finden, führt, bewegt sich ebenso frei und willkürlich,



Abb. 5. Martin Schongauer: Die Flucht nach Ägypten. (Zu Seite 23.)

als ob sie mit dem Bleistift zeichnete. Die Hand, die den Stichel treibt, ist gebunden und hat eine muskelfanstrengende, schwierige Arbeit zu vollbringen.

Das sind, kurz angedeutet, die beiden Hauptverfahren des Tiefdruckes, oder wie man gemeinhin sagt, des „Kupferstichs“. Auf die zahllosen technischen Einzelheiten kann hier natürlich nicht eingegangen werden. Einige andere Verfahren, namentlich solche, die nicht nur mit Linien, sondern mit Flächen arbeiten, werden an ihrer Stelle später noch erläutert werden.

*

*

*

Über die Erfindung des Kupferstichs ist bereits viel gestritten worden. Die Kunstgeschichte begann im Süden, und bei dem Patriotismus, der nun einmal allen Geschichtsschreibern so leicht die Feder lenkt, ist es natürlich, daß die Italiener, die sie zuerst beschrieben, die Erfindung für sich in Anspruch nahmen. Ihre Aussagen wurden bestritten, aber ganz neuerdings haben ihnen wieder selbst Ausländer zugestimmt. Die Kunst und die Kultur überhaupt ist ja wohl zeitiger im Süden entwickelt als anderswo, warum sollte da nicht auch der Kupferstich dort entstanden sein? Man kann aber in der Tat wohl einen Grund dagegen anführen, der sogar ein ziemlich einleuchtender ist. Der Kupferstich hat sich nicht aus der hohen Kunst der Malerei entwickelt, sondern aus bescheidenen gewerblichen Künsten, vornehmlich dem Gold- und Silberschmiedehandwerk. Diese blühten nun im armen Norden, wo der Mangel an Mitteln die große Kunst noch nicht aufkommen ließ, in reicherer Entfaltung als im Süden, und daher ist es sehr wahrscheinlich, daß eine neue Erfindung wie der Kupferstich sich zuerst im Norden entwickelte. Übrigens darf man wohl annehmen, daß mancherlei Goldschmiede im Norden sowohl wie im Süden diese Erfindung unabhängig voneinander gemacht haben. Sei dem wie ihm sei, jedenfalls ist nach dem Stand unseres heutigen Wissens der frühest datierte nordische Stich, eine Geißelung vom Jahr 1446 — (das zweite Blatt aus der Passionsfolge eines unbekanntes Meisters) — rund 30 Jahre älter als der frühest datierte italienische Stich.

Daß bei dieser Erfindung das Glück mitgespielt hat, wie bei der Mehrzahl der Erfindungen, ist gewiß. Die Goldschmiede gravierten schon lange Edelmetallplatten und füllten die Furchen mit einer später hart werdenden schwarzen Masse aus, damit die Zeichnung klar hervortrete. Während sie noch bei der Arbeit waren, drückten sie gelegentlich die Platte in Schwefel ab, um den Fortschritt der Arbeit leichter kontrollieren zu können. Jrgend einmal drückte jemand eine solche Platte vielleicht mit der schwarzen Masse ehe sie hart geworden auf Papier ab. So müssen wir uns das Entstehen der ersten Kupferstiche denken. Derartige Versuchsabdrücke werden Niellen genannt, da sie Papierabdrücke von Zierplatten waren, die man mit der schwarzen Masse (Nigellum, Niello) ausfüllte. Eine eigentliche Kunst des Kupferstiches aber tritt erst mit dem Augenblick ein, als die Platten, auf denen gearbeitet wurde, nicht mehr das Endziel, sondern nur Mittel zum Zweck der Herstellung von Papierabdrücken waren. Die „Niellen“ sind ein paar zufällige Abdrücke von wertvollen Gold- oder Silberplatten. Auf ihnen ist etwaige Schrift und Darstellung im Spiegelbild zu sehen, da diese auf der Platte, dem eigentlichen Kunstobjekt, natürlich rechtseitig standen. Bei den wirklichen Stichen hat die Platte und das Metall, auf dem gearbeitet worden ist, keinen Selbstzweck an und für sich. Etwaige Versehen abgerechnet, haben die Künstler stets alles linksseitig gestochen, damit es dann auf dem Papierabdruck richtig herauskomme. Das Wertobjekt beim Kupferstich bilden die Papierabdrücke.

Wer nun von uns heute ganz unvorbereitet sich einen Einblick in die Anfänge des Kupferstiches, in die Leistungen des fünfzehnten Jahrhunderts gewähren will, wird sich freilich zunächst wenig angezogen fühlen. Heute verführt uns selbst die äußerliche Verbollkommnung der Reproduktionstechnik dazu, in jedem Bild nur die richtige Übereinstimmung mit der Natur als das, worauf es ankommt, zu suchen. Wie kann es da ausbleiben, daß uns diese steifen, ungelenkten Männlein und Weiblein, deren unförmige Gestalten eine knitterige, manchmal unmögliche Gewandung bedeckt, und die



Abb. 6. Martin Schongauer: Die Versuchung des heiligen Antonius. (Zu Seite 24.)

alle dieselben Nasen, denselben Blick aufweisen, anders als komisch berühren? Ein paar dürstige, außer allen Zusammenhang hingesezte Sträucher sollen die Landschaft ersehen; wild zerklüftete Bodenpartien wirken fast drollig, statt grausig, denn sie sind im Verhältnis zu den Figuren ganz winzig angegeben oder gar aus der Vogelperspektive gesehen, während wir die Figuren auf ebener Erde vor uns haben. Das Lockenhaar der Madonna breitet sich aus wie ein Fächer und spricht dem Gesetz der Schwere Hohn; und solcher Ungereimtheiten gibt es noch viele mehr.



Abb. 7. Martin Schongauer: Maria und Christus. (Zu Seite 24.)

In der That geht es dem Menschengeschlecht etwa wie dem einzelnen Menschen. Ein Teil dieser Mängel, wenn wir sie vorerst einmal als solche gelten lassen wollen, sind zurückzuführen auf mindere Übung der Hand, fast noch mehr auf Sinnesunvermögen. Die Zeichnung des Kindes ist unvollkommen zum großen Teil, weil das Kind, trotzdem es die Augen offen hat, nicht soviel noch so klar wahrzunehmen vermag wie ein Erwachsener. Mit den Jahren bildet sich das Auge des Kindes, so auch das Auge der Menschheit. Es kann für ausgemacht gelten, daß der Mann, der im fünfzehnten Jahrhundert vor einer Landschaft stand, wirklich nicht so viel darin sah, wie einer des zwanzigsten Jahrhunderts. In Sachen des Gehörs ist dieses Heranbilden viel leichter zu verfolgen, und die Geschichte der Musik lehrt uns, daß frühere Zeitalter viel weniger empfindliche Gehörnerven besaßen als das heutige. Auch können die meisten von uns, die sich mit Musik abgeben, es an sich bestätigen, daß sie mit wachsendem Alter den Vortrag des Orchesters zum Beispiel in seiner Kompliziertheit viel mehr verfolgen lernen. Wer anfangs nur das Zusammenspiel hörte, lernt mit der Zeit eine einzelne Stimme aus der Polyphonie heraus hören und kann ihr das ganze Stück hindurch folgen. Wenden wir uns nun wieder dem frühesten nordischen Kupferstich zu, so ist es zwecklos, diese



Abb. 8. Albrecht Dürer: Die Melancholie. (Zu Seite 26.)

seine Mängel leugnen zu wollen, aber auch nötig, sogleich hinzuzufügen, daß er demgegenüber einen Vorzug besitzt, der den späteren Zeiten mit ihrer weiterentwickelten Perspektive und ihrem schärferen Formensinn oft abgeht. Es ist allerdings ein Vorzug, eine Tugend, die der ungeübte Betrachter von heute schwer erkennen und genießen kann. Es ist die Stilreinheit.

Ein Kunststil bleibt rein, solange die Mittel, mit denen die Kunst ausgeübt wird, auf natürlichem Wege entfaltet werden; solange man aus Hindernissen Nutzen zieht,



Abb. 9. Albrecht Dürer: Hieronymus im Gehäus. (Zu Seite 26.)

sie aber nicht über den Haufen rennen will. Mit einem Wort, solange der Künstler seine Wünsche nach dem Werkzeug richtet, mit dem er arbeitet, nicht aber sein Werkzeug schlecht oder recht zur Ausführung vorgefaßter Wünsche zwingen will, schafft er reine Kunst. Der Zwang ist in der Kunst die Ummatur. Man kann Kunstfertigkeit erzwingen, Kunst aber nie. Das ist es, was gerade heutzutage so oft, selbst von großveranlagten Meistern mißachtet wird. Wir finden, daß ein Künstler zur Radier- nadel greift, um ein Bild herzustellen, das er hätte malen sollen. Denn das Problem



Abb. 10. Albrecht Dürer: Das Wappen mit dem Hahn. (Zu Seite 26.)



Abb. 11. Albrecht Dürer: Bildnis des Kardinals Albrecht von Brandenburg.
(Zu Seite 28.)

des Hell dunkels, das zuerst in seiner Vorstellung lebte und das ihn überhaupt zu dem Werk führte, ist voll und ganz nur mit Zuhilfenahme der Farbe zu lösen. Oder er malt ein Bild, das er hätte meißeln sollen, denn das Problem der sensiblen Modellierung ist erst dann erschöpft, wenn es sich an einem wirklich drei-dimensionalen Werk erprobt hat. Aber solche Werke, in denen sogar Künstler von großer Einbildungskraft nur auf ihr Ziel und nicht auf ihr Werkzeug bedacht sind, treten heute immer häufiger auf. Der Laie verliert durch sie immer mehr das Gefühl für Stilreinheit. Bei der Vertiefung in den Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts kann er es wieder gewinnen.

Der frühe Kupferstich wurde von Goldschmieden entwickelt. Es waren biedere Handwerker, nicht Künstler mit verwegenen Träumen, deren Phantasie zur Darstellung

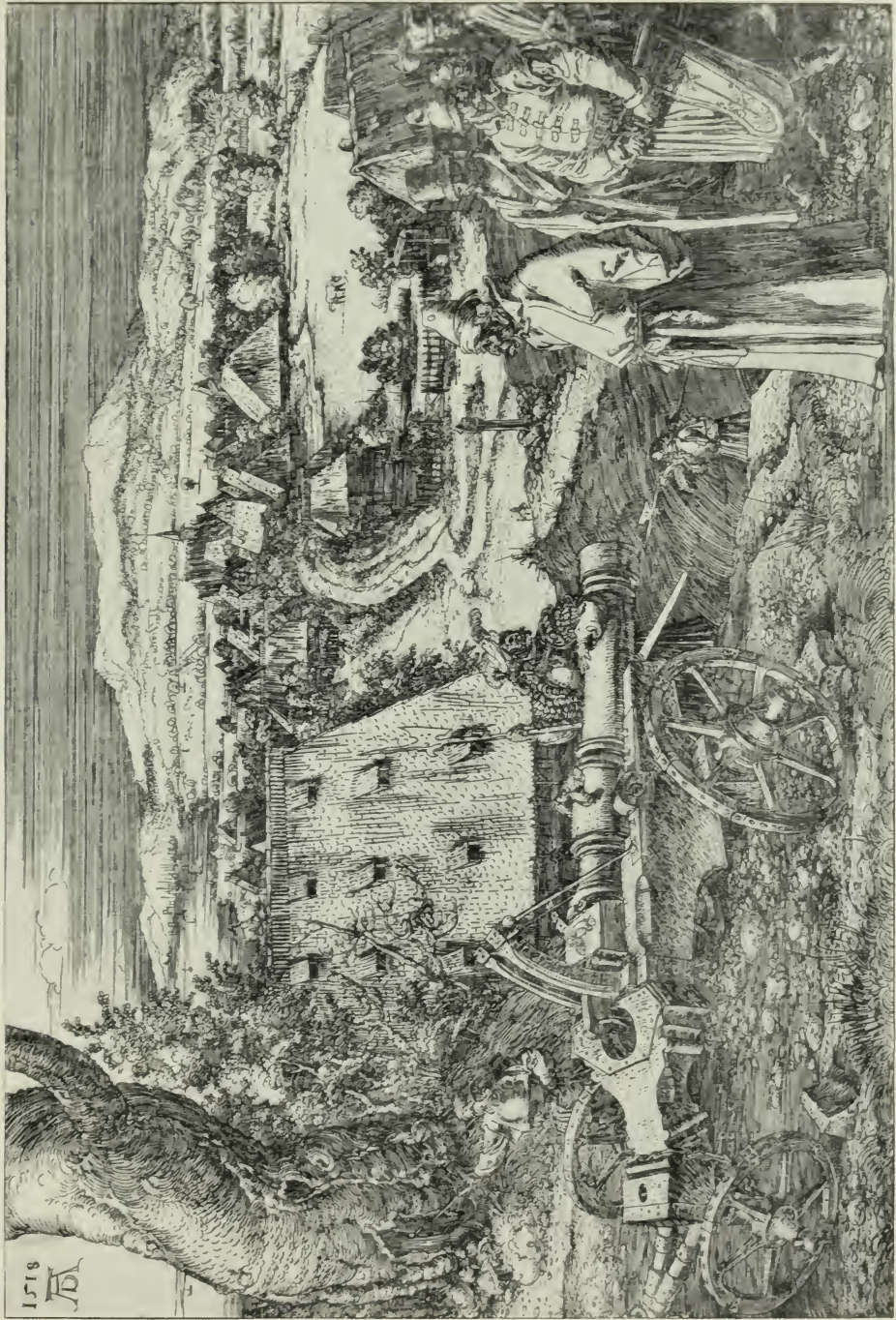


Abb. 12. Albrecht Dürer: Die Kanone. (Zu Seite 30.)



Abb. 13. Barthel Beham: Die Madonna im Fenster. (Zu Seite 30.)

drängte, sondern bescheidene Geister, die wohl die Ruhe hatten, bedächtig auf ihr Arbeiten zu achten. Sie bemerkten, was dem Stichel leicht wird, zu welcher Handhabung er sich von selbst hergibt, in welcher Richtung sich seine Eigenheit entwickeln läßt, so daß schließlich eine Art des Vortrags herauskommt, die ein ihm eigentümliches Gepräge, eine eigene Sprache besitzt. Diese Sprache besteht in einer strengen Führung von mehr oder minder gleichlaufenden Liniensystemen. Das Modellieren wird erreicht, indem die Systeme in den Schatten gekreuzt werden, außerdem durch das An- und Abschwellen der einzelnen Linien. Ein Federzeichner verfährt nicht so. Die Leichtigkeit, mit der er die Feder führen kann, würde ihn nie auf den Gedanken kommen lassen, ein so streng geschlossenes System wie das des Kupferstechers innezuhalten. Die Hand des Kupferstechers hat bei der Arbeit einen bedeutenden Widerstand zu besetigen, und so kommt es, daß seine Strichführung sich durch etwas Gelegtes auszeichnet.

Daß es Goldschmiede und nicht Maler waren, die den Kupferstich entwickelten, war aber noch in einer anderen Hinsicht ein Glück. Die Goldschmiede traten vor etwas Neues; bei den Malern hätte die Gefahr bestanden, daß sie die eben gefundene Technik sofort der Malerei unterworfen hätten, daß sie Gemälde reproduzierten, also nur nachgeahmt hätten. In Italien kann man ja in der Tat etwas ähnliches beobachten. Unsere Goldschmiede aber hatten keine vorgefaßten Meinungen. Sie kannten „das Malerische“ nicht und quälten sich daher auch nicht damit ab, es erreichen zu wollen. Sie sahen, daß bei der sich von selbst gebenden Behandlung des Stichels, das Weiß des Papiers ebenso mitpricht wie die Linie, daß die Linie sich nie wirklich in einen Ton auflösen läßt, daß also bei ihrer Kunst etwas Konventionelles immer übrig bleiben

wird. Denn in der Natur gibt es nur Töne, Flächen und nicht Linien. Es war eben ein Beweis ihres frischen, stilreinen Gefühls, daß sie nicht dieses konventionelle, Unvermeidliche, zu vertuschen, abzuschwächen suchten, daß sie nicht etwa auf Ton und Hell dunkel hinarbeiteten, sondern ihr Ziel in der Ausbildung des Linien systems erkannten. Auf jenem Feld hätten sie doch zu guter Letzt kläglich vor der Ölmalerei die Schlagge streichen müssen: auf diesem haben sie etwas erreicht, das in sich abgeschlossen besteht: sie haben einen selbständigen Stil geschaffen.

Neben der Möglichkeit zum Genuße dieser Stilreinheit bietet uns die erste Zeit des Kupferstiches noch eine andere, die den meisten Menschen viel zugänglicher und wohl auch reizvoller sein wird. Der Kupferstich ist von allem Anfang an die echte, wahre Volkskunst gewesen. In ihm erkennen wir das Volk der Zeit und das, was es liebte, wieder. Gegenüber der Malerei, die bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts eine religiöse Andachtskunst ist, ja auch gegenüber dem eigentlich ebenso beweglichen Holzschnitt, bietet der Kupferstich einen großartigen Stoffreichtum. In der Malerei finden wir nur biblische und heilige Darstellungen, in denen sich erst nach und nach, ganz schüchtern das Weltensleben im Hintergrund bemerkbar macht. Was gibt es aber nicht alles im Kupferstich, auch dem ältesten, zu sehen!

Da tritt zunächst das weite Gebiet der Ornamentik ein. Die Mienen sind ja überhaupt Zierplatten, und alle späteren wanderten auch sofort in die Werkstätten der Goldschmiede, die sie als Vorlagen benutzten. Zu ihnen treten auch reizende Ornamentstiche, Blumen, Blätter, dann auch reich verzierte Geräte wie Monstranzen, Reliquien schreine und dergleichen. Auch Wappentwürfe und solche zu Dolchsheiden verfolgte praktische Zwecke. Daneben gibt es aber Blätter, die das Ornament rein aus der Freude daran verewigen, und die kaum zu irgendeinem Zweck verwendbar sind. Zum Beispiel einige Alphabete aus Pflanzenmotiven oder aus wunderlichen Figuren zusammengestellt, wie z. B. unsauberen Mönchen, verrenkten Krüppeln und anderen absichtlich satirischen Karikaturen. Auch reiche, oft ganz phantastische Architekturen kommen vor, die die Ausartungen der Spätgotik in der sonderbaren Auffassung einzelner Köpfe verewigen. Es sind Tabernakel, Nischen, auch ganze Wandverkleidungen. Ferner gibt es eine ganze Folge von Schiffen, die reiche Belehrung über die alten Seefahrzeuge bieten.

Völlig praktischen Zwecken dienen die zahlreichen Kartenspiele, die nun im Stich entstanden. Gerade unter ihnen finden wir eine Reihe der künstlerisch am feinsten durchgeführten Blätter. Und sie führen uns zwei Dinge vor, die auch wieder in besonderen Stichen, ohne praktischen Zweck, behandelt werden, nämlich die interessantesten Kostüme und die vielseitigen Tierschilderungen. Selbstverständlich ist in jener naiven Zeit jede figürliche Darstellung ein Kostüm-

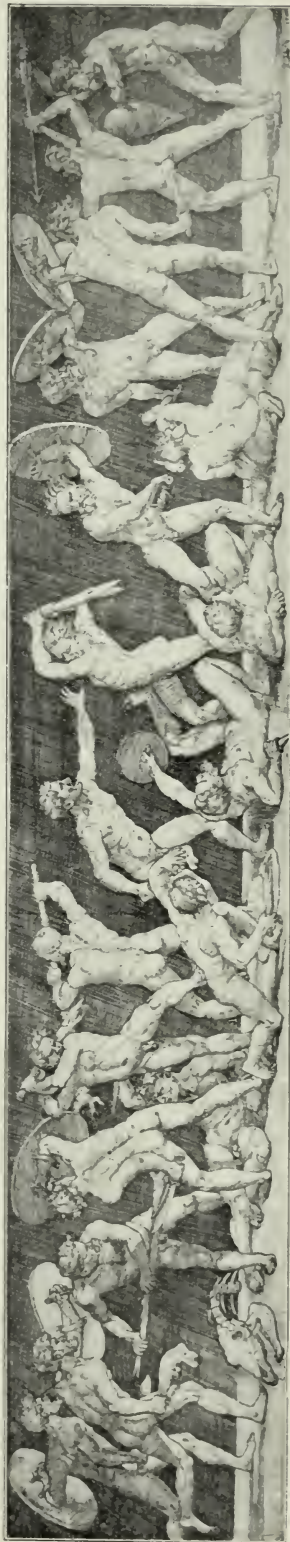


Abb. 14. Barthel Beham: Der Männerkampf (S. Seite 30.)

blatt; aber die Spielfarten mit ihren großen Einzelfiguren sind fast wie Kostümdstudien anzuschauen.

Zahlreiche besonders interessante Darstellungen führen uns in das Innere der Häuser ein. Es sind einerseits getreue Abbildungen von Handwerkstätten, andererseits Gemächer mit höfischen oder bürgerlichen Gestalten, die Orgel spielen, lesen, schreiben und sonstige tägliche Verrichtungen besorgen. Alles wird liebevoll im einzelnen abgebildet. Auch Hoffeste und Turniere gibt es. Das höfische Leben und die Dichtkunst spiegeln sich ferner in Liebesgärten wieder. Den Volksgeist finden wir dagegen in einer Reihe von derben und leicht-

verständlichen Allegorien, wie z. B. den häßlichen Alten, der mit Geld um die Liebe der jungen Schönen wirbt, oder dem famosen Streit der Weiber um die Hofe. Endlich kommt eine große Schar von Bildern der eiteln Schauhaft des Volkes entgegen. Es sind Abbildungen von wilden Männern, Mißgeburten, Volkstypen, fahrendem Bettelvolk, Ringern, spielenden Kindern, Entführungen hoch zu Ross etc., ja selbst die Mythologie tritt im Kupferstich ein, lange ehe sie sich in der hohen Kunst der Malerei einfindet. Man sieht: alles drängt nach Erzählung, die Werke wollen viel mitteilen, sie reden zum Volk viel intimer und eindringlicher als die Ölgemälde. Dabei zeigt sich selbstredend in den wirklich heiligen Darstellungen, die ja immer noch, selbst im Kupferstich, mehr als die Hälfte der Gesamtheit ausmachen, die gleiche Neigung nach dem Weltlichen. Auch hier finden wir die Betonung der Einzelheit und den Wunsch zu erzählen, gegenüber dem Wunsch bloß die Andacht zu steigern. So kommt es, daß der Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts kulturgeschichtlich bedeutender ist als die übrige Kunst.



Abb. 15. Sebald Beham: Herakles tötet den Cacus. (Zu Seite 30.)



Abb. 16. Sebald Beham: Die drei Landknechte. (Zu Seite 30.)

Von den Lebensverhältnissen der Kupferstecher aus jener Zeit ist uns so gut wie gar nichts erhalten. Namen kennen wir nur ein paar. Betrachtlich mehr haben wenigstens die Anfangsbuchstaben ihres Namens auf einige Blätter gesetzt, so daß wir immerhin von den Monogrammisten AC, BS etc. sprechen können. Andere bezeichnen ihre Blätter mit einem Meisterzeichen — das oft eine Anspielung auf ihren Namen bergen mag — oder einem Merkmal, z. B. dem Weberschiffchen, dem Schlangenstab, dem Würfel, dem Walkerbaum, der Sichel, so daß wir sie danach benennen können. Viele dagegen haben gar nichts auf ihre Blätter gesetzt, und obwohl ihr Charakter so ausgesprochen ist, daß wir ihre Werke leicht aus der Masse herauschälen können, müssen wir uns mit teilweise sonderbaren Bezeichnungen behelfen. Manche von diesen Unbekannten benennen wir nach ihrem Hauptblatt, manche nach einer Eigentümlichkeit in ihrer Behandlung, andere sogar nach dem Ort, wo ganz zufällig sich die meisten ihrer Arbeiten befinden.

Daß mit der Länge der Zeit fast jeder einzelne dieser Stiche aus dem fünfzehnten Jahrhundert

eine Seltenheit geworden ist und schon als solche wertvoll ist, leuchtet jedem ein. Sie sind sämtlich von Fachleuten beschrieben, die geordnete Verzeichnisse darüber aufgestellt haben. Diese kleinen Blätter waren ja bei ihrer Billigkeit und leichten Zerstörbarkeit dem Untergang in hohem Maße ausgesetzt. Die Laienkäufer betrachteten sie nicht als wertvoll, in den Maler- und Goldschmiedewerkstätten wurden sie als Vorlagen nach und nach aufgebraucht. Wir besitzen heute noch eine beträchtliche Anzahl in den Museen der ganzen Welt



Abb. 17. Sebald Beham: Die Bauernschlägerei. (Zu Seite 30.)

verstreut. Von einzelnen Meistern weiß man, daß sie an die vierhundert Platten gestochen haben. Wenn man bedenkt, daß vielleicht ein Achtel aller uns bekannten Stiche nur in je einem Exemplar auf uns gekommen ist, also Unica sind, so kann man daraus schließen, daß noch mehr völlig verloren gegangen sind, und daß die Gesamtanzahl der Stiche schon in den ersten 50—60 Jahren der Kunst ganz erheblich gewesen sein muß.

Zum Rahmen dieses kurzen Buches kann nun auf die Meister selbst nicht einzeln eingegangen werden. Wie ich auch für die späteren Epochen nur die allgemeinen Gesichtspunkte aufstellen, nur mehrere Hauptvertreter anführen kann, so muß ich mich gleich beim Anfang, beim fünfzehnten Jahrhundert beschränken. Aber einige wenige sollen doch hervorgehoben werden.

Da ist vor allen ein Mann, den wir den „Meister der Spielkarten“ nennen, anzuführen (Abb. 1). Er steht ziemlich am Anfang der Entwicklung, denn in der Behandlung des Stiches zeigt er noch viel Unbestimmtheit. Eher wie einer, der die Feder handhabt,



Abb. 18. Georg Pencz: Horatius Cocles. (Zu Seite 32.)

führt er den Stichel, folgt gern der Form des Gegenstandes und kennt noch nicht die durchgebildete Kreuzlage. Dagegen zieht er durch die Zartheit seines Vortrags viel mehr an als mancher seiner Nachfolger, der ihm technisch überlegen ist. Ein Kartenspiel, in dem die Karten ungefähr 140×93 Millimeter messen und von dem sich bislang 17 Figuren und eine etwas größere Anzahl von Zählkarten gefunden haben, bildet sein Hauptwerk. Die „Farben“ sind nicht die heute üblichen Eichel, Schellen u. s. w., sondern Rosen, Cyklamen, wilde Menschen und Vögel: jede Farbe bestand aus neun Zählkarten, Unter, Ober, Königin und König. Wahrscheinlich später, fügte der Künstler noch zwei neue „Farben“ Hirsche und Löwen mit Bären hinzu, vermutlich weil die Platten für zwei der früheren „Farben“ abgenutzt waren. Die vier oberen Karten zeigen schon einen beträchtlichen Maßstab in den Figuren und überraschen durch die Gefälligkeit der Zeichnung. Er gibt die Gestalten mit ziemlicher Sicherheit wieder und ist namentlich in den Extremitäten fest. Seinen Köpfen verleiht er in den meisten Fällen den gewünschten Ausdruck, wenn auch manche noch bis zu einem gewissen Grad leer und mehr gedacht als gesehen sind. Seine Beobachtung der charakteristischen Tierbewegungen ist vorzüglich.

Eine der merkwürdigsten Erscheinungen des Jahrhunderts, die ganz aus ihrer Umgebung herausfällt, ist jener wunderbare „Meister des Amsterdamer Kabinetts“. Er stammt voraussichtlich aus Mainz; den Namen erhielt er nur, weil die größte Sammlung seiner Blätter sich heute

in Amsterdam befindet. Als Techniker ist er von einer sorglosen Unregelmäßigkeit, eine Art Vorläufer der Kaltnadelradierung, der seine Striche nur mit der Nadel oder dem Stichel leicht auf Kupfer ritzte. Ihm fehlte die Geduld und die Stetigkeit zur Ausübung einer gebiegenen Technik. Dafür besitzen seine Darstellungen aber eine geradezu staunenswerte Unmittelbarkeit und Lebendigkeit. In jenem Zeitalter der vorprotestantischen, klösterlichen Kunst zeichnet er biblische Figuren mit dem schlichten Realismus unserer jüngsten Künstler. Und er geht noch weiter, er läßt das Religiöse ganz fallen und schildert die gewöhnlichsten, alltäglichsten Vorgänge des Lebens: Jägerpaare, Lumpengesindel, Kartenspieler, Marktbauern, spielende Buben, kurz erobert der Kunst einen bis dahin unbekanntem Darstellungskreis. Sein Blatt mit dem großen Hund, der, sitzend, sich hinter dem Ohr kratzt, ist in Auffassung und Ausführung vielleicht die größte Überraschung, die die Kunst des fünfzehnten Jahr-

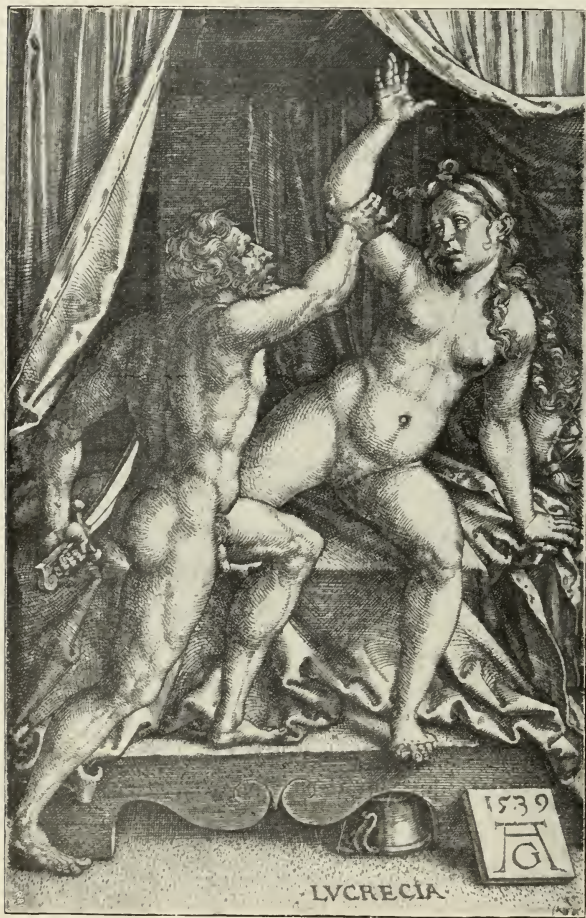


Abb. 19. Heinrich Aldegrever: Tarquinius und Lucretia.
(Zu Seite 32.)

hundert zu bieten vermag. Diese Intimität und diese Schärfe der Beobachtung erwarten wir dort sonst nicht! Auf einer heiligen Familie, die er in eine anheimelnde Landschaft mit Blick über den See auf das hübsche Städtchen versetzt, läßt er den bis dahin steifen Joseph mit dem Christkind spielen. Am Boden kauern, halb um die Ecke des Steinhausens versteckt, wirft er ihm Äpfel zu. Das alles zu einer Zeit, wo die hohe Kunst der Malerei noch stellenweise am Goldgrund festhält und nur nach übernatürlicher Weihe trachtet! (Abb. 2 u. 3.)

Als empfindender Künstler fällt gegen diesen der dritte Meister, den ich nennen will, der Meister E. S., sehr ab, — und doch ist er für die Geschichte des Kupferstichs der bedeutendste von allen. Er ist wahrscheinlich ein Straßburger gewesen und war lange tätig, denn wir kennen über 300 Platten von ihm. Leider sind sehr wenige seiner Arbeiten datiert: doch läßt sich eine Art Chronologie in seinem Werk unschwer feststellen. Allmählich sucht er einen festen, etwas süßlichen Typ für seine Madonnen zu gewinnen, den er aber ebenfalls konstruiert eher, als daß er ihn beobachtet hätte. Seine Beobachtung ist überhaupt seine schwächste Seite. In dem Pfingstfest z. B. drängt es ihn, jeden einzelnen der Apostel zu charakterisieren, aber er will mehr als er kann, und da er sich auf sein Aug-Gedächtnis nicht verlassen kann, verfällt er in das Zeichnen von Schemen statt Individuen. Auch er bebaut ein ungemein weites Darstellungsfeld und hat wenigstens in der Komposition und Bildauffassung eine rege Phantasie. Dabei bleibt er doch immer der etwas beschränkte Goldschmied. Sein großes Verdienst besteht aber darin, daß er es eigentlich ist, der im Lauf der Jahre die Technik des Stiches entwickelt hat und ihr die Richtung für alle spätere Zeit gegeben hat. Auch er fängt an, ohne recht zu wissen, wie man dem Stichel eine spezifische Wirkung abgewinnen kann. Mit der Zeit arbeitet er die Linien und Kreuzschraffierungssysteme heraus, auf denen heute noch der Kupferstich sich stützt.

Man darf die erste tastende Periode des Kupferstiches mit dem Meister E. S. abschließen. Er war der letzte Goldschmied, der letzte Handwerker, der die Kunstübung zu einem so hohen Grad der Vollenbung gebracht hatte, wie ein Handwerker sie eben



Abb. 20. Heinrich Aldegrever: Die Schwertscheide. (Zu Seite 32.)



Abb. 21. Albrecht Dürder: Die Madonna im Freien. (Zu Seite 32.)

bringen konnte. Was nun noch geschehen soll, mußte von anderer Seite geschehen (Abb. 3 u. 4).

Man verstehe mich recht. Selbstverständlich haben noch lange nach dem Meister E S Goldschmiede, d. h. Handwerker, den Kupferstich ausgeübt. Für die Geschichte bieten sie aber keinen Moment der Fortentwicklung dar. Selbstverständlich haben schon vor Martin Schongauer wahre, durchgeistigte Künstler — z. B. der Meister des Amsterdamer Kabinetts — den Stich gepflegt. Sie hatten aber noch nicht den eigentlichen Stil dieser

Kunst erkannt, nehmen also für die Geschichte der Entwicklung ebenfalls eine nicht ausschlaggebende Stellung ein.

Gerade für die Geschichte der Entwicklung kann man füglich behaupten, daß E S der letzte Handwerker ist, der den Kupferstich an die Schwelle brachte, von der Martin Schongauer sie zu einer wirklichen Kunst erhob.

Martin Schongauer empfängt von der Überlieferung, vom Meister E S, die vollendete Technik eingehändig. Er selbst, der erste universelle Künstler, der sich mit dem Stich abgibt, verleiht ihm die Weihe eines geistigen Kulturfaktors. Was in den vorigen Meistern noch Wollen ist, wird in ihm Können (Abb. 5—7).

Seine Beobachtungsgabe ist so scharf wie die des Meisters des Amsterdamer Kabinetts, doch geht er einen Schritt weiter. Jener bleibt bei einem frischen, kräftigen Realismus stehen, Schongauer jedoch veredelt ihn, indem er ihm ein persönliches Gepräge verleiht, verklärt ihn, indem er das bloß Gesehene der Verkörperung einer wohl überlegten Gesetzmäßigkeit unterwürfig macht. Während jener die Sachen, die er sieht, bloß abbildet, so unmittelbar als er es eben kann, legt Schongauer das Hauptgewicht auf die Kunstform. Ihm genügt es nicht nur, die Figuren aus dem Leben frisch wiederzugeben, er will bewußt in jeder Arbeit ein reines Kunstwerk bieten. Dann ist er auch der erste, wenn wir vom Meister des Amsterdamer Kabinetts absehen, der wirklich den Menschen und sein Antlitz so gut kennt, daß er den seelischen Zustand klar und unverkennbar in der Haltung und den Zügen sich widerspiegeln lassen kann.

Die Kunst ist ihm etwas Hehres; in ihr will er das Kleinliche, die bunte Mannigfaltigkeit der irdischen Erscheinung klären. So erfährt er einen vornehmen, edlen Madonmentyp, und dieser ist ihm das Höchste in seiner Kunst. Es ist ein Typ, etwas



Abb. 22. Augustin Hirschvogel: Landschaft. (Zu Seite 32.)

Weltentrücktes: aber es ist ein auf Grund genauer Kenntnis der Wirklichkeit geschaffener Typ, nicht der im abgelegenen Zeichenstübchen entworfene Schemen seiner Vorgänger.

Seine Männer sind schon eher noch rein realistisch und vollends seinen Kindern läßt er viel von dem Zufälligen der Erscheinung noch anhaften. Gerade bei diesen reizenden, naiven, spielenden Kindern wird ja eine Stilisierung am leichtesten vermist und darf eine frisch realistische Beobachtung am ehesten die Führung übernehmen.

Zu Schongauers Hauptblättern gehört die große Kreuzschleppung. Sie zeigt, daß er sich eine große Aufgabe stellte, freilich auch daß er sie nicht ganz gelöst hat. Durch die Komposition allein sollte das Blatt schon wirken und durch die Verteilung der schwarzen und weißen Massen. Die Grundzüge der Komposition haben übrigens keine geringeren wie Dürer und R. Santi wiederholt. Kein ästhetische Gedanken leiten ihn also, nicht wie bei seinen Vorgängern nur der Wunsch einen Vorgang deutlich zu erklären. Interessant ist die Versuchung des heiligen Antonius, die wegen ihrer Phantastik noch Michelangelo bewundert haben soll. Schongauer läßt allerhand Teufelspuk den Heiligen quälen; er wird nicht in unserem Sinn eigentlich versucht. So wunderbarlich die Höllengestalten in ihrer Zusammensetzung sind, die einzelnen Bestandteile dieser bösen Geister wurden mit ganz anderem Verständnis gezeichnet, als es die deutschen Künstler bis dahin gekonnt haben.

Schongauers Passionsfolge kann vielleicht als sein reifstes und bestes Werk gelten, dem schon zu seiner Zeit die allerdings nicht immer erwünschte Anerkennung zuteil wurde, oft kopiert zu werden. Würdig und in ihrer Einfachheit ergreifend sind noch besonders: Die Verkündigung, Christus am Kreuz und Christus erscheint der Magdalena. Hier macht sich der Meister in seiner Formgebung am meisten frei von dem Gefügen und Unausgeglichenen der spätgotischen Zeichnung.

Schongauers Sinn ist auf die psychologische Seite seiner Kunst gerichtet. Sein Darstellungskreis ist zwar weit und er gibt neben den vielen Heiligenbildern auch rauhe Goldschmiedebuben, Bettelvolk, Müller, sowie Waffen und Goldschmiedegeräte. Doch interessieren ihn eigentlich nur die Figuren und auch die lieblicheren Blätter, wie z. B. der



Abb. 23. Matteo Dei. Kupftafel. Nello. (Zu Seite 34.)

kleine Heiland oder die Madonna auf der Rosenbank sucht er nie anheimelnder zu gestalten, indem er dem Weinerk oder der Landschaft sich eingehender widmet.

Auf Schongauer fußt der größte Meister der älteren deutschen Kunst, Albrecht Dürer. Wiederum ist er nicht eigentlich sein Schüler (er hat es nur werden wollen) — und lebte nicht einmal in demselben Landesteil wie er. Auch können wir nicht feststellen, inwieweit er sich wirklich an Schongauers Stichen gebildet hat. Doch springt die Entwicklungs-geschichte des Kupferstichs von dem einen auf den andern, und ohne den vorausgehenden Schongauer war der Dürer nicht möglich (Abb. 8—12).

Dürer, der große Meister, wäre sicher ein viel größerer Meister geworden, hätte er nicht unter der bitteren Ungunst der Verhältnisse leiden müssen. Das Kleinliche des Lebens in einer deutschen Kunststadt, das Unglück im Haus — trotz aller Sophisterei hat man es nicht wirklich abstreiten können — haben ihn niedergedrückt.

Nürnberg war wohl mit die größte Weltstadt Deutschlands und doch wie eng war es darin! Wenn wir dies von keiner anderen Seite wüßten, Dürer selbst beweist es uns mit vielsagenden Worten. Als er von einem etwa anderthalbjährigen Aufenthalt in Venedig zurückkehren muß, bricht er aus in die Worte: „O, wie wird mich noch der Sonnen frieren, hie bin ich ein Herr, doheim ein Schmaroker!“ Als er das Haus des Bürgermeisters von Antwerpen sieht, schreibt er: „In Summa ein solch herrlich Haus, dergleichen ich in allen teutschen Landen nie gesehen hab!“ Sodann in Brügge wie auch in Gent oder in Brüssel ist alles „gar köstlich“ und groß. Überhaupt gerät er auf seiner niederländischen Reise immer in Erstaunen. Und was hat er von Nürnberg zu sagen? „Hab auch, wie ich mit Wahrheit schreiben mag, die dreißig Jahr so ich zu Haus geseßen bin, in dieser Stadt nit um funfshundert Gulden Arbeit, das je ein Geringz und Schimpflichz und dannacht van demselben nit ein Fünftheil Gewinnung ist, gemacht, junder alle mein Armut, die mir weiß Gott sauer ist worden . . .“

Es hätte einer Umgebung, einer Atmosphäre wie etwa derjenigen am Mediceer, am Ester Hof bedurft, um die großartigen Anlagen Dürers zur Entfaltung kommen zu lassen. Man hätte wohl einen zweiten Lionardo da Vinci an ihm erlebt. Statt dessen eine Jugenderziehung schlecht und gerecht wie sie eben zum Goldschmiedegejellen taugte. Dann ein Leben voll Brotarbeit und Geldsorgen. Sie waren es eigentlich, die ihn gerade als er die erste Sprosse auf der Leiter zum größten Ruhm als Maler erklimmen hatte, zur Umkehr zwangen und ihn in den Dienst der Maximilianischen Selbstverherrlichungspläne einstellten. Zuletzt noch die überaus verhängnisvolle Bekanntschaft mit den Humanisten. Ihrem mittel- und unmittelbaren Einfluß ist es zuzuschreiben, daß sich der alternde Dürer der Theorie der Reflexion, dem Bücherichreiben zuwendete. Einen Ge-



Abb. 24. Italienischer Meister des sechzehnten Jahrhunderts: Anbetung des Christindes. Niello.
(Zu Seite 34.)

lehren konnten sie aus dem Mann, der über das empfängnisfähige Alter hinaus war, nicht mehr machen. Aber dem schaffenden Künstler die Kraft, die Phantasie und die Tatenfreude lähmen, das konnten sie, das haben sie getan.

Wenn wir an Dürer denken, uns über seinen Wert klar werden wollen, müssen wir alles dies im Auge behalten. Dann verstehen wir auch, wie es kommt, sobald wir den Schatz seiner Handzeichnungen durchschauen, daß so ungeheuer viel ungelöste Versprechen darin stecken. Was er hätte leisten können und was er wollte, das sagen uns die Handzeichnungen. Sie gewähren uns den reinsten Genuß unter seinen Schöpfungen. An zweiter Stelle folgen die Holzschnitte. Diese Technik entsprach wie keine andere seinem Wesen, und jede einzelne Leistung darin weist eine herrliche Harmonie zwischen der Form und dem Inhalt auf. Bei den Gemälden bestehen außer in wenigen, die er am Schluß der mittleren Zeit schuf, stets doch einige ungelöste Widersprüche. Die Kupferstiche endlich werden wir wohl, was die rein künstlerische Bedeutung anbelangt, auf die vierte Stelle verweisen müssen. Aber sie sind auch die am leichtesten zu würdigenden unter seinen Werken, und wer als Neuling an Dürer herantritt, sollte sich erst in die Kupferstiche vertiefen.

Wir besitzen ein wenig über 100 Stiche von Dürers Hand. Sie bieten uns ein unvergleichlich höheres, stoffliches Interesse als diejenigen sämtlicher Vorgänger. Wer hat nicht schon einmal von der berühmten Melancholie gehört? Kaum weniger genannt sind der Hieronymus im Gehäus, Ritter Tod und Teufel, die Eifersucht, der Traum des Podagriften, die Nemesis, das Meerwunder. Über die Deutung dieser Stiche sind Hunderte von Seiten geschrieben worden, und erst vor zwei Jahren erschien eine recht starke Broschüre, die sich allein nur mit den drei ersten und ihrem Verhältnis zueinander beschäftigt. Man hat die weitgehendsten Versuche angestellt, sie als tiefsinnige Allegorien auszuliegen.

Allmählich gelangt man zur Überzeugung, daß man die ‚Bedeutung‘ dieser Blätter etwas überschätzt hat, und namentlich unrecht tut dem Dürer die Rolle eines grübelnden Mystikers zuzuschreiben. So erklärte man z. B. das Meerwunder als Raub der Anymone, Glaukus und Syme, Herkules und Dejanira u. s. w., bis es sich herausgestellt hat, daß es einfach die Illustrierung einer Erzählung ist, die einige Ähnlichkeit mit unseren Seeschlangengeschichten hat. Die kühnsten und verzwicktesten Erklärungen der „Nemesis“ wurden unter Herbeiziehung historischer oder biographischer oder mythologischer Gesichtspunkte versucht. Jetzt hat es sich herausgestellt, daß sie eine getreue Illustrierung einer Stelle aus einem Gedicht Polizianos ist! Das Wesentliche bei solchen Entdeckungen ist natürlich, daß wir hierdurch erkennen, Dürer habe einfach illustriert und nicht den geistigen Inhalt selbst erfunden. Und ferner überfällt einen der Gedanke, daß es mit der dunkeln Tiefsinnigkeit der anderen Blätter auch nicht weit her ist, man möchte selbst zweifeln, daß die alte Tradition nicht doch recht hat, laut derer der „Ritter Tod und Teufel“ auf eine Märe zurückgeht, die man vom Nürnberger Raubritter, dem Reifigen Rinneck, in Umlauf setzte. Jedenfalls hat Dürer manches gelesen und sich noch mehr von seinen humanistischen Freunden erzählen lassen, das er so wie er es empfing in Kunstwerke umsetzte.

Einige frühe Dürerblätter erweisen sich als noch ungeschickt. Aber es ist das Faßten des Einzelnen, nicht des Menschenalters. Das Ziel ist schon erkannt; bei nur wenig Übung gelingt es der Hand erstaunlich schnell es zu erreichen. Hatte Dürer eine künstlerische Schwäche, so war es diese, daß er gegen die Verführung, die ihm die Grabsticheltechnik bot, nicht stand hielt. In diesem Verfahren liegt die Möglichkeit einer gewissen gleißnerischen Nettigkeit, einer spröden Sauberkeit, Untugenden, denen selbst er bis zu einem gewissen Grad verfiel. Seine Strichführung wird immer delikater und peinlicher, es kommt immer mehr Eleganz in seine Manier, und schon in dem bekannten Blatt Adam und Eva von 1506 ist die Durchführung eine derartig übertriebene minutiöse, daß der Eigenwert der Linie fast völlig verloren geht und wir nur eine Flächenwirkung des vertriebenen Hell dunkels vor uns haben. Das steigerte sich bis zu den Blättern der mittleren Zeit, den berühmten Wappen, dem „Apoll und Diana“ u. s. w.,

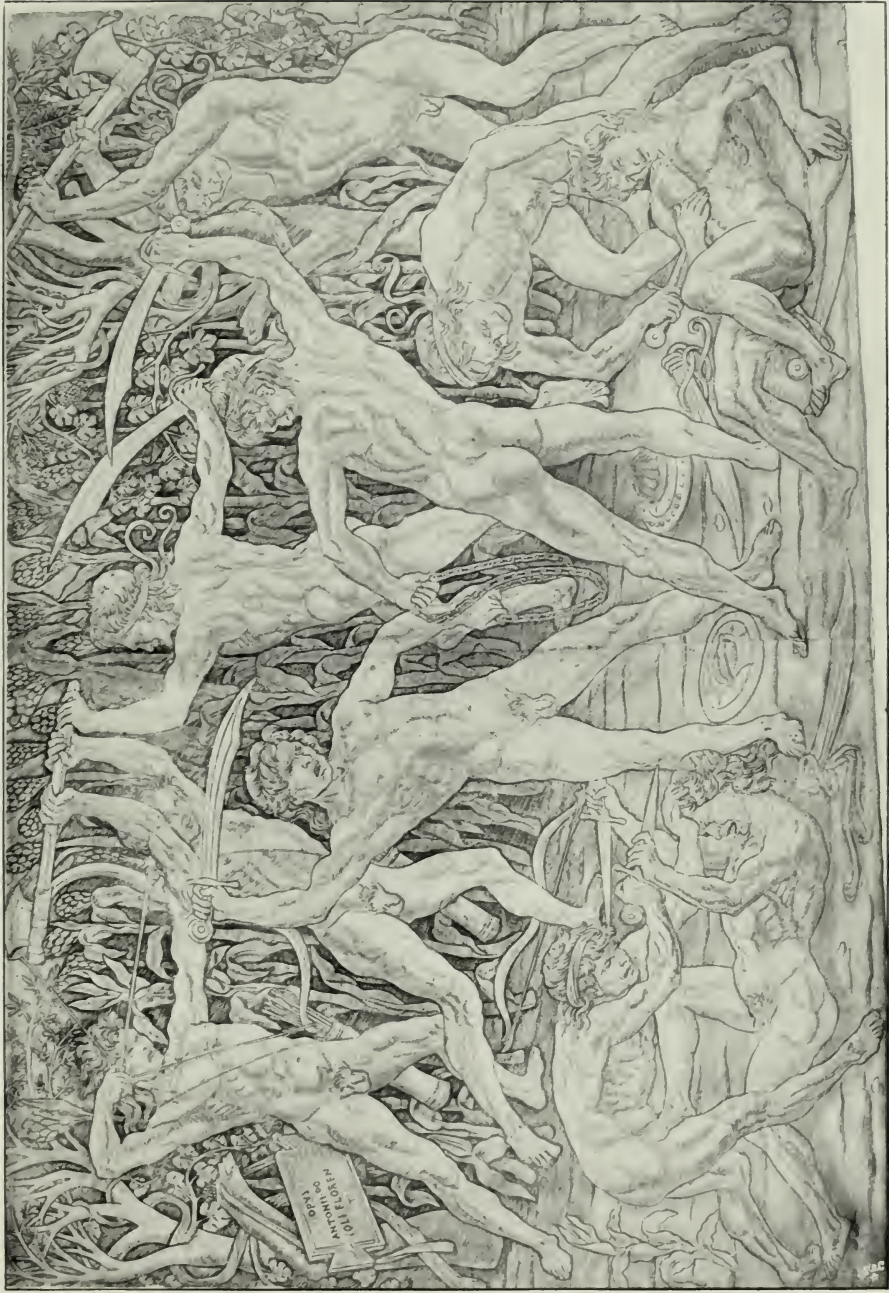


Abb. 25. Antonio Pollaiuolo: Kampf nackter Männer. (Zu Seite 34.)

die zwar wegen ihrer Zartheit und Brillanz den Laien zur höchsten Freude gedeihen, uns aber die herbe Größe und einfache Kraft des gewaltigen Dürer vermissen lassen.

Dürer kam von dieser Behandlungsweise ab und griff wieder auf eine etwas robustere zurück, zweifellos weil er merkte, daß eine mit solchen zarten Strichlagen geschaffene Platte zu wenig Abdrücke abgab und daher sich nicht genügend zahlte.

In seinen letzten Jahren stach er ebenso wie er malte, fast nur noch Bildnisse, denen das wahre künstlerische Leben fehlt und durch die der geistvollste aller deutschen Künstler seinen Rückgang bekundet. Bei allen verfällt er in kleinliche Spielereien, deren eine die Wiedergabe der Spiegelung des Fensterkreuzes im Auge des Dargestellten ist. Und er erfreut sich so sehr an diesem Tric, daß er ihn selbst beim Melanchthon wiederholt, trotzdem dieser im Freien dargestellt ist, wo also eine solche Spiegelung gar nicht vorkommen könnte.

Es ist bezeichnend für Dürer, daß ihm der Kupferstich die „milchende Kuh“ war. An Heller schreibt er, nachdem er sieht, daß das Malen, so wie er es betreibt, nämlich mit solcher ungeheuren Gewissenhaftigkeit, nichts einbringt, — er wolle „des Stechens warten“, hätte er lieber die Zeit, die er malte, dem Kupferstich gewidmet, er wäre jetzt um 1000 Gulden reicher. In dieser Kunstübung und in dieser allein, berücksichtigt er den Wunsch sowie den Geschmack des Publikums eher als sein eigenes Gefühl. So schafft er ihm Fabeltiere zum anstaunen, Andachtsbildchen zum weihen und sich erbauen, Volkstypen zum ergötzen, ja er erzeit ihnen das Flugblatt, indem er ihnen Naturwunder, ein achtfüßiges Schwein u. a., vorführt. Es kommt eben oft hauptsächlich auf den Gegenstand an und so kam es, daß selbst er sich hierbei gehen lassen konnte. Der Holzschnitt, trotzdem er eigentlich die schnellste und billigste Technik war, war ihm viel heiliger. Da hat er nie an das Publikum gedacht, sondern er schuf in jedem Fall ein reines Kunstwerk, so recht nach seinem Herzen, das nie der bloßen Schaulust dienen sollte.

Rein künstlerisch das wertvollste unter den Tiefdruckblättern Dürers sind die geätzten und die Kaltnadelradierungen. Eine Kaltnadelradierung nennt man das Ergebnis, wenn die Linien mit einer stählernen Nadel (später auch einem Diamanten) auf die Platte geritzt worden sind. Auf diese Weise werden keine Späne aus der Platte gehoben, sondern das Kupfer in kleine Grate, zu einer oder zu beiden Seiten der Furche getrieben, je nachdem wie man die Nadel bei der Arbeit hält. An diesem Grat hält sich beim Einschwärzen der Platte die Farbe fest, und ergibt im Druck eine sammetne Schwärze. Die Linien, oder vielmehr Furchen selbst, bleiben auch bei kräftigem Druck mit der Nadel stets ziemlich schal. Daraus folgt, daß Kaltnadelblätter nur zu sehr wenig Abdrücken herhalten, denn nicht nur werden die ohnehin schalen Furchen schneller abgeschliffen als die gestochenen, auch der kleine, schwache Grat hält den Manipulationen des Einschwärzens und Abdruckens nur wenig stand.

Aus diesem Grund erklärt es sich, daß Dürer leider so wenig Kaltnadelblätter hergestellt hat: die Arbeit lohnte sich zu schlecht und der Kupferstich, allgemein gesprochen, war ja eben die Hauptquelle seiner Einnahmen. Wir mögen das wohl bedauern, denn in den wenig Blättern, die er derart schuf, hat er bewiesen, daß sein Genie sofort das Eigenartige der neuen Technik erfaßte und folgerichtig verwertet hat. Sein Hieronymus im Freien kommt in ein paar Abdrücken vor, in denen er zu dem Schönsten gehört, was der große Meister je geschaffen. Er stellt sich darin genau das gleiche künstlerische Problem wie rund 125 Jahr darauf Rembrandt, und löst es ebenso glücklich. Man möchte fast glauben, der spätere Meister habe seine Hieronymusdarstellungen auf unmittelbare Anregung der Dürerischen geschaffen.

Weniger begreiflich ist es uns, warum Dürer die eigentliche Radierung so schnell aufgab. Auch hier schuf er nur ein paar Platten und legte wiederum bereдtes Zeugnis für sein feinsinniges Verständnis der neuen Manier ab. Ein anderer, namentlich einer aus unserer Zeit, hätte wohl nur versucht mit diesen bequemeren Mitteln die Wirkungen des Grabstichels zu erreichen. Dürer paßt sich sogleich dem neuen Verfahren an, und läßt es auf seine Weise wirken. Er zielt nicht nach glatter Brillanz und Zartheit, sondern nach der Selbständigkeit und Kraft des Striches. Abgesehen von allen anderen ist

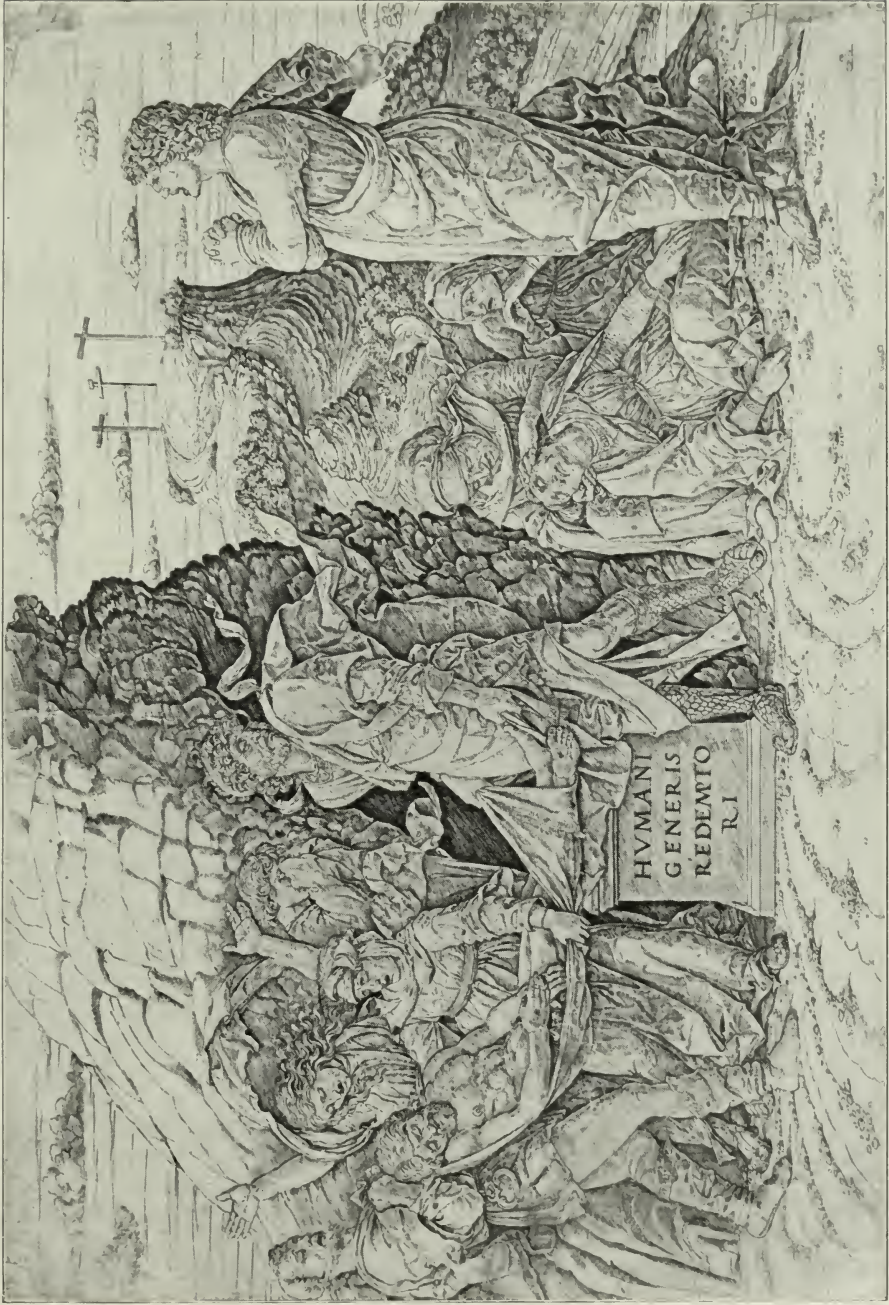


Abb. 26. Andrea Mantegna: Die Grablegung. (Zu Seite 36.)

ein Blatt wie die sogenannte „Kanone“, als reine Strichdekoration eine Meisterleistung, die nie überflügelt worden ist.

Dürer ägte noch auf Eisen oder Stahl, da man zu seiner Zeit die Säuren, die Kupfer angreifen, noch nicht kannte. Er hat sich nur ganz wenig der Kunst gewidmet und kam deshalb wohl auch nicht auf die zweite, charakteristischste Eigenheit des Verfahrens, auf das „Decken“ (auf das wir weiter unten zurückkommen werden), mittelst dessen die Radierkunst Wirkungen erzielen kann, die keiner andern Kunst gegeben sind.

Auf Dürer fußen die Kleinmeister. Man bezeichnet sie so, weil ihre Blätter fast nie ein bescheidenes Format übersteigen. Sie waren zum Teil wohl unmittelbar Schüler in Dürers Werkstatt. In ihrer Spitze steht eine Gruppe von drei Männern, den Gebrüthern Beham und des Georg Pencz, die zu den merkwürdigsten Erscheinungen des sechzehnten Jahrhunderts gehören. Man erinnert sich leicht der religiösen Umwälzungen jener Zeit, die auch einem Dürer so viel zu schaffen machten, bis er sich klar und unzweideutig zu dem neuerstandenen Glaubenslehrer bekennt. Diese drei Maler und Stecher aber bekannten sich zu einem neuen Glauben. Sie waren Vorläufer des modernen wissenschaftlichen Apathismus. Wegen Gottlosigkeit und Ableugnung der Gewalt der Obrigkeit wurde ihnen der Prozeß gemacht, und die Verhandlung ist voll spannenden Interesses. Sie halten nichts von dem Recht des Rates sie zu zwingen. Sie halten nichts von der Religion und noch weniger von den Priestern. Sobald Beham sagt, es nütze nichts, ihm Seelsorger zuzuschicken: er habe es versucht und finde doch nur, daß ihre Worte eitel Gerede seien. Georg Pencz hält selbst nichts von den Evangelien und von Jesus. Sie sind nicht verstockt und hoffen, daß wenn die menschlichen Wege die richtigen sind, ihr Gott sie erleuchten und auf diese Wege führen möge. Vorderhand vertreten sie nur das Recht, den Gott ehren zu dürfen, wie sie ihn kennen und fühlen und nicht wie die hohe Obrigkeit es will.

Der Nürnberger Rat war schlau genug, sie nicht zu Märtyrern ihres Glaubens zu machen. Auf Grund eines durchtrieben sophistischen Urteils, das angeblich mehr um das Heil dieser drei als um das Recht in der Stadt Nürnberg besorgt war, wurden sie verbannt. Doch Pencz wenigstens durfte bald zurückkehren.

Bei dieser Sachlage können wir uns denken, welche Rolle die religiöse Kunst im Schaffen dieser Männer spielte. Räumlich eine bescheidene, und soweit die Auffassung in Betracht kommt, eine rein das Gemüt ansprechende, unter Verzicht auf das Pathos und die Formeln des katholischen Kultus. Wir können uns aber nicht ohne weiteres denken, welch herrliche Blüten sie treibt. Barthel Behams Madonna im Fenster gehört zu den tiefst empfundenen Bildern der deutschen Kunst. Diese wunderbare Schlichtheit der Darstellung, die den seelischen Inhalt der Erscheinung klarlegt, ohne ihn durch fremdartige Tracht, oder durch Hinzufügen von Figuranten einer jenseitigen Welt, oder auch nur durch einen Heiligenschein unserem Mitfühlen zu entrücken, ist ergreifend. Für den ernstesten denkenden Nürnberger lag darin beschlossen, was Ahde für den gläubigen Protestanten unserer Tage geschaffen hat: die Befreiung der religiösen Stimmung vom Mantel der kirchlichen Konvention.

Barthel Beham (Abb. 13 u. 14) war der jüngere und geistvollere der Brüder, Pencz ihnen beiden ein wenig nachstehend. Barthel war in Italien gewesen und hatte von dort seine gewecktere Empfindung für eine künstlerisch abgerundeter, freiere Form mitgebracht. Er ist noch lange kein Dürer, und doch haben seine Gestalten weniger Eckiges und ein besseres Ebenmaß als Dürers. Daher erscheinen sie dem Laien von heute zunächst gefälliger als Dürers markige Männer und Weiber.

Sobald Beham (Abb. 15—17) ist, mit seinen über 260 Blättern, der fruchtbarste des genannten Dreigestirns. In seinen Ornamentblättern, in seiner Folge von verlorenen Sohn und in den Herkulesstaten ist er vielleicht am vorzüglichsten. Einzelne Glanzleistungen, wie der Narr mit den beiden Liebespaaren und die drei Landsknechte beim Pulverfaß möchten auch angeführt werden. Einige seiner Blätter sind nur Kopien nach solchen seines Bruders. Barthel, der rund 90 Platten schuf, hat sicherlich das größte Talent von den Gebrüthern besessen. Pencz (Abb. 18) bietet äußerlich die meisten Anklänge



Abb. 27. Andrea Mantegna: Bacchanten. (Su Seite 36.)

an Italien. Er sticht u. a. eine Erstürmung Karthagos nach Giulio de' Gianuzzi und sechs Blatt Triumphe des Petrarca. Fenez stach rund 125 Platten. Ein Meister, von dem wir nur die Initialen I B kennen und dem wir ungefähr 60 Platten verdanken, zeigt soviel Ähnlichkeit mit den Beham, daß man schon vermutet hat, dies Monogramm sei von Hans Sebald Beham (I B = Johannes Beham) selbst eine Zeitlang angenommen worden, und zwar kurz nach seiner Verbannung aus Nürnberg. Allein für sich genommen, weisen uns die zartgestochenen, frischen und in der Formgebung besonders feinen Blätter auf einen vorzüglichen Meister, den man dem Barthel als ebenbürtig zur Seite stellen möchte.

An diese vier Hauptvertreter reihen sich nun noch zahlreiche weitere Künstler, die uns in vielen Fällen nur als Monogrammistern bekannt sind. Die Trefflichkeit der Genannten erreichten sie höchst selten. Wie der Lauf der Dinge es nun einmal mit sich bringt, folgt der Verfall schnell, nachdem der Höhepunkt erklimmen worden ist. Die Kunst artet in Geschicklichkeit, Brillanz in Gelehrtheit aus und bald haben wir statt gewissenhafter Ausführung Massenherstellung. Das ist der Fall bei den Ausläufern der Periode, z. B. Virgil Solis und Jost Amman in Nürnberg und den de Bry in Frankfurt. Im einzelnen können wir uns nicht mit diesen Stechern beschäftigen, wollen aber dafür einige noch hervorheben, die außerhalb dieser Entwicklung stehen.

Albrecht Altdorfer in Regensburg, der älteste unter den Kleinmeistern, ist zuerst gleich den bereits genannten von Dürer abhängig. Dann aber, obwohl er auch Italien kennt, also den gleichen Einflüssen offen gelegen hat, geht er seine eigenen Wege. Er erreicht nicht die äußerliche Formvollendung, auch nicht die stecherische Eleganz und Fertigkeit der Nürnberger Kollegen, bleibt aber in Empfindung und Formensprache viel reiner deutsch als jene. Sein dem Heimatlichen nachgehendes Gemüt spricht sich stark aus in seiner Liebe zur Landschaft. Als Maler ist er der Vater der deutschen Landschaft geworden. Auch seine Stiche atmen die frische Waldluft, die ungebundene Abwechslung der deutschen Natur wieder, gegenüber der italienischen stilisierend-andeutenden Landschaft, mit der die jüngere Generation zu Nürnberg sich abfindet (Abb. 21 u. 22).

Augustin Hirschvogel und Sebald Lautensack sind im Landschaftsfach Jünger Altdorfers. Sie radieren mehr als sie stechen, und Hirschvogel, der ein Allerveltsgenie war, ist der Urheber einer Anzahl besonders schöner kleiner Landschaften, die die feine Künstlerseele verraten. Vor ihm finden wir überall die Schwäche, daß die Meister sich daran ergötzen, gerade die Ferne, den Horizont mit einer Unmenge von mehr oder minder kleinlichen Motiven zu überfüllen. Hirschvogel beschränkt sich auf eine weise, prägnante Andeutung, oft nur ein zarter, vielsagender Umriß einer Bergkette, ein hingehauchter Strich, der zuerst in die Kunst des Kupferstichs die Luftperspektive bewußt einführt.

Heinrich Aldegrever, der meist in Soest tätig war, strebt der Kunst der Beham eifrig nach. Das gelingt ihm namentlich in technischer Beziehung nicht schlecht. Aber mit seinen gestreckteren Körperverhältnissen leitet er zu dem Manierismus hinüber und durch sein plumperes Formenempfinden weist er auf niederländische eher als italienische Einflüsse hin. Nur auf dem Gebiete des Ornamentstiches darf man ihn den Nürnbergern gleichstellen (Abb. 19 u. 20).

Aus Nürnberg selbst müssen wir noch die Familie Hopfer nennen. Sie nehmen die Dürersche Radiertechnik auf, die sie aber bedeutend vergrößern. Man gewinnt bei ihnen recht bald den Eindruck, daß sie radieren, wirklich nur weil es viel schneller geht. Ihre mindere Begabung zeigt sich schon darin, daß sie in der Hauptsache nur die graphischen Arbeiten anderer kopieren. Während sie hierbei immer noch ein wenig eigene Art zur Schau tragen, wechselt der Kölner Jakob Vink sein Gesicht mit fast jeder seiner Arbeiten, die alle Kopien sind. Ein solch minder begabter Meister findet hier natürlich nicht wegen seines Wertes Erwähnung, sondern wegen eines Umstandes, der ihm eine besondere historische Bedeutung verleiht. Die Hopfer kopieren wenigstens noch Stiche, Vink aber fängt an, Gemälde zu reproduzieren. Damit leitet er einen neuen Abschnitt in der Geschichte ein. Denn damit leistet der Kupferstich freiwillig Verzicht auf selbständige Bedeutung und stellt sich einer anderen Kunst untertänig. Es



Abb. 28. Giulio Campagnola: Johannes der Täufer. (Zu Seite 36.)

gleicht zunächst wenigstens einer Bankrotterklärung und ist eine Begleitererscheinung des Verfalles.

*

*

*

Sehen wir uns nun Italien an. Jenseits der Alpen herrschen diametral entgegengesetzte Zustände. Von allem Anfang an sind die Stecher hier die Interpreten der Maler, und es geht schon im Format ein großer Zug ins Monumentale durch ihre Werke, der im Norden fehlt.

Aus einer Fabel des Vasari über Maso Finiguerra und einer Entdeckung, die der Abt Jani im Jahre 1797 machte, entstand der falsche Schluß, daß wir in der berühmten Pag (Kußtafel) im Pariser Kupferstichkabinett den ersten Kupferstich, d. h. vorberhand das erste Niello besitzen. Kritische Forschung stellte es aber bald fest, daß alle die Einzelheiten der Beweisführung nicht klappten. Diese Pag mit der Krönung Mariä ist noch lange nicht der erste Kupfer- (resp. Silber-) Stich und überhaupt nicht von Maso Finiguerra, sondern um 1455 von Matteo Dei angefertigt (Abb. 23).

Jedenfalls ist es aber ein frühes Niello, das zu einem lehrreichen Vergleich mit den deutschen Niellen herhält oder auch mit einem um etwa zehn Jahre später entstandenen Stiche, wie dem Maria-Einsiedeln-Blatt des Meisters E. S. Auf jenem finden wir eine reife, klare Komposition; auf diesem ist sie in unverbundene Teile aufgelöst. Beim E. S. zerprengt die Architektur die Darstellung, bei Dei ist sie ihr eine Stütze. Der Italiener bietet edle Typen, schön fließende Gewandung, richtige Verhältnisse; der Deutsche nichts von alledem und minderwertige Zeichnung obendrein. Nur in einem Punkt ist er überlegen, in der Stichtechnik, und daher kommt es auch, daß aus dem deutschen, nordischen Kupferstich Großes wurde, während der italienische sich fast nirgends zu wirklicher Selbständigkeit aufschwang (Abb. 24).

Die Anfänge des italienischen Stiches weisen uns auf Florenz und auf die Umgebung solcher Künstler wie Pollajuolo, Botticelli und Lippi hin. Wenn auch deren Namen auf einigen Platten zu finden sind, so ist es keineswegs sicher erwiesen, daß sie selbst gestochen haben. Vielleicht sollte der Name nur andeuten, daß die jeweilige Komposition auf sie zurückgeht. Als frühesten Stecher führt Vasari einen namens Baccio Baldini an. Diesem schrieb man dann die 24 Propheten und 12 Sibyllen, sowie das sogenannte Tarokkartenpiel zu. Es sind das Arbeiten, die zu den frühesten italienischen Folgen gehören, die uns erhalten sind.

Der Schöpfer der Propheten und Sibyllen ist jedenfalls ein und derselbe Meister. Seine Figuren zeigen sich frei und anmutig genug, im Vergleich mit der Mehrzahl gleichzeitiger deutscher Schöpfungen. Auch erfreuen sie durch den schönen Fluß des Faltenwurfes ihrer weichen, leichten Gewandung. Aber was die Technik anbelangt, vermißt man eine plastische Modellierung. Sie verraten etwas von der Unglücklichkeit einer Bleistiftzeichnung. Der Meister hat zwar die Stiche des E. S. gekannt und seltsamerweise auch mehreres daraus entlehnt, aber nicht die Vorzüge der nordischen Stecherweise sich aneignen können.

Der mit Pollajuolo vollbezeichnete Männerkampf ist eines der interessantesten Vergleichsobjekte. Schon in seinen großen Verhältnissen — die Figuren reichen bis zu einer Höhe von 30 Zentimetern — geht er weit über das hinaus, was die nordischen Stecher in der Regel wagten. Welches Leben, welche Freiheit der Bewegung herrscht in diesen Männergestalten! Welche Überlegung finden wir in der Komposition und in der Anordnung des Hintergrundes, von dem sich die Gestalten abheben. Welches Studium beweisen die Gesichter und mit wie großer Sicherheit ist der jeweilige Ausdruck wiedergegeben! Ein gewaltiger Meister spricht zu uns, durch dessen Auge wir in eine neue weite Welt schauen durften. Dagegen wirken selbst Schongauers Gestalten fast nur wie Schemen. Und doch hatte für die Entwicklung des Kupferstiches manche eckige, kleinliche Leistung des E. S. mehr Bedeutung als diese herrliche Darstellung. Denn sie ist nicht im Bewußtsein einer neuen Kunstsprache geschaffen. Pollajuolo, oder derjenige, der seine Komposition stach, hat eine Federzeichnung geliefert, und diese mit dem Stichel nur kopiert. Wir gewahren die Schattengebung, die Strichführung der Feder; von der spezifischen Sticheltechnik, mit ihrer Kreuzschraffierung und der Brillanz ihrer Linien ist nichts zu spüren. Der Künstler war mit seinem Werk fertig, ehe er den Stichel in die Hand nahm: das Stechen war tote Arbeit für ihn. Endlich hat er sicherlich auch eine ziemlich druckuntaugliche Platte hergestellt, die nur wenig gute Abzüge abgab (Abb. 25).

Dasselbe waltet noch bei dem genialen Mantegna ob. Auch seine Blätter, so herrlich sie sind, sind eher vervielfältigte Federzeichnungen als eigentliche Kupferstiche zu

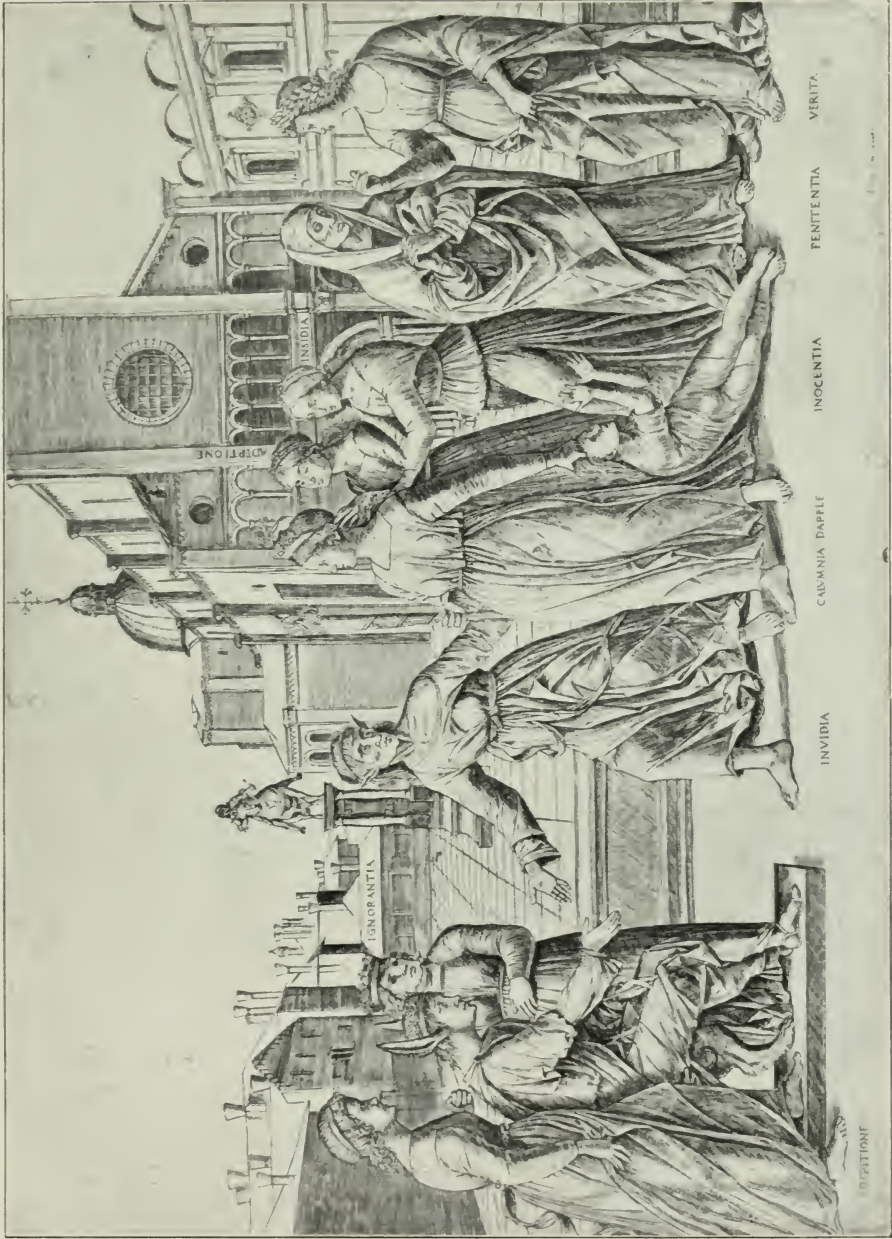


Abb. 29. Girolamo Mocetto: Die Verleumdung des Apelles. (Zu Seite 36.)

nennen. Mantegna wurde durch seine Erziehung in Padua, durch seinen Lehrer, den eifrigen Antiquitätenflesammler Squarcione, zur Antike geleitet. Seine geistige Umgebung führte ihn in die alte Welt ein: Venedig, das seinem Aufenthalt so nahe lag, schaffte die Bildhauerreste aus dem Orient und Griechenland herbei, die seine Phantasie völlig beherrschen sollten. Fast noch mehr als seine Malerei sind seine Kupferstiche die Schöpfung eines Plastikers. Eine monumentale Gemessenheit der Erfindung beherrscht alle Gestalten. Jede Bewegung ist eindringlicher, jeder Affekt gesteigert und in der berühmten Grablegung ist es wirklich, als hätten wir lauter Statuen vor uns. Eine jede Figur erscheint wie versteinert in dem Augenblick, als sie über sich selbst hinaus monumental geworden ist, als sie in ihrem Leidensausdruck den höchsten Gipfel abgeklärter Ruhe und großartiger Einfachheit erreicht hat.

Mantegna übernimmt auch die äußerlichen Merkmale plastischer Behandlung, wie wir z. B. an dem Faltenwurf des Johannes leicht erkennen. Außerdem führt er bekannte Motive, ja berühmte Statuen der Antike unverändert in seine eigene Komposition ein, wie die bacchische Szene, von der wir eine Reproduktion bringen, zeigt (Abb. 26 u. 27).

Ebenso großartig in der Anlage sind die Blätter des Venezianers Girolamo Mocetto, eines Künstlers, der sein Auge auf das Hohe richtet (Abb. 29). Unverzagt übernimmt er Aufgaben, deren technische Lösung im ausgesprochenen Gegensatz zur künstlerischen Auffassung steht. Auf ihn hat nicht die plastische Antike gewirkt, er befindet sich im Strome der unvergleichlichen Malerei, der zuletzt noch den herrlichen Bellini tragen sollte. Sein umfangreiches Blatt, auf dem er die Verleumdung des Apelles zu wiederholen strebt, zeigt in einer topographisch interessanten Architektur mit dem Colleoni-Denkmal zehn große Figuren, in vollendeter Freiheit der Bewegung und mit einer überraschenden Mannigfaltigkeit des Ausdrucks. Der Künstler hat sich durch die Beschriften die Lösung doppelt schwer gemacht, denn selbst wer die Darstellung des Apelles nicht kennt, hat durch die beigezeichneten Namen die Mittel in die Hand bekommen, zu prüfen, ob es dem Meister gelang, die Seele einer jeden Gestalt in ihrem Gesicht abzuspiegeln. Und gibt es irgendwo eine prächtigere Figur als die des hornierten Richters? Welch ein Gegensatz herrscht zwischen solcher Meisterschaft der seelischen Charakteristik und der Ausführung. Jede Stelle, wo wir auch hinschauen, wirkt nur durch ihre Form; durch die Behandlung wird Stein nicht vom Gewand, das Gewand nicht vom Fleisch unterschieden. Es ist eben eine Kunst, die rein von geistigen Momenten getrieben wird: sie hat nicht, wie die der biederen deutschen Goldschmiede, Mühe, sich mit der Vervollkommnung einer so äußerlichen Sache, wie der Grabsticheltechnik, abzugeben.

Einer der wenigen Meister, die schon in der Frühzeit dem Stich als solchem ein größeres Interesse abgewannen, ist Giulio Campagnola (Abb. 28). Er steht darin etwas abseits von der Entwicklung. Giulio war ein frühreifes, vielseitiges Talent, das sich in seiner Formensprache an Giorgione anlehnte. Als er sich mit dem Kupferstich befaßte, empfand er, der in der Schule Bellinis mit ihrer weichen, warmen Farbenpracht aufgewachsen war, das Bedürfnis nach größerer Schmiegsamkeit als die spröde Linientechnik eines Mantegna etwa bot. Er fand sie, indem er seine Linien in Punkte auflöste, und überhaupt durch freie Anwendung von Stichelpunkten die Töne vertrieb. Man hat ihn daher früher den Erfinder des Punzenstiches oder gar der Punktiermanier genannt; doch ganz mit Unrecht. Im Punzenstich (der nur ganz verschwindend, von einigen Goldschmieden geübt wurde) werden runde Punkte mit einer Punze oder mit einem spitzzulaufenden Hammer in das Kupfer eingeschlagen; die Punktiermanier nun gar ist eine Ältechnik, wie wir noch weiter unten sehen werden. Campagnolas Punkte aber sind mit dem Stichel eingegraben und erweisen sich auch alle, unter der Lupe betrachtet, als ganz kurze Linien. Sein vornehmstes Blatt ist der heilige Johannes. Die Umrisse und viele andere Stützen der Zeichnung sind mit dem Stichel in Linien gezogen, die Modellierung mittels feiner Punkte erzielt. Seine herausfordernd einsam dahingestellte Figur zeigt wieder bedeutende Größenverhältnisse, wenn wir an die deutschen Blätter zurückdenken. In dem ganzen Faltenwurf und statuesken Charakter erinnert sie deutlich an Mantegna. Er hat vielleicht gerade durch diese seine größte Figur, die man auch äußerlich gut neben Mantegnas



Abb. 30. Marcantonio Raimondi: Der heilige Georg kämpft mit dem Drachen. (Zu Seite 38.)

schon besprochene Gestalten stellen kann, die Vorzüge seiner Technik gegenüber der des Paduaners darlegen wollen.

Giulio Campagnola hat auf einem anderen Blatte, der Entführung des Ganymed, ein Landschaftsmotiv Dürers kopiert und hat seine Linientechnik auch nach diesem gemodelt. Dürer hat ja Venedig besucht, und es konnte nicht lange ausbleiben, daß die Werke eines so großen Geistes Einfluß auf die italienischen Künstler ausübten. Manches aus seiner künstlerischen Anschauung haben sie übernommen, Einzelnes, das seiner Phantasie entsprang, einfach entlehnt; besonders haben sie sich an seiner Stichtechnik gebildet.

Der Meister, der am meisten von ihm gelernt hat, war Marcantonio Raimondi. Er hat ganze Folgen nach ihm — sogar in betrügerischer Absicht — kopiert. Raimondi besaß zweifellos besondere Begabung für den Stich, und betrachtet man die frühen Werke seiner Hand, so möchte man wirklich meinen, daß es bei diesem Manne sein werde, bei dem die große Blüte des Kupferstiches in Italien einsetzen wird. Solche Arbeiten sind unter anderen das Paris-Urteil, der Kampf des heiligen Georg mit dem Drachen, Pyramus und Thisbe. Neben allen den Reizen des Italieners, der freien Zeichnung, der wundervoll unbefangenen Empfindung, der reifen Komposition finden wir zum ersten Male wirkliches Verständnis für die Eigenheiten des Grabstichels, wie z. B. für den Glanz der gestochenen Linie. In diesen Blättern zeigt sich Stofflichkeit, zeigen sich auch kräftige und dekorativ verwertete Gegensätze von Licht und Schatten (Abb. 30 u. 31).

Doch die sich ankündigende Entwicklung ersticke im Keim. Was Raimondi versprach, hat er nicht gehalten: er stellte sich ganz unter den Bann eines einzelnen Mannes und dieser Frondienst lenkte ihn ab. Raffaello Santi fand in ihm einen aufopfernden Apostel. Von Raffaello erhielt Raimondi das Beste, was dieser zu geben hatte; nicht die Gemälde, sondern die Zeichnungen. Seine überlegte Komposition und sein auf das Anmutig-Gefällige gerichteter Formensinn tritt in den Zeichnungen am geläutertesten zutage. Obwohl nun Raimondi nicht seine Aufgabe darin suchte, Entwürfe und Skizzen zu faksimilieren, sondern raffaellische Kompositionen vollendet vorzuführen, so hat er sicherlich sehr oft nur mehr oder minder unfertige Entwürfe in die Hand bekommen. Die mußte er erst vollenden sozusagen, und das ist seine geistige Leistung bei der Arbeit. Also war seine Tätigkeit bei weitem nicht etwa bloß die eines geistlosen Reproduzenten. Wie weit er dabei freie Hand hatte, wieviel Selbständigkeit dabei in Frage kam, erhellt aus der Anekdote, die in Verbindung mit dem zweiten Blatt, das wir wiedergeben, gebracht wird. Es ist nach einer Zeichnung des Baccio Bandinelli gestochen, und dieser beklagte sich beim Papst, daß Raimondi seine Arbeit so ungenau wiedergäbe. Der Papst entschied aber, Bandinelli möge sich zufrieden geben, denn Raimondi habe Zeichnung und Komposition nur verbessert.

Der Martertod des heiligen Laurentius zeigt uns, was der italienische Stich unter der Hand Marcantonios geworden war. Die einfarbigen Vorlagen haben seinen Sinn für Glanz, Farbe und Stofflichkeit ab stumpfen lassen. Es genügt ihm, bloß die etwaigen Vorzüge seiner Vorlage, nicht die in seiner eigenen Technik verborgen liegenden Schönheiten zur Geltung zu bringen. Man schwärmte einst für diesen grauen Kartonstich und sprach von dessen „epischen“ Eigenschaften, gerade wie man einst auch grenzenlos für Raffaello selbst schwärmte. Aber ein wahrer Meister läßt sich nicht mit seinem Können dermaßen in die zweite Reihe drücken. Tritt uns wie hier beim heiligen Laurentius ein Stich nach der Erfindung eines Nachtreters des Raffaello entgegen, so mag es auch manchem klar werden, wie diese theoretisierende und idealisierende Kunst doch in letzter Linie nur zur Pose führt.

Raimondi war aus der Schule Raibolinis, gewöhnlich Francia genannt, hervorgegangen, nach dessen Erfindung ein Teil seiner frühen Stiche geschaffen ist. Die Kenntnis Dürerscher Art bildete ihn weiter, ehe er zu Raffaello kam. Nachdem er zur Verbreitung von dessen Ruhm in zehn langen Jahren über siebzig Platten gearbeitet hatte, widmete er sich, als Raffaello gestorben war, dessen Lieblingsjünger, dem Giulio Pippi bei Gianuzzi (Giulio Romano), der ihn ehemals zu Santi gebracht hatte. Zusammen schufen diese beiden unter anderen jene berühmten zwanzig „Stellungen“ oder Götter-

liebhaftesten, zu denen Pietro Metino passende Verse schrieb. Die unsaubere Gesellschaft des italienischen Cinquecento hatte sich ja im Aufwärmen der Dichtung und Kunst aus der antiken Verfallzeit ein Gütliches getan, aber diese Folge war selbst für die damaligen Nerven zu weitgehend. Clemens VII. ließ Marcanton ins Gefängnis werfen, seine beiden „Mitarbeiter“ entzogen sich der gleichen Strafe durch die Flucht. Die Blätter wurden vernichtet, soweit sie zu finden waren. Einige wenige Exemplare hatten sich noch bis in den Anfang des verstrichenen Jahrhunderts erhalten, aber auch damals haben selbst öffentliche Sammlungen sich nicht geschemt, sie zu zerstören, trotz ihres ungeheueren Sammlerwertes.

Durch die Fürsprache verschiedener einflußreicher Freunde wurde dem Raimondi bald seine Freiheit geschenkt, es sollte ihm jedoch nicht wieder gut gehen. Die Kriegszeit hatten nach und nach den Kunstbetrieb verschlechtert. Bei der Plünderung Roms endlich haben des Connetables spanische Horden ihn verwundet und gefangen genommen. Nur durch das Opfer seiner ganzen Habe konnte er sich auslösen. Raimondi zog sich darauf im Jahre 1527 in seine Vaterstadt, nach Bologna, zurück und scheint nichts mehr geschaffen zu haben.

Marcantonio Raimondi hatte während seiner Blütezeit eine ziemlich Schülerchar um sich versammelt. Manche kennen wir mit Namen, andere nicht. Keiner unter ihnen zeichnete sich durch besondere Individualität aus. Überhaupt zeigen die sämtlichen Leistungen der Schule so wenig individuelle Reize, daß man es für das Wichtigste fand, sie gemeinsam zu katalogisieren und die Arbeiten des einen nicht von denen des anderen zu trennen.

Zahlreiche spätere Kupferstecher stehen nun in mehr oder minderer Abhängigkeit von Marcantons Schule. Selten bieten sie etwas Erfreuliches, denn meist besteht ihre bescheidene Arbeit eben auch nur darin, die Gedanken anderer zu vervielfältigen und so der Nachwelt zu erhalten. Sie sind die Photographen jener Zeit, und weit andere Ansprüche als an solche darf man nicht an sie stellen. Für die Geschichte des Kupferstiches sind sie nicht wichtig. In Mantua und sonst auch verstreut tauchen einige wenige Künstler auf, die als Malerstecher, also selbstschöpfend, sich dem Stich widmen. Sogleich treten interessante Arbeiten zutage; aber die Anläufe bleiben vereinzelt. Eine bessere Epoche für den italienischen Linienstich scheint erst dann anfangen zu wollen, als fruchtbare Wechselbeziehungen zwischen den Niederlanden und Italien, besonders Antwerpen und Italien, eintreten. Es reisen Italiener nach dem Norden, arbeiten dort eine Zeitlang und geben Anregungen. Blamen folgen ihnen nach Italien, wo sie ihrerseits Neues einführen. Aber der neue Anstoß kommt zu spät: die große Kunst Italiens hat sich einstweilen erschöpft. Das Land muß sich überhaupt erst wieder erholen, ehe es zu neuen Taten schreiten kann, und so findet der Kupferstich, gerade als er endlich vielleicht zu seinem Recht gekommen wäre, keine Genies mehr, die ihn hätten tragen können. Die weitere Entwicklung vollzieht sich dann in den Niederlanden.

Agostino Carracci (Abb. 32) ist der letzte bedeutende Kupferstecher des sechzehnten Jahrhunderts in Italien, und er läßt schon die Folgen der genannten Wechselbeziehungen in seiner Stichweise erkennen. Auf dem von ihm unvollendet hinterlassenen büßenden Hieronymus gewahren wir endlich einmal wieder die liebevolle Behandlung, die ein schaffender Künstler der Technik entgegenbringt, die er freiwillig wählt, um seine Gedanken auszudrücken, zugleich auch einen Ausflug von „Farbe“. Diese „Farbigkeit“ bewußt in den Kupferstich eingeführt zu haben, gilt als eine Erfindung des Hendrik Goltzius. Doch ehe wir zu ihm schreiten, müssen wir noch auf einige Künstler früherer Zeit zurückkommen.

Für das fünfzehnte Jahrhundert gilt noch die Zweiteilung Nord und Süd, Italien und das Gebiet diesseits der Alpen. Denn eine Trennung der einzelnen nordischen Völker vorzunehmen hat bei der Beschaffenheit des Materials keinen rechten Zweck. Erst um die Wende des Jahrhunderts herum ist die Scheidung geboten.

Frankreich hat selbstredend auch seine immerhin bedeutende Stechererschule im sechzehnten Jahrhundert. Die Vertreter der Schule zeigen sich im einzelnen abhängig von italienischen Einflüssen, vielfach kopieren sie auch Türer und ahmen die Kleinmeister nach.

Trotz der Menge vorzüglichen Materials, das dort hervorgebracht wird, muß man sich doch gestehen, daß kein einziger Meister auftaucht, der sich von also führender Bedeutung erweist, daß er auch in einer so kurzen Übersicht wie der unserigen namentlich genannt werden müßte. Frankreich tritt erst mit dem siebzehnten Jahrhundert, England und Spanien gar erst mit dem achtzehnten vollwichtig in die Entwicklung der Geschichte des Kupferstiches ein, wie wir bald sehen werden. Anders verhält es sich mit den Niederlanden.

Dort, wo der Kupferstich vielleicht überhaupt zuerst auftritt, spielt er stets eine ebenso wichtige Rolle wie in Oberdeutschland, und unter den bedeutenderen Meistern des fünfzehnten Jahrhunderts bereits fallen der einen Gegend beinahe ebensoviel zu wie der anderen. Im sechzehnten Jahrhundert finden wir denn auch wenigstens eine Persönlichkeit, die wir den Großen in der Kunst zugesellen dürfen. Es ist der auch als Maler berühmte Lucas van Leiden (Abb. 33). Seine frühesten Arbeiten sind trotz ihrer offensibaren Mängel eigentlich die sympathischsten. Die Gestalten sind wohl gedrückt, die Gesichter unschön eingeknickt, aber wir sehen, daß ihn rein künstlerische Probleme leiten, daß er z. B. ohne Rücksicht auf eine einschmeichelnde äußerlich formale Anmut, sich mit der Darstellung der schwierigsten Verkürzungen abmüht. Kurz, wir sehen das ewige Schaffen, das Vorwärtstreben, die an sich selbst arbeitende, nie rastende Persönlichkeit. Das ist's ja, was uns die deutsche Kunst, vor allem was uns Dürer und die gleichgesinnten so lieb macht. Wir verfolgen in seinen Werken die Entwicklung seines Geistes, das Entstehen der Arbeit selbst. Und in uns allen steckt ein Sinn, den Lessing so schön kennzeichnet mit dem Wort: „Wäre es mir beschieden zu wählen zwischen dem Besitz der Wahrheit oder dem ewigen Streben nach der Wahrheit, so entscheide ich mich freudig für das letztere, selbst wenn die Bedingung damit verknüpft wäre, daß ich stets irren müßte.“ In dem glatten, kalten Formalismus raffaelischer Kunst verspüren wir nichts von diesem ehrlichen Streben, dem männlichen Sich-Abmühen. Seine Werke könnten alle von selbst entstanden, nicht von einem sich aufreibenden Genie geschaffen worden sein.

Lucas van Leiden sticht durchschnittlich größere Platten als die Deutschen, und gerade mit dem Format steigert sich seine Künstlerkraft, so z. B. in dem ausgezeichneten „Sündenleben der Magdalena“, vor allem in der vortrefflichen großen „Ausstellung Christi“. Mit feiner Empfindung für das Dramatische der Situation wählt er den Augenblick: „Da schrie der ganze Haufe, und sprach: Hinweg mit diesem, und gib uns Barrabam los!“ Innerhalb der überaus geschickten, wirkungsvoll angeordneten Architektur wird die Haupt- und Staatsaktion klar und eindringlich erzählt. Sämtliche Elemente der weit angelegten, scheinbar zerfallenden Komposition werden in Beziehung zum geistigen Mittelpunkt gebracht, auf den sie das Interesse leiten, und doch herrscht ungebundene Mannigfaltigkeit. Die Freiheit in der Bewegung jeder Gruppe und jedes Einzelnen ist unbeschränkt: es gibt eine Fülle von fein beobachteten, realistischen Einzelheiten.

Lucas war eine Art Wunderkind gewesen: ihm waren von Kindesbeinen an Griffel, Stichel und Pinsel das liebste Spielzeug. So scheint er bereits mit zwölf Jahren ein Bild gemalt zu haben, das er für ebensovielen Goldgulden verkaufen konnte, mit vierzehn Jahren einen Stich geschaffen, der seine völlige Beherrschung der Technik schon in diesem Alter beweist. Er war auch mit Glücksgütern gesegnet und stand in höchstem Ansehen. Wenn er reiste, war es als ob ein kleiner Fürst durch das Land ziehe: wohin er kommt, ladet er seine Kollegen zu Gastmählern ein. Für die weniger begünstigten unter ihnen hatte er immer eine offene Börse.

Als Dürer im Jahre 1521 sich in den Niederlanden aufhielt, befand sich auch Lucas auf Reisen und Dürer schreibt in sein Tagebuch: „Mich hat zu Gast geladen Meister Lucas, der in Kupfer sticht, ist ein kleinz Männlein und bürtig von Leyden aus Holland, der war zu Anstorf.“ Die wirkliche Begegnung mit Dürer war von großer Bedeutung für das „kleine Männlein“. Schon von seinen Stichen, die im Handel nach Holland gelangt waren, hatte Lucas viel gelernt, jetzt nach der persönlichen Berührung wandelt er seinen Stil völlig um, und es kommt seine zweite, die Dürer'sche Periode. Leider bleibt er nicht dabei: es vollzieht sich nochmals eine Wandlung in



Abb. 31. Marcantonio Raimondi: Der Martertod des



igen Laurentius nach Baccio Bandinelli. (Zu Seite 38.)



Abb. 32. Agostino Carracci: Der heilige Hieronymus als Büßer. (Zu Seite 39)

Lucas' Stichweise. Er lernt Raffaello durch die Reproduktionen Marcantons kennen und ahmt diese nach. Für den großkönnigen Niederdeutschen ist die elegante Formensprache des Italieners unerreichbar. Er tauscht seine Persönlichkeit gegen eine Karikatur ein. Die Schwächen des Vorbildes offenbaren sich uns wieder natürlich verstärkt in der unkundigen Nachbildung des Lucas. Er kopiert in seiner Eva die Lucrezia des Raimondi. Aber aus der stilisierten Bewegung ist eine theatralische Geste geworden. Adam und Eva werden bei ihm im Galopp aus dem Paradies gejagt. Aus dem Ausdruck wurde die Pose. Diese letzte Periode im Schaffen Lucas van Leidens ist die unerfreulichste.

Gerade wie Dürer, kehrte er krank von der Reise heim. Aber der Keim entwickelte sich schneller als bei seinem großen Genossen, und Lucas van Leiden starb, noch nicht vierzigjährig, mit dem Griffel in der Hand.

Eine Schule hat Lucas van Leiden nicht eigentlich gebildet: der Stich entwickelt sich in den Niederlanden wie in Oberdeutschland in kleinmeisterlicher Richtung. Jedoch gewann die Jesuitenwelt bald die Herrschaft über ihn und er erschöpfte sich im Dienst einer Propaganda, die für ausschließlich künstlerische Bestrebungen keinen Sinn hatte.

Erst mit Goltzius kommt ein neuer bedeutender Zug in die Geschichte des Kupferstiches hinein, denn wie schon gesagt, wird ihm das bewußte Einführen der „farbigen Behandlung“ zugeschrieben. Mit diesem Wort „Farbigkeit“ soll natürlich nicht etwa wirkliche Pigmentfarbigkeit angedeutet werden. Der Ausdruck besagt in dieser Verbindung vielmehr, daß wir nun, wo wir bislang nur Abstufungen von grau und schwarz besaßen, eine Stichtchnik erhalten, die uns durch ihre fastigen Tiefen, ihre glänzenden Gegensätze und ihre stoffliche Behandlung, die Farbigkeit der Natur stark in Erinnerung ruft, sie sozusagen vortäuscht. Die Grundlagen dieser technischen Neuerung bestehen darin, daß die Stichelinie in großem Schwung zu einer viel größeren An- und Abschwellung geführt wird, so daß sie einen vollen Glanz erhält. Zugleich werden die Kreuzlagen effektvoller und komplizierter angelegt, so daß sich reichere Kontraste ergeben.

Wer nun die beiden Proben aus dieser Zeit, die unsere Abbildungen bieten, den Jahrbuch des Goltzius (Abb. 34) und die mythologische Szene seines Schülers Jan Muller (Abb. 35) betrachtet, muß zuerst immer wieder im Auge behalten, daß wir sie nur vom spezifisch technischen, nicht vom allgemein künstlerischen Standpunkt als Beispiele gewählt haben. Namentlich das zweite Blatt, nach der Erfindung des Bartholomäus Spranger, ist als Kunstwerk durch den unerträglichen Manierismus in seiner Zeichnung recht unerfreulich. Aber sehen wir den Jahrbuch näher an; ist es nicht hier zum erstenmal, daß wir wirklich erkennen, die Halskrause sei aus Leinen, die Fahne und die Weste aus Seide, die Hose aus Sammet, die Schuhe aus Leder! Selbst Dürers Helm erreicht nicht den metallenen Glanz, den wir auf dem Helm, den die Pallas auf Mullers Stich in den Händen hält, bemerken. Davon geben schon unsere Reproduktionen eine genaue Vorstellung, obwohl der Raster den Glanz der gestochenen Linie des Originals zerreißt.

Die neue Technik wird fortgepflegt und weitergeführt in der Schule der Rubens-Stecher. Sogar Raffaello Santi hat nicht mit dieser Berechnung und Umsicht eine Schar von Stechern um sich versammelt, die zur Verbreitung seines Ruhmes tätig sein sollte, wie Rubens. Durch verschiedene Privilegien sicherte der berühmte Blame sich den Gewinn aus dem Verkauf der Reproduktionen nach seinen Werken und legte nun, man möchte fast sagen, eine große Anstalt zu deren Herstellung und Vertrieb an. Er hat manche Künstler direkt von der Malerei weg und dem ihm dienenden Kupferstich zugeführt. Ohne selbst zu stechen — die drei oder vier Blätter, die man ihm zuschreibt, gelten nicht unbestritten als sein — leitete er seine Jünger an, korrigierte ihnen die Platten und beaufsichtigte den Fortschritt der Arbeit im einzelnen. Es gab darunter einige große Talente, die die Eigenheit Rubenscher Kunst prächtig zur Geltung brachten, so daß man es nur bedauern kann, daß keiner von ihnen sich zu emanzipieren vermochte, und daß doch keiner genug Individualität besaß, um Eigenes zu schaffen, anstatt die Gedanken eines anderen, sei er auch Rubens, zu kopieren.

Über diese Rubens-Schule hinweg führt uns die Geschichte zur letzten höchsten Stufe in der Entwicklung des Linienstiches. Sie stellt sich in Paris am Hofe Ludwigs XIV.



Abb. 33. Lucas van Leiden: Die Ausföhlung Christi. (Zu Seite 40.)

ein. Dort ragten Claude Mellan (Abb. 36) und Jean Morin (Abb. 37) mit ihren persönlichen Notizen in der technischen Behandlung hervor, dort haben endlich die vier großen Meister Nanteuil, Masson, Edelinck und der ältere Drevet die Leistungsfähigkeit des reinen Linienstiches bis zur höchsten Höhe getrieben.

Mellan bediente sich einer besonderen Manier, die nur vereinzelt von anderen angenommen wurde. Er gab die Kreuzschraffierung auf und modellierte mit einer Lage, indem er durch die Strichführung die Formen, durch plötzliches Anschwellen und Abschwächen der Linien die Schatten ausdrückt. Unsere Abbildung zeigt diese Technik recht deutlich; — außerdem bietet sie noch ein besonderes Interesse. Das Original, nach dem sie gefertigt wurde, ist ein Kunststückchen, ein sogenannter Spiralfstich. Von der Nasenspitze ausgehend ist das ganze Blatt mittels einer einzigen Linie gezeichnet.

Mellans Manier, die zunächst im günstigen Sinne überrascht, wenn man nur ein oder ein paar Blätter ansieht, verliert bei ausgiebiger Bekanntschaft. Die „Mache“ drängt sich bei dieser offenen Linienführung, auch dem unbefangenen Betrachter, zu stark auf. Vollends der Spiralfstich ist reine Künstelei. Er ist übrigens, so viel ich weiß, auch nur ein einziges Mal wiederholt worden.

Weit künstlerischer wirken Morins prächtige Arbeiten, die Radierung und Stichelarbeit verbinden. Sie erinnern technisch an einige der besten Rubens-Stecher, doch wendet er in den Übergängen und in den tiefen Schatten noch mehr Grabstichelpunkte an als jene. Dadurch taucht er seine Blätter in ein reizvolles, leuchtendes Hell Dunkel. Seine Heiligendarstellungen und seine Bildnisse gehören zu den malerischsten Schwarz-Weiß-Arbeiten aller Zeiten.

Die Bildniskunst ist es nun auch, an dem das große Biergestirn sein Können geübt, seine Kraft erprobt hat. Louis XIV. selbst, dann Richelieu, Mazarin, Colbert und die anderen Großen des Reiches werden immer und immer wieder von ihnen gestochen.

Robert Nanteuil (Abb. 38) stammte aus der alten Kathedralstadt Rheims und sollte Advokat werden. Schon in der Studienzeit dilettierte er im Dichten und im Kupferstich. Er stach die Umrahmung zu seinen Doktorthesen. Man sah in seinen Kreisen mit besonderer Hochachtung zu ihm herauf, — da verwickelte er sich in eine Skandalgeschichte und mußte plötzlich von Rheims scheiden. Zu gleicher Zeit verlor sein Vater das Vermögen und Robert sah sich in Paris auf die eigenen Kräfte angewiesen. Er begann damit Studentenschildnisse in der Sorbonne mit der Kohle zu zeichnen und erhielt nach und nach immer bedeutendere Bildnisaufträge, bis er im Lauf seiner brillanten Karriere an den Hof kam, wo er von Louis Quatorze mit Titel, Pension und Geschenken bedacht wurde. Er konnte seinen Vater wieder von allen Sorgen befreien. Beim König erreichte er auch die Ausgabe des Edikts von Saint Jean-de-Luz im Jahre 1660, durch den der Kupferstich zur „freien Kunst“ erhoben wurde. Von jetzt ab durften die Kupferstecher ohne alle einengenden Zunftregeln „nur nach den Gesetzen, die ihnen ihre Kunst selbst auferlegte“, diese Kunst ausüben.

Nanteuil hat etwa zwanzig andere Darstellungen und über zweihundert Bildnisse geschaffen, darunter Mazarin vierzehnmal, den König elfmal, Lottelier zehnmal und Colbert sechsmal. Anfangs modelliert er das Carnat noch in einer dem Mellan ähnelnden Weise, mittels einer geschweiften einfachen Strichlage. Später, in den vorzüglichsten Arbeiten, löst sich diese Lage in Reihen von ein halb bis ein Millimeter langen Stricheln auf, mit denen er wunderbare Weichheit erzielt. Seine Köpfe sollen ausgesprochenenmaßen Bildnisse und nicht Bilder sein. Daher verzichtet er auf alles Beiwerk und gibt einen neutralen, nur aus gekreuzten Strichlagen bestehenden Hintergrund. Die Kleidung ist stofflicher und farbiger als selbst auf den besten niederländischen Stichen.

Diese technischen Vorzüge stellen sich nun in den Dienst einer seltenen Meisterschaft im Zeichnen und einer durchgeistigten Auffassung. Er strebt nach absoluter Ähnlichkeit und will nichts verschönern. Wie weiß er jeden Kopf charakteristisch aufzufassen: wie lebensvoll blicken die Gesichter auf uns! Sie sind so individuell, auch in den Neben sachen verfällt er nie in die Schablone, so daß wir sein Werk beim Durchblättern packend



*Signifer ingentes animos, et corda ministrat,
Me stat stante phalanx, me fugiente fugit.*

Abb. 34. Hendrik Goltzius: Der Fähnrich. (Zu Seite 42.)

interessant finden, und weniger darüber ermüden, als wenn wir eine Reihe von erzählenden Genrebildern durchsähen.

Noch größere Bravour in der Stichführung zeigt Antoine Maffon (Abb. 39). Die Leichtigkeit, mit der er den Stichel handhabt, ist geradezu erstaunlich; sie verleitet ihn aber auch dazu fast die Grenzen der geschmackvollen Zurückhaltung zu überschreiten. Er arbeitet die gefräuften Haare bei seinen meist beinahe lebensgroßen Köpfen spielend leicht heraus. Diese Geschicklichkeit macht sich auf manchen Blättern sogar zu breit. Zu seinen Meisterleistungen gehört das Kniestück des Grafen Harcourt, das ihn auch in der Beachtung der Stofflichkeit auf der Höhe seines Könnens zeigt. Unter seinen übrigen, etwa sechzig, Bildnissen sind die des Brisacier, des d'Ormesson und des Turenne noch besonders schön gelungen, weniger dagegen die Frauenköpfe. Von seinen sechs religiösen Darstellungen ist ein prachtvolles Blatt, Christus mit den Jüngern in Emmaus nach Tiziano Vecelli, das gesuchteste.

Gérard Edelinck, der aus den Niederlanden stammt und wieder den Einfluß der dortigen Kunst auf die französische verstärken hilft, war zum Teil in Antwerpen unter den Galle, dann aber auch in Paris gebildet. Er spielte keine Rolle, weder im öffentlichen noch im gesellschaftlichen Leben, widmete sich ganz seiner Kunst und konnte daher auch was die Plattenzahl anbelangt mit seinen dreihundert und vierzig Stichen Nanteuil sowohl als auch Maffon weit hinter sich lassen. Wenn wir ihn aber auch ohne weiteres mit jenen Zweien in eine Linie stellen, so ist er doch entschieden der Geringste des Triumvirats. Er bedient sich einer etwas ängstlicheren, ausgefeilteren, milderer Technik als jene und verrät auch nicht immer deren geniale Unmittelbarkeit der Auffassung. Namentlich in den Nichtbildnissen zeigt sich bereits durch die Wahl der Vorlagen sowie durch eine breite Auslegung des Empfindsamen in diesen Vorbildern der schwächere Künstler. Die Stärke — technische Gewandtheit, sowie die Schwäche — Ausbeuten der sentimentalen Ader, von Edelincks Kunst finden wir in der blühenden Magdalena deutlich ausgesprochen. Der Maler des Bildes, Charles Lebrun, hat eher eine Theater- als eine dramatische Figur geschaffen, indem er die Heilige in dem Augenblick — photographiert, möchte man sagen, als sie plötzlich und noch inmitten der Abzeichen ihres Sündenlebens von Reue überfallen wird und die Buße beschließt. Edelinck läßt dem Bild eine virtuose, aber fast zu glatte Stichbehandlung angeeignen (Abb. 40).

Faßt man lediglich die Stofflichkeit und Farbigeit ins Auge, so würde man Pierre Drevet als den geschicktesten von allen bezeichnen (Abb. 41). Man sehe sich solch ein Original wie den Erzbischof Beauvau an. Die Moiréseide und der Plüsch des Vorhangs, das gepuderte Haar, der Tüll des Wäffchens, der Hermelin, die Spitze, der Atlas der Bekleidung sind einfach meisterhaft und oft auf diesen Stichen wirkungsvoller als in den Originalgemälden. Alles kann man selbst auf unserer Kaster-Reproduktion trefflich beobachten. Drevet widmet sich fast zu sehr diesem blendenden Beiwerk, und man wird von der Hauptsache abgelenkt. Es macht sich bereits bemerkbar, daß wir wiederum einem nur reproduzierenden Künstler gegenüberstehen. Nanteuil hat das meiste nach eigener Zeichnung gestochen, trotz allem Glanz der Ausführung bleibt bei ihm die Erfassung der Persönlichkeit, die Auffassung des Kunstwerkes die Hauptsache. Pierre Drevet sticht nur nach anderen Meistern; er weicht seine ganze Energie der äußersten Durchbildung der Technik, und kann so in den Fehler verfallen — oder sagen wir bei ihm lieber noch, kann so den Fehler vorbereiten — daß die Technik zum Selbstzweck erhoben wird. Sein Sohn Pierre Lambert Drevet ist ihm ganz gleich zu stellen, wie zum Beispiel die Bildnisse von Boffuet und Dubois beweisen.

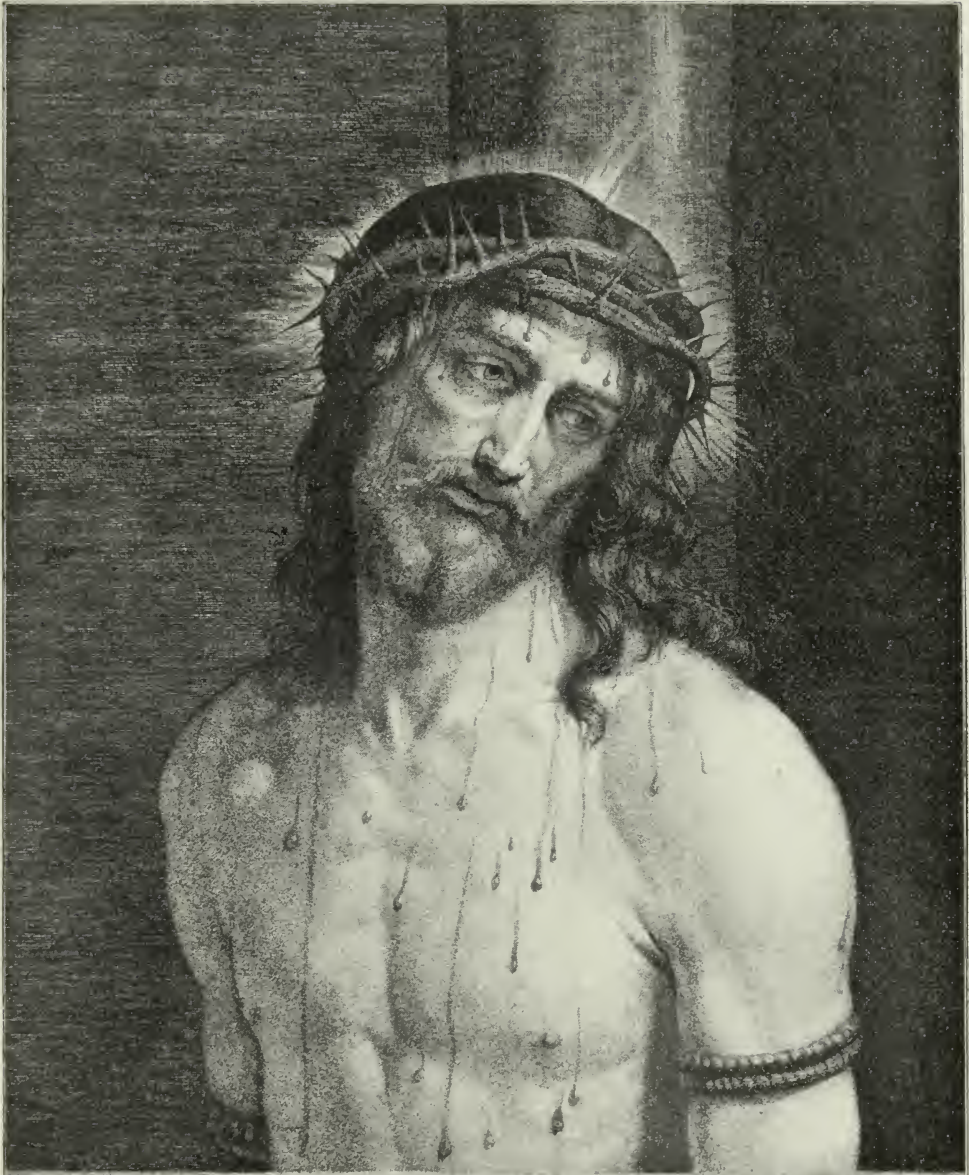
Die Genannten sind überhaupt nur die Glanzsterne einer Schule, die reich an immerhin noch hervorragenden Vertretern einer zweiten Ordnung ist. Diese brillante Künstlerchar, deren Wirken im großen und ganzen mit der langen Regierungszeit Louis' XIV. zusammenfällt, hat die Technik des Linienstiches zu einer Höhe gebracht, über die man nie hinausgekommen ist. Es hat seitdem selbstverständlich manchen bedeutenden Linienstecher in den verschiedensten Ländern gegeben, aber kein einziger hat das übertrumpft, was die Drevets leisteten, geschweige denn, daß sich auch nur einer



Abb. 35. Jan Müller: Perseus, nach Bartholomäus Spranger. (Zu Seite 42.)



Abb. 36. Claude Mellan: Das Schweiß Tuch der Veronika. Spiralfstich. (Zu Seite 44.)



Corpus meum dedi percutientibus. 1509. 10.

Abb. 37. Jean Morin: Der Schmerzensmann, nach Giorgio Barbarelli. (Zu Seite 44.)

unter ihnen befunden hätte, der Maler=Stecher gewesen wäre, der also wirklich geschaffen und nicht nur reproduziert hätte. So ist die Geschichte des Linienstiches seit 1720 nur eine Chronik von mehr oder minder glücklichen Wiederholungen, die wir, da wir nur die Hauptmomente herausheben können, übergehen dürfen. Erst vor ungefähr zwanzig Jahren tritt eine neue Wendung, mit der Erscheinung Gaillards und Stauffer Berns ein, wie wir unten sehen werden.

Jetzt müssen wir uns der Radierung zuwenden.

Die einfache Technik der Radierung, wie sie Dürer auf Eisen und seine Nachfolger bereits auf Kupfer anwendeten, ist schon oben erklärt worden. Man kann nicht sagen, daß sofort sehr viel Neues mit ihr versucht worden wäre. Den Italienern kam sie sehr gelegen, um ihre Einfälle in etwas nachlässiger Weise auf die Platte zu skizzieren: für eine feinere Durchbildung der Stichtechnik waren sie ohnehin schwer zu haben. Es dauerte aber beinahe hundert Jahre, ehe man irgendeine andere Eigentümlichkeit als die der größeren Freiheit in der Linienführung der Radierung abgewann. Dann erst verfiel man auf das „Decken“.

Auf einer jeden Strichzeichnung werden die Linien gegen das Licht und gegen den fernen Horizont zu zarter. Im Mittelgrund sind sie schon kräftiger, im Vordergrund, besonders wo sich tiefe Schatten vorfinden, sind sie ziemlich stark. Das ist die Behandlungsweise, durch die man die Luftperspektive wiederzugeben sucht. Wenn man nun eine radierte Platte ätzt und sie, nachdem die Säure eine kurze Zeitlang gewirkt hat, aus dem Ätzbad herausnimmt, so findet man alle Linien schwach angefressen. Man kann nun jene, die die Ferne und sonstige zarten Stellen bezeichnen, mit Schellack oder Deckwachs, die der Säure widerstehen, überpinseln, und die Platte wieder ins Bad legen. Sämtliche übrigen Linien werden durch weiteres Fressen der Säure verstärkt. Sind die für den Mittelgrund kräftig genug, so hebt man die Platte wieder heraus, „deckt“ nochmals und ätzt die übrigen Linien weiter. Wie oft man deckt und ätzt, hängt natürlich ganz von der Art des Bildes ab. Durch geschicktes Decken, das bei verwickelteren Darstellungen äußerst schwierig ist, kann ein Grad von Luftperspektive erreicht werden, wie er kaum der farbigen Ölmalerei, ganz und gar nicht aber einer anderen Gattung des Kupferstiches zu Gebote steht.

Es ist also dieses Deckverfahren neben der Verwendung der einfachen, großzügigen Linie, dasjenige, das der Radierung ihr besonderes Gepräge verleiht. Wer beim Radieren diese beiden Eigentümlichkeiten zur Geltung bringt, schafft ein stilvolles, eigenartiges Werk.

Der erste, der planmäßig und mit großartigem Können das Decken angewendet hat, war Jacques Callot. Mit ihm erst beginnt die Radierung eine wichtige selbständige Rolle neben dem Linienstich zu spielen (Abb. 42—44).

Callot ist eine der abenteuerlichen Figuren in der Geschichte des Kupferstiches. Als Sohn vornehmer Eltern in Lothringen geboren, war er für die Kirche bestimmt, widmete sich aber nebenher dem Zeichnen in ausgiebigem Maße. Einer seiner Freunde gelangte nach Rom und schrieb ihm von dort so verführerische Briefe, daß er kurzerhand, ohne einen Groschen in der Tasche sich auch auf den Weg machte. Sieben Wochen lang reiste er, noch ein Knabe, mit einer Zigeunerbande herum, bis er sich endlich in Florenz von ihr frei machen konnte. Er eilte nach Rom, wo ihm aber das Mißgeschick passierte, daß Kaufleute aus Nancy ihn erkannten, die ihn trotz allen Widerstrebens nach Hause brachten. Er brannte zwei Jahre später nochmals durch und wurde von einem älteren Bruder erst in Turin eingefangen. Jedoch willigten die Eltern jetzt endlich in seine selbstgewählte Karriere ein. Sie ließen ihn im Dezember 1608 als sechzehnjährigen Burschen im Schutze des Grafen Tornielle nach Rom ziehen.

Er lernte nun dort und in Florenz, wo er 1617 mit seinen „Capricci“ den ersten größeren Erfolg erzielte. Später trat er wieder in die Dienste seines Landesfürsten, dem er den eifrigsten Patriotismus entgegenbrachte, und arbeitete auch für den französischen Hof.

Dieser Mann, der an den Tafeln der Fürsten gefessen und mit zerlumpte Zigeunern eine Brotkrinde geteilt hat, der den marodierenden Freibeuterscharen auf ihren Raubzügen gefolgt war und im Staatsauftrag einige der berühmten Belagerungen Louis



Abb. 38. Robert Nanteuil: Basile Fouquet, Ordenskanzler. (Zu Seite 44.)

Quatorze im Stich verewigt hat, der die feenhaften Festlichkeiten der Toskanerherzöge mitgemacht hatte, aber auch an den rohesten Poltronerien der *Commedia dell' arte* Gefallen fand, hat uns gewiß viel zu erzählen. Man könnte eine Kulturgeschichte der Zeit des Dreißigjährigen Krieges allein mit seinen Radierungen illustrieren. Als er 1635 starb, hatte er deren 1500 geschaffen.

Was die Zeitgenossen am meisten an ihm bewunderten, war sein fabelhaftes Geschick im Zeichnen winziger Figuren. Der berühmte große Jahrmart von der *Impruneta* bei

Florenz leistet darin das Unglaublichste. Das Blatt enthält anscheinend Tausende kleiner Figürchen, die im Format so winzig sind, daß an eine Ausarbeitung von Einzelheiten nicht zu denken war, und doch verleiht er einer jeden Figur ein charakteristisches Gepräge. Seine gestaltende Einbildungskraft ist schier unerschöpflich im Erfinden neuer Motive. Überhaupt kann er Volksmassen mit unnachahmlichem Geschick handhaben. Seine Verteilung dieser tausendköpfigen Mengen ist freilich manchmal, z. B. auf der Marter des heiligen Sebastian, etwas bühnenhaft, aber eben diese um einen Mittelpunkt geordnete Komposition ist äußerst wirkungsvoll und geschlossen.

Prachtvoll ist seine Erfassung der Charakteristik und seine Zeichnung der zahllosen Volkstypen, die er in seinen Wanderungen auffing. Ob Kavaliere, ob italienische Komödianten, ob Lumpenpack, bei allen weiß er nicht nur das äußere Kleid zu geben, sondern auch die Gebärde, die Pose, den Ausdruck, der die Seele verrät. Manches von diesem Gesindel, diesen Krüppeln und Strolchen mutet uns fast wie Karikatur an. Doch mag es dahin gestellt sein, ob er die Dinge nicht nur eben zeichnete wie sie waren und uns die traurigen Opfer einer Unheil säenden Zeit ganz wahrheitsgetreu vorführt. Nur war seinem Seherauge, seinem genialen Geist gegeben, ihnen das Zeitliche abzustreifen, sie unter dem Gesichtswinkel der Ewigkeit zu erfassen.

In diesen Darstellungskreis fällt seine Folge aus dem Zigeunerleben. Wie sie stehen und betriegen, wie sie in Schmutz und Verkommenheit herumstreifen, das freudlose Vergnügen der Männer, das Spiel; die bittere Not der Weiber im Lager, das Gebären unter freiem Himmel: das alles zeigt er uns gerade wie er es wohl als Knabe erlebt hat.

Ebenso trübe sind seine Kriegsszenen. Denn gut ist er auf diesem Gebiet nicht dort, wo er das Große im Krieg, die offene Schlacht, den Mut und die taktische Kunst schildert, sondern wo er die Horden begleitet, die in der Fährte der Armeen nachhinkten, um das ohnehin geschwächte Volk zu überfallen, dem Glend preiszugeben. Das macht für Callot das wahre „Kriegselend“ aus. Er zeigt uns diese Geschöpfe aus dem Hinterhalte hervorspringen und Reisende ermorden und berauben. In der Stadt plündern sie, legen die Brandfackel an und verwüsten alles rings umher. Im Schloß, das sie über-rumpelt haben, schänden sie die Weiber und verbrennen die Männer am offenen Herd. Zuletzt endlich erreicht sie die Gerechtigkeit. Das Schlußstück zeigt uns etliche zwanzig solcher „bösen Früchte“ an den Ästen einer Eiche baumeln.

Sein Vaterland war verraten, und Callot wollte durch diese Blätter — wie auch durch die „Supplices“ — seinem Herzen Luft machen, seinen Fluch dem fürchterlichen Krieg hinschleudern. Und doch vergaß er nicht über das was, das wie. Er betonte nicht zu stark, er legte nicht, wie ein schlechter Dramatiker, seinen Figuren das Wort in den Mund, das erst das Publikum, der Betrachter aussprechen soll. Er ordnet seinen Wunsch den rein künstlerischen Gesichtspunkten unter. Mit sensiblen Gefühl und blendender Sicherheit läßt er die Linien sich gegen den Horizont verflüchten. Vom Vorder- zum Mittel-, vom Mittel- zum Hintergrund folgen wir einer fein ausgearbeiteten Luftperspektive.

Am wunderbarsten treffen wir diese aber in seinen Landschaften und Ansichten, vor allem in dem berühmten Blick auf den Pont Neuf und dem Tour de Nesle zu Paris. Wie mit Zauberhand ist da die Luft vor den Türmen von Notre Dame, vor den Palästen am Seineufer geschoben. Es ist das glänzendste Beispiel der Kunst des „Deckens“ im ganzen sechzehnten Jahrhundert und auch später eigentlich nur einmal von Méryon wieder erreicht worden.

Nicht lange nachdem Callot die Radierung in neue Bahnen geleitet hatte, nahm sie unter anderen ein Landschaftler auf, den die Nachwelt als einen berühmten Maler kennt, der aber sicherlich weit Größeres mit der Nadel als mit dem Pinsel geleistet hat. Claude Lorraine verrät in seiner Vorliebe für eine aufgepußte Natur, in seinem Mangel an Intimität, in dem Sich-Genügen-Lassen mit dem äußerlichen Realismus, einen Geist, der nicht durch eine harmonische Bildung verfeinert worden ist. Er geht zur Natur wie der Bauer zur Stadt, um Neues, Ungewohntes, Überraschendes zu sehen; und so malte



Abb. 39. Antoine Masson: Graf Henri d'Harcourt nach N. Mignard.
(Zu Seite 46.)

er ewig ungewöhnliche Sonnenaufgänge, seltene Sonnenuntergänge und derartige milde Naturwunder. Für seinen Vortrag hat er kein Interesse, und sucht was er will nur recht realistisch, unpersönlich zu geben, daß man womöglich gar nicht verspürt, eine Menschenhand, ein Menschengestalt stecke dahinter. Schier erstauen müssen wir aber nun über diesen Mann, wenn er zur Nadiernadel greift. Gerade das Gegenteil von alledem

zeigt sich in seinen Schwarz-Weiß-Arbeiten. Auf den Vorwurf kommt es ihm gar nicht an, und er radiert die alltäglichsten Motive. Seine ganze künstlerische Energie richtet sich auf die Darstellungsform. Er, der langweilig, oft beinahe süßlich malt, gibt sich jetzt auf einmal über jeden Strich Rechenschaft und entwickelt einen vornehmen, großgedachten Stil. Drei Blätter zeigen ihn besonders vorteilhaft von drei verschiedenen Seiten. Die „Springenden Böcke“ sind ein Erzeugnis großstilisierter Linienkunst, indem er sich nirgends zu einer schwächlichen Tonbehandlung verleiten läßt. Der „Hafen“ zeigt uns ein außerordentlich schwieriges Problem, den direkten Blick in die untergehende Sonne, mit einem Gesicht gelöst, das seine sämtlichen Gemälde weit hinter sich läßt. Kein einziges weist eine solche fabelhafte Luftperspektive auf und trotzdem sie über die Farbe verfügen, glitzert und schillert es auf dem Wasser in der Radierung am meisten. „Le bouvier“ endlich, der Ochsenhirt, seine schönste Platte, ist eine Perle an intemem Stimmungsgehalt. Kaum ein anderes Blatt der älteren Radierung dürfte uns so sympathisch sein wie diese warme Abendstimmung, die alle die Eigenschaften besitzt, welche uns die Schöpfungen der jüngsten Barbizon-Schule so lieb gemacht haben.

Nachdem durch Künstler wie Callot und Gelée die Radierung auf eine so hohe Stufe gehoben worden war, vollendete sich eine Scheidung, die schon lange im Gang gewesen war. Der Linienstich, der anfangs die selbständige Technik großer erfindender Künstler gewesen war, hatte sich nach und nach völlig auf die Aufgabe beschränkt Gemälde anderer Meister zu vervielfältigen. Der Stichel war langsam der Hand schöpferischer Künstler entglitten und in die von Fachkunsthandwerkern geschlüpft. Wer als freischaffender Künstler sich noch im Kupfer versuchen wollte, griff zur Radierung. Es ist dies ja auch leicht erklärlich. Man hat gesagt, wer zeichnen kann, der kann auch radieren. Das stimmt nun wohl nicht ganz; unleugbar sind aber die äußerlichen Schwierigkeiten der Technik verschwindend im Vergleich zu denen der Grabstichelmanier. Ein künstlerisches Genie könnte nach einer Anleitung von fünf Minuten schon radieren. Aber um gut stechen zu können, müßte es viele Stunden dem Einüben seiner Hand opfern. Dazu kommt noch, daß die eine eine rasche, die andere eine äußerst langsame Technik ist, die jedem rasch schöpfenden, phantasiereichen Künstler zum argen Hemmschuh wird.

Von der Möglichkeit, die durch die Radierung geboten wird, einen künstlerischen Gedanken schnell festzulegen und zu verbreiten, haben unzählige Künstler aller Länder ausgiebigen Gebrauch gemacht. Es gibt vielleicht nur wenige große Maler und selbst Bildhauer, die nicht mindestens ein- oder ein paarmal das Radieren versucht hätten. Bei sehr vielen bleibt es nur eine spielende Nebenbeschäftigung, selbst dann, wenn sie sie öfters ergreifen. Neben ihrer Malerei sprechen die Schwarz-Weiß-Schöpfungen nicht mit. Aber es gibt auch eine Anzahl bedeutender Meister, deren Name in aller Welt Mund ist und die man doch nur zur Hälfte kennt, wenn man ihre graphischen Arbeiten unbeachtet ließ. So geht es dann weiter bis zu den Künstlern, die ausschließlich Graphiker sind.

Von den vielen denkwürdigen Erscheinungen in der Entwicklung der Radierung können wir wiederum nur einige der wichtigsten berücksichtigen. Es gibt natürlich auch auf diesem Feld bedeutend mehr Namen als Taten. Das heißt, mancher Meister, der an und für sich genommen interessant genug ist, hat die Kunst nur bereichert aber nicht auf eine höhere Stufe geleitet. Nach der Etappe Callot-Geléé ist dies eigentlich, bis gegen die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, nur einmal, in den Niederlanden, geschehen. Ehe wir uns aber zu dieser höchsten Blütezeit wenden, wollen wir noch einen Augenblick bei Wenzel Hollar verweilen. Zwei Gründe rechtfertigen uns darin, da Hollar einmal ausschließlich Radierer ist, und ferner der einzige deutsche Graphiker im siebzehnten Jahrhundert war, der irgendwelche Bedeutung hatte. Er kann sich doch immerhin neben den Franzosen und Niederländern seiner Zeit sehen lassen.

Hollar kam in Prag zur Welt und war Kind reicher Eltern, die aber nach der Schlacht bei Prag, als die Kaiserlichen plünderten, alles verloren. Wenzel, der zum Rechtsgelehrten bestimmt gewesen war, mußte nun sehen, daß er aus seiner früheren Liebhaberei, dem Zeichnen, eine Stütze für sein Leben gewinnen konnte. Er verlegte sich



Abb. 40. Gérard Edelinck: Die büßende Magdalena, nach Charles Lebrun. (Zu Seite 46.)

ganz auf das Radieren, zog mit zwanzig Jahren durch Deutschland und trat 1635 zu Wien in die Dienste des englischen Gesandten, des Grafen von Arundel, den er nach London begleitete. Eine Zeitlang blieb dieser sein Gönner. Als aber die Revolution ausbrach, mußte Arundel fliehen und Hollar geriet sogar in Gefangenschaft. Er erhielt seine Freiheit wieder, aber das Mißgeschick seiner Jugend verfolgte ihn sein ganzes Leben lang. Bald in Flandern, dann wieder in England und auf anderen Wanderungen

mußte er sich ohne Erbarmen abquälen. Raum hatte sich nach der Wiedereinsetzung Karls II. seine Lage einmal etwas günstiger gestaltet, als er durch die Pest seine Freunde und durch den großen Brand 1666 fast alle seine Habe verlor. So starb er in Anwesenheit der ihn verfolgenden Gläubiger. Mit rastlosem Fleiß hatte er über dreitausend Platten geschaffen und doch konnte er, trotz seiner Sparsamkeit, dank der schamlosen Ausbeutung seiner englischen Verleger, zuletzt nicht die bitterste Not von sich halten.

Sein äußeres Schicksal wirft einen Schein auf seine Kunst. Es entspricht seinen Entfaltungen, seiner Not, daß er mit einem eisernen Fleiß, mit einer Art heiliger Gewissenhaftigkeit radirt. Nicht daß etwa aller Schwung fehlte und er nur trodrene Brotarbeit schafft. Aber er scheint von einem besonders brennenden Pflichtgefühl durchdrungen, als wolle er sich, wenn es ihm auch schlecht ginge, damit trösten, er habe wenigstens nichts dazu getan, er habe das Seinige geleistet. Denn Hollar muß nicht einmal die Vorteile der Technik, deren Leichtigkeit und Schnelligkeit aus: er führt die Nadel mit derselben Strenge und Sorgfalt, mit der ein anderer den Stichel handhabt.

Zu seinen besten Werken gehören eine Anzahl in ihrer Schlichtheit reizender Ansichten vom Rhein, aus den Niederlanden, aus England, aus Böhmen zc. Sie haben für uns außerdem ein unschätzbares topographisches Interesse, besonders Blätter wie die alte große Ansicht von Prag, London vor und nach dem Brand, die vielen englischen Kathedralen in ihrem damaligen Zustand, der Straßburger Münster zc. (Abb. 45).

Auch Hollar's Trachtenbilder sind überaus interessant und künstlerisch ansprechend. Er radirte verschiedene größere Folgen, unter anderen die „Aula Veneris“ (hundert Frauentrachten), die Mönchsordensrachten und die Frauentrachten im Rund. Wollen wir aber sehen wie meisterhaft er seine Technik beherrscht und wie prachtvoll stofflich er wirken kann, so müssen wir uns die Muffen, die Muscheln, die Schmetterlinge, die Schiffe und derartige Stillleben anschauen. Hier schlägt er jedenfalls alle Vorgänger aus dem Felde (Abb. 46).

Daß die Nordniederlande gerade die schönste Blüte der Radierung getrieben haben, ist natürlich kein bloßer Zufall. Die künstlerische Lage des Landes war dazu geschaffen. In Holland gab es viele kleine Kunststätten, keinen großen einzigen Sammelpunkt: es treten zahlreiche und verschiedenartige Künstlernaturen auf, die unabhängig voneinander einen meist nur bescheidenen Wirkungskreis ausfüllen. Sie wurzeln in einer bürgerlichen Kultur, nicht in einer fürstlichen.

Große Meister, deren Ruhm womöglich mit den Geschicken eines Herrscherhauses verflochten ist, wie Raffaello Santi und Rubens, überlassen die Verbreitung ihrer Werke anderen: und da diese anderen unselbständige Vermittler nicht schaffende Künstler sind, so müssen sie einer strengen Schulung unterworfen werden. Das ist bei dem Linienstich am besten möglich. Die prunklos ihre Wege gehenden holländischen Meister jedoch hatten wohl unter den Kollegen Verehrer und Nachahmer, nicht aber die weitverbreitete Anerkennung, die eine Schar von Stechern im Gefolge hat, welche, indem sie das Lebenswerk des Meisters verbreiten, zugleich den eigenen Säckel füllen. Die holländischen Künstler müssen sich selbst dazu bequemen, wenn sie ihre Gedanken vervielfältigt haben wollen, und sie greifen selbstverständlich nicht zum Linienstich, der mittlerweile zur Kopistentechnik gesunken war, sondern zur beweglichen, sensiblen Radierung. Bezeichnenderweise hat gerade derjenige holländische Meister, der die größte „Schule“ führte, Franz Hals, nicht selbst radirt.

Endlich trug auch die natürliche Beschaffenheit Hollands zu dieser Entfaltung der Radierung bei. Gerade wie die herrliche Glut der früh-venezianischen Malerei nur der Abglanz des zauberhaften Goldtons ist, in den die eigenartige Lagunenatmosphäre alles taucht, so findet die malerische Helldunkelbeleuchtung der holländischen Kunst ihren Ursprung in den nirgends anderswo anzutreffenden atmosphärischen Verhältnissen des Landes. Dort in der trüben Witterung, durch die schwere, nebelige Luft gesehen, erscheint die Natur skizzenhaft, unsere Phantasie anregend und so der Radierung angepaßt. Dort gibt es eine wirkliche Luftperspektive, nicht die großen strengen Linien des Südens, wo ein trockener, klarer Äther uns meilenweit entfernte Dinge so scharf erkennen läßt, als



Abb. 41. Pierre Drevet: René de Beauvau, nach G. Rigaud.

(Zu Seite 46.)

wären sie im Bereich unserer Hand. Hier der bestimmte großzügige Umriß, dort der malerisch-versüßende Schmelz.

Den Diamanten in der Krone der holländischen Radierung bildet jener unvergleichliche Künstler, der uns jetzt wieder fast zum höchsten Ideal geworden ist, Rembrandt



Abb. 42. Jacques Callot: Italienische Theaterfiguren. (Zu Seite 51.)

van Nijn. Man wird sich schwer über den hervorragendsten Maler einigen, sollte irgendwo in einer Gesellschaft die Frage danach aufgeworfen werden. Man wird auch nicht leicht feststellen können, wem die Menschheit die Palme unter den Linienstechern zuerteilt. Aber handelt es sich um eine Umfrage, wer der größte Radierer aller Zeiten gewesen sei, so wird man von jeder Seite diesen magischen Namen zugerufen bekommen. Denn was auch die Vorgänger, ein jeder in seiner Art, gekonnt haben, er hat sie übertroffen und er gab noch manches dazu, von dem sie alle nichts gewußt hatten. Und von denen, die auf ihn folgten, hat jeder in seiner Besonderheit das im besten Falle wiederholen können, was Rembrandt bereits zuvor geschaffen hatte.

Wie er in der Malerei das Hellbunkel, das seine erste Einführung einer feinen Naturbeobachtung verdankt, später zum Selbstzweck erhob, weil es eben Gelegenheit zur Entfaltung malerischen Reizes bot, so führt er es in gleicher Weise in die Graphik ein.



Abb. 43. Jacques Callot: Ein Blatt aus der Folge vom Kriegselend. (Zu Seite 52.)

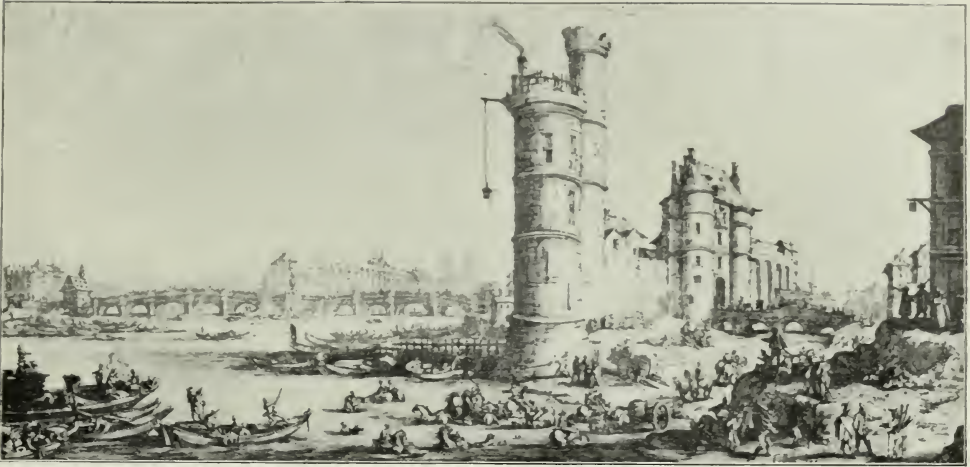


Abb. 44. Jacques Callot: Der Pont Neuf zu Paris. (Zu Seite 52.)

Er verwendet es auch in dieser Kunst selbst dort, wo das Naturmotiv, auf das er sich stützt, ein Hell Dunkel an und für sich nicht verlangt, also z. B. in der freien Tageslandschaft. Die Kaltnadelarbeit, der Grat, ist das eigenartige Mittel, das er zur Erzeugung des Hell dunkels auf der Kupferplatte verwendet. Schon Dürer hat in ein oder zwei Proben hier den Weg gewiesen, aber seit seinen Tagen war die Technik in Vergessenheit geraten. Rembrandt hat es vermocht, mit ihrer Hilfe seinen Platten eine Tiefe zu verleihen, die an leuchtender Kraft und Wärme des Tons selbst die Schabkunst überflügelt.

Das Schicksal des Müllerjohnes war bekanntlich nicht reich an äußeren Abenteuern. Er ist nicht weit in der Welt herumgekommen, seine Erlebnisse waren vorwiegend innerer Natur. Auch er war ursprünglich zu etwas anderem bestimmt, gab aber bald und ohne Schwierigkeiten beseitigen zu müssen, das Universitätsstudium auf, um sich unter Swanenburgh und Pieter Lastman der Kunst zu widmen. Durch letzteren, den Vorläufer in der Kunst des Hell dunkels, läßt sich eine prächtige künstlerische Ahnenleiter für Rembrandt angeben. Die Sprossen lauten Rembrandt, Lastman, Elzheimer, Dürer. Schon mit fünf- und zwanzig Jahren, 1631, ließ er sich in Amsterdam nieder und war vom Glück begünstigt, so daß er bald ein berühmter Mann wurde. Daß ihm dieses gütige Geschick nicht treu blieb, erklärt sich aus der inneren Natur des Mannes. Was man mit Unrecht von Dürer gesagt hat, der sich doch oft genug als menschlich erwägend und berechnend zeigt, stimmt anscheinend von Rembrandt. Er war ein Träumer, der der äußeren Welt fremd blieb und ganz in einem Leben von Kunstempfinden und Kunst-



Abb. 45. Wenzel Hollar: Ansicht von Richmond an der Themse. (Zu Seite 56.)

genießen aufging. Er mußte jemanden um sich haben, der ihm half die Brücke zwischen der Welt seines Geistes und der Umgebung, in der er sich befand, zu schlagen. In der Person seiner Frau, der vornehmen, reichen Saskia von Wijnburgh fand er das. Sie ward ihm das Vorbild für seine Kunst, die Freude seines Lebens, die notwendige Ergänzung seines Charakters. An ihrer Seite verstrichen seine Glücksjahre, in denen er den Gipfel seines Ruhmes und seiner Wohlhabenheit erklommen, in denen er sich von einer Schar hochgestellter Verehrer, wie den Bürgermeister Six, den Prediger Ansko u. s. w. getragen fand. Jetzt auch konnte er seinen Liebhabereien nachgehen und als leidenschaftlicher Sammler eine Galerie hervorragender Bilder aller Schulen anlegen, sein Haus mit auserlesenen Rüstungen, orientalischen Geweben, seltenen Antiken, geschmackvoller Kleinkunst, kostbaren Handzeichnungen füllen. Wir besitzen noch das Verzeichnis dieser Schätze.

Als aber dann Saskia im Jahre 1642 verschied, begann für Rembrandt eine Folge trüber Jahre. Er selbst scheint von einer gewissen Unbeholfenheit gewesen zu sein, so daß er sich mit dem praktischen Leben nicht recht absand, und die Frauen, denen er sich fortan gesellte, konnten ihn nicht genügend stützen. Ein Stein nach dem andern an dem stolzen Bau seiner Habe bröckelt ab. Mit der Zeit verliert er seine ganzen Sammlungen, ja selbst sein Haus wird ihm zwangsweise versteigert, ohne ihn ganz von der Schuldenlast zu befreien. Er läßt alles über sich ergehen, verschwindet allmählich von der Bildfläche und muß es sogar dulden, daß man ihn für einen schlechten Menschen erklärt, während er doch nur ein unglücklicher war.

Sein inneres Erleben wird ihm für all diese Unbill reichlichen Trost geboten haben. Denn wir bekommen ein vielleicht einzig dastehendes Beispiel in der Geschichte der Menschheit zu sehen, daß ein Mann, je tiefer das Mißgeschick ihn in Not und Elend drückt, um so höher und freier sich in seiner Kunst entwickelt. Rembrandts letzte Schöpfungen sind die intensivst empfundenen, reifsten von allen.

Wie sympathisch Rembrandt van Rijn unserer jüngsten Zeit ist, bekundet das Erscheinen einer Broschüre vor mehreren Jahren, die sich einer weiten Verbreitung erfreute und die ihn uns förmlich als Vorbild fürs Leben angepriesen hat.

An kaum einem zweiten Künstler gewahren wir so deutlich, wie er die Kunst rein als Kunst empfand, ohne sie in irgend welche Verbindung mit den anderen Seiten unseres geistigen Lebens zu bringen. Natürlich wurde er auch zu alle den Zeiten, während derer man mit der Kunst geistreichelte, ihr auf literarischen Wegen zu nahe

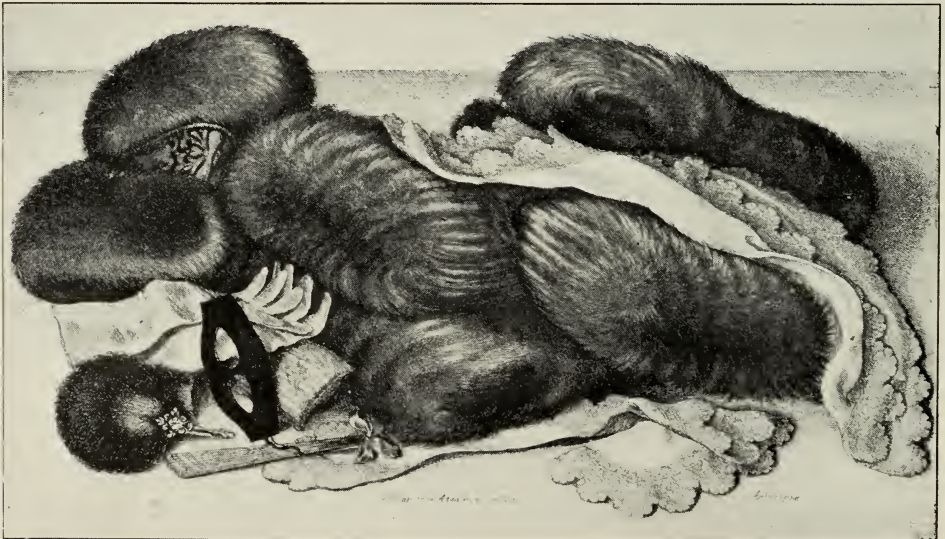


Abb. 46. Wenzel Hollar: Die Muffen. (Zu Seite 56.)



Abb. 47. Rembrandt van Rijn: Der Maler Jan Asselijn. (Zu Seite 65.)

trat, nicht verstanden oder gar mißachtet. Der ganze Schluß des achtzehnten und die größere Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts kannten Rembrandt nicht oder wie z. B. Hogarth und von Quandt, verhöhnten ihn. Selbst so eine verständige Ausnahme wie der begeisterte Kupferstichfreund und Radierer Adam Bartsch glaubte Vorbehalte machen zu müssen. Er spricht bei Gelegenheit von Rembrandts „Johannes und Paulus am Thor des Tempels“ von der „erschreckenden Häßlichkeit“ der beiden Apostel. Von Laien dürften auch heute noch die meisten diesem Urteil zustimmen. Das ist das Unglück, das unter anderen die törichte schöngeistige Raffael-Schwärmerei des neunzehnten Jahrhunderts über uns gebracht hat.

Geben wir nun einmal fürs erste zu, daß diese Typen Rembrandts, die Adam und Eva, seine Engel bei Abraham, sein verlorener Sohn, viele seiner nackten Frauen uns zunächst furchtbar häßlich erscheinen. Fragen wir uns aber dann sogleich, woher kommt es, daß wir sie für häßlich erklären? Es ist, weil wir sie uns verwirklichen und solche zerlumpfte, aufgedunsene Gestalten würden, wenn wir sie lebhaft vor unseren Augen sähen, unsere Sinne in der Tat arg beleidigen. Aber mit diesem unerlaubten Sprung von der Kunst in das Leben vollziehen wir eine Gedankenassoziation, halten wir uns an das Wort und nicht an das Wesen, vertiefen wir uns in den Darstellungsgegenstand anstatt in die Darstellungsweise. Das Schöne in der Kunst und das Schöne im Leben sind zwei völlig verschiedene Dinge. Wir dürfen uns mit der Naturvorlage im Kunstwerk nur insoweit befassen, als wir nachzuempfinden suchen, was der Künstler daraus gemacht hat, wie er den Stempel seines persönlichen Ichs darauf gedrückt hat. Diesen Stempel kann er schließlich auf alles drücken. Unter dem Gesichtswinkel seiner künstlerischen Individualität kann er alles in gleichem Maße beleuchten, einen Krüppel sowohl wie eine berühmte Schönheit. Rembrandt, diesem naivsten Künstler, ist es sicherlich niemals in den Sinn gekommen, daß jemand verlangen könne, er solle nach schönen Modellen malen oder radieren. Seine Kunst ist jenseits von diesem Schön und Häßlich, und sobald er den Zauber seines feinen Empfindens zur Geltung bringt, sobald er sein magisches Helldunkel, seine malerische Auffassung entwickelt, ist es doch völlig gleich an der Hand welcher Gegenstände er sie darlegt. Wenn es ihm gelang, die Susanna in der Tonalität auf die Leinwand zu bannen, wie sie sich seinem Seherauge in besonderer Beleuchtung offenbarte, so war es schön, mag es um das Modell als Menschenkind noch so übel bestellt gewesen sein. Wenn es ihm gelungen war, Paulus und Johannes auf eine Platte zu bringen, die ein wahres Juwel von dekorativer Helldunkelbeleuchtung bietet, so war sein Werk schön, selbst wenn die Männer, die zu den beiden Aposteln Modell gestanden haben, breite Nasen und dicke Lippen hatten.

Die Reinheit des Kunstgenusses ist für Rembrandt alles. Er will die Kunst nicht etwa als Stütze der Schule verwenden, indem er Staatsaktionen, Gesichtsszenen schafft. Er macht die Kunst auch nicht gemein, indem er pointierte Genrebilder oder gar Scherzermale, über die man lachen soll. Späße wollen erzählt, erlebt, aber nicht gemalt sein, da eine vielseitige Tätigkeit, nicht die des bloßen Sehens, zu ihrer Erfassung notwendig ist. Rembrandts Kunst bietet sich unserem Auge und unserer Empfindung dar, nicht unserer Überlegung und unserer Denkfraft. Er behandelt die bekanntesten, alltäglichen Vorwürfe: die Angabe des Titels erschöpft das jeweilige stoffliche Interesse. Seine Werke brauchen keine „Erklärungen“; wir können sie ganz und rein künstlerisch auf uns wirken lassen.

Unter seinem Namen gehen über 375 Platten. Man hat in neuerer Zeit viel sichten wollen und verfuhr mit einiger Strenge im Ausschneiden, so daß man ihm jetzt etwa 100 Blatt weniger zuschreibt. Das ausgestoßene Hundert soll von Schülern und Nachahmern herrühren. Dieses Ausmerzen ist mehr oder minder gewagt und hängt recht sehr von der persönlichen Empfindung des Einzelnen, der die Sichtung vornimmt, ab. Man kann nicht einmal von dem Standpunkt der künstlerischen Vortrefflichkeit ausgehen. Denn es ist eine Torheit zu glauben, daß selbst Genies immer nur Einwandfreies schaffen können. Gerade mit der Radierung hat Rembrandt oft Proben gemacht, die er noch lange nicht immer ganz verwarf, wenn sie nicht völlig geglückt waren. Es kommt sogar vor, daß einige als echt anerkannte Blätter eine künstlerisch schwache Auffassung verraten, die im schroffen Widerspruch zu seinen anderen Werken steht. Eine gute Tradition, wie sie noch der alte Bartisch verwerten konnte, ist der sicherste Führer, und es mag am Ende der Wahrheit ziemlich nahe kommen, daß wir Rembrandt rund 375 Platten verdanken.

Von dieser Anzahl läßt sich eine große Menge bloßer Skizzen und Studien heraus-schälen. Es sind das rasch hingeworfene Einfälle, die nur ein Moment oder eine Seite des Vorwurfs festlegen wollen und zum Teil später zu vollendeteren Kompositionen benutzt wurden. Unter den abgeschlossenen Blättern, die als fertige Kunstwerke in die Welt gesandt wurden, bleibt genug, um einem Menschen ewigen Ruhm zu sichern.



Abb. 48. Rembrandt van Rijn: Die drei Bäume. (3u Seite 65.)



Abb. 49. Rembrandt van Rijn: Der Rattengiftverkäufer. (Zu Seite 65.)

Die Bedeutung, die Rembrandt als Bildnismaler hat, möchte man ihm als Bildnisradierer nicht ganz im gleichen Maße zusprechen. Vielleicht gilt hier nur die Regel: Das Bessere ist des Guten Feind, und wir wagen uns kritisch an Rembrandts radierte Bildnisse nur deshalb, weil wir auf diesem beschränkten Gebiet einen noch Größeren kennen. Wie so viele Künstler benutzte Rembrandt mit Vorliebe das Modell, das er am besten kannte und das ihm stets zu Gebote stand, sein eigenes Gesicht. An ihm hat er geradezu physiognomische Studien gemacht und an ihm eine Reihe von ganz bestimmten Ausdrücken erprobt. Wo anders hätte er so gut beobachten können, welche Muskelverzerrung einem Gesicht den Anschein von Zorn, Angst, Staunen u. s. w. geben? In anderen Selbstbildnissen studiert er auch die Wirkung schöner Kleider und Stoffe. Es ist nicht eine offene Eitelkeit, die ihn hierzu verleitet; man sieht aus jedem derartigen Selbstbildnis heraus, daß dieses oder jenes künstlerische Problem die Veranlassung zu der Arbeit gab.

Was die Bildnisse anderer betrifft, so sind die Erfassung des Charakters und die Sicherheit der Zeichnung stets bewundernswürdig. Nur der Vortrag ist selten einfach



Abb. 50. Rembrandt van Rijn: Jesus heilt die



anten (das „Hundertguldenblatt“). (Zu Seite 65.)

genug, und oft macht Rembrandt aus einem Bildnis ein Bild. Darin geht er so weit, daß die Figur des Dargestellten eigentlich nur wie Staffage wirkt. Am überzeugendsten wirken jedenfalls die Halbfiguren, wie *Wesselijn* (Abb. 47) und *Clement de Jonghe*, bei denen er seine speziellen künstlerischen Absichten der porträtmäßigen Darstellung als Hauptzweck unterordnete. Sie wirken auch dadurch dekorativ am schönsten, daß er den Hintergrund nicht durch kleine Arbeiten bedeckt hat.

Kein Teil von Rembrandts Werk dürfte soviel Einfluß auf die spätere Zeit, namentlich auf die heutige Malerei in England geübt haben, wie seine Landschaften. Es sind meist freie Ausblicke ins flache Land, alltägliche Motive, wenn man so will, ohne jeden romantisch-kleinlichen Zug. „Die drei Bäume“ (Abb. 48) bieten uns ein herrliches Beispiel seiner abstrakten Kunst des Hell dunkels. Die Erscheinung wäre in diesen Tonwerten nicht denkbar. Solche Gegenätze von Licht und Schatten sind in einer derartigen Landschaft unter freiem Himmel in keiner Beleuchtung möglich. Er bringt sie aber an aus reiner Freude an der dekorativen Wirkung dieses wunderbaren Hell dunkels. Die drei Bäume so abzuzeichnen, wie sie sich wirklich darbieten, das mögen viele können. Sie aber in einer persönlichen Auffassung wiederzugeben, die sammelten Schatten unter das Sonnenlicht so zu verteilen, daß eine dramatische Szene gleichsam aus der einfachen Flachlandschaft wurde, das konnte nur Rembrandt.

Das Malerische aus Schmutz und Lumpen herauszufinden, hat ihn besonders geübt. Im Judenviertel, am Bettlervolk, das in der großen Hafenstadt einen orientalischen Anstrich hatte, bot sich ihm ein reiches Studienmaterial, das er nie zu verwerten ermüdete. Sein *Rattensänger* (Abb. 49) ist ja berühmt. Man riecht ihn förmlich in seiner vierschrötigen Plumpheit, dem das Gefühl für seine eigene Verkommenheit bereits ganz abhanden gekommen ist. Pelzmantel und die Grandezza des Schwertes stehen in seltsamen Gegensatz zu seiner Zerlumptheit und dem widrigen Elend seines Gehilfen. Seine unbeholfene Gebärde im Anpreisen, das dummdreiste Gesicht, die überdrüssige Abweisung des alten Hausbewohners sind unübertrefflich fein beobachtet. Herrlich sind die weißgelassenen Lichtstellen gegen die dunkeln Tiefen ausgepielt. Prachtvoll ist die sparsam andeutende Behandlung des Hintergrundes.

Die *Predigt Jesu* (Abb. 51) ist eine Vorahnung des hehrsten Meisterwerkes, das Rembrandt radiert hat. Mit welch wunderbarem Verständnis ist die Beleuchtung als Stütze der Komposition benützt! Wie hilft die einfache große weiße Fläche unter Christus das Interesse auf seine Figur zu konzentrieren! Überall sind die Mittel so sparsam ausgenützt; man sehe, mit wie wenig Strichen der Rücken der sitzenden Frau, die Gewandung des Mannes ganz links ausgeführt, und wie erschöpfend sie trotzdem angegeben sind. Ein anderer hätte viel Gefüge geliefert und nach Tonalität gestrebt. Es ist eine wundervoll einfache Gebärde und ein seltsam milder Ausdruck, mit dem er vom fernen Reich zu diesen Menschen spricht, die noch prüfend oder schon ergriffen, noch zweifelnd oder schon erlöst, verschlossen oder besiegt, je nach ihrer Natur ihn anhören. Das ist der Bergeber, der die Herzen gewinnen wird.

Und was soll man über „Jesus heilt die Kranken“ sagen? Worte sind zu schwach, um die Herrlichkeit dieser Schöpfung, der die ganze italienische Kunst an Gemütsstärke rein nichts zur Seite stellen kann, zu beschreiben. Christus ist die überirdische Erleuchtung, die allen jenen, die auf Betten getragen, auf Karren geschoben, auf Krücken gestützt, ihm nahen, das Heil mit einem einzigen Blick bietet. Kann man sich etwas Rührenderes denken, als die Gestalt des gebrechlichen Alten in der hohen Mütze, der, von seinem Weib gestützt, sich der letzten Zuflucht naht? Die Liebe wird erst der Unschuld zu teil und Rembrandt läßt es ein kleines Kindchen sein, dem zuerst geholfen wird. Es ist beinahe unsaßbar, daß es ein Mensch vermochte, jede Einzelheit der ergreifenden Gestalten so zu beobachten, alle in eine von der wunderbarsten Beleuchtung gegliederten Komposition zusammenzufügen und bei aller Betonung des rein ästhetischen Problems, das Ganze uns so zu Herzen dringen zu lassen, wie kein gesprochenes Wort das vermag!

Vor der erhabenen Schönheit dieses Blattes (Abb. 50) hielt selbst die menschliche Schwäche nicht stand: hier galt selbst der Prophet in seinem Vaterlande, und das Blatt

wurde bereits von den Zeitgenossen das „Hundertguldenblatt“ genannt, um anzudeuten, welchen hohen Wert es habe. Für die damalige Zeit war das ja auch eine hohe Summe für eine Radierung. Vor einigen Jahren wurde einer der ersten Abdrücke, von denen sich bislang neun auffinden ließen, mit 40 000 Mark bezahlt. Heute erreichte er sicherlich einen noch weit höheren Preis. Hätte doch Rembrandt aus dieser Anerkennung Nutzen ziehen können!

Rembrandt hat selbst die Platte noch einer Überarbeitung unterworfen, die manche Einzelheiten veränderte, aber die Wirkung im großen nicht beeinträchtigte. Nur hielt sie, da sie fast ausschließlich mit der Kaltnadel radiert wurde, nicht zu vielen guten Abdrücken her. Etwa 125 Jahre nach Rembrandts Tode gelangte sie in die Hände des englischen Radierers William Baillic, der sie nochmals auf das sorgfältigste retouchierte, hundert Abzüge davon nahm und sie dann zerlegte, um zu verhindern, daß gewissenlose Verleger sie durch immerwährendes Abdrucken bis zur Unkenntlichkeit entstellen sollten. — — —

Wie sich die Holländer als Maler meist einem besonderen Fache widmen, so kann man sie auch als Radierer der Mehrzahl nach in die verschiedenen Gruppen: Landschaftler, Genrebildradierer, Bildnisradierer, Tierschilderer usw. einreihen.

Ganz besonders liebevoll ist die Landschaft gepflegt worden und man trat an sie von vielen Seiten heran. Man kann in erster Linie leicht scheidern zwischen den rein heimatischen Künstlern und denen, die durch Reisen, besonders nach Italien, stark beeinflusst wurden. Die Italienisierenden schließen sich einigermaßen an Claude Lorraine an, d. h. mehr an den Geist, der in seinen Malereien als an den, der in seinen Radierungen vorherrscht. Man merkt, daß sie auch durch das Fremdartige ihrer Vorwürfe wirken wollen. Unter den ganz in der Heimat lebenden Künstlern zeigen die älteren ähnlich wie Hollar eine Betonung des topographischen Interesses. Sie radieren mit ziemlicher Exaktheit Ansichten und verwenden augenscheinlich mehr Energie auf das Porträtähnliche ihres Werkes als auf dessen Vortrag.

Erst die zweite Generation von Landschaftlern wird durch rein künstlerische Gesichtspunkte geleitet. Sie ist auch durch die Werke ihres Pinsels berühmt geworden. Jacob van Ruissdael, trotzdem er nur zehn Blatt schuf, nimmt aber als Graphiker einen ebenso wichtigen Platz wie als Maler ein. Seine Ölbilder suchen zuweilen die stimmungsvolle Wirkung auf literarisch-begriffliche Pfeiler aufzubauen. Die Wahl fällt auf ein „romantisches“ Motiv: die Bilder brauchen Titel, bei denen man sich etwas denken kann. Die Radierungen dagegen verzichten auf den Schmuck aller solcher fremder Federn. Das einfachste Motiv wird herbeigeht, und das Interesse, das die Platte erweckt, verdankt sie ausschließlich der künstlerischen Behandlung — so die Baumbstudie (Abb. 52), die wir abbilden. Vortrefflich ist es, wie er nie danach trachtet, die Form im einzelnen, z. B. die Gestalt eines Blattes genau nachzuzeichnen, sondern durch seine unregelmäßigen Striche Licht und Schatten so verteilt, daß sie die Form der Blätter in großen Massen suggerieren. Demnach löst er hierin auf die glücklichste Weise das Problem, wie er die Flächen und Töne des Naturobjekts in eine geistvoll andeutende Linien Sprache übersetzen soll. Aber er tut mehr als dies: er unterwirft diese Linien Sprache einem dekorativen Gesetz, so daß es uns freut, die Schwarz- und Weiß-Verteilung anzuschauen, ganz abgesehen davon, wie gut sie (in diesem Falle) den Baumschlag schildert.

Von den anderen Spezialgebieten müssen wir die meisten übergehen und können uns nur noch zu dem Sittenschilderer Abdriaen van Ostade wenden.

Wir sind versucht, ihn eher den Unsittenschilderer zu nennen. Man weiß zur Genüge aus der niederländischen Genremalerei des siebzehnten Jahrhunderts, daß Rauchen und Saufen eine Hauptrolle gerade bei diesen Meistern spielt. Die Kriegszeit, die Ungewißheit des morgigen Tages hatte die Menschheit in eine Art Galgenhumor-Stimmung versetzt, in der man sich um so leichter den Freuden des heutigen Gelages, um so leichter einem zügellosen Betragen hingeben konnte, als man im Zweifel lebte, ob das nächste Tagesgrauen nicht etwa doch den großen Strich durch alle Rechnungen ziehen würde. Der niederdeutsche Volksstamm ist auch heute noch derb und das Leben des gewöhnlichen



Abb. 51. Rembrandt van Rijn: Die Predigt Jesu („La petite tombe“). (3u Seite 65.)

Volkes unflätig. Im siebzehnten Jahrhundert vollends waren die Höhlen, die innerhalb ihrer vier Wände, Stall, Küche, Schlafraum, Schankstube nebst unnenmbaren Örtlichkeiten umfaßten, in denen sich die rüden Gesellen auf Fässern, Böcken, zerbrochenen Sesseln niederließen, um an verfaulten Bänken ihre Schnapsgelage abzuhalten, keine ausgesuchten „Überkneipen“, sondern der normale, alltägliche Aufenthalt dieses struppigen Seebvolkes und dieser vierschrotigen Bauern. Das ist für uns in erster Linie wichtig beim Betrachten der Kunst dieser Zeit. Wir müssen uns stets vergegenwärtigen, daß diese Meister nicht etwa Witze malen, ihr Publikum auf billige Art amüsieren wollten. Wie bei allen großen Künstlern spiegelt ihr Schaffen getreu eine Welt ab, eben diejenige, in der sie voll und ganz lebten. Damals kannte man noch nicht vornehme Grafen, die Proletarier oder elegante Salonmenschen, die Gassenbuben malen. Man schuf Kunstwerke aus dem Gefühl und nicht aus der Überlegung heraus. Wie jeder gesunde Mensch zunächst in sich, in den Seinen und in seinem Stand aufgeht, so zog selbstredend der damalige Künstler die Anregung und den Stoff zu seiner Lebensarbeit aus dem Stand und der Umgebung, in der er sich befand. Neben den brillanten technischen Vorzügen zierte diese unmittelbare, aufrichtige Ehrlichkeit, die uns aus Ostades Blättern entgegenleuchtet, seine Werke und macht sie uns so wert. Mit Freuden vernimmt man auf der Kirmeskneipe (Abb. 53) jede „Pointe“. Man denke, was etwa ein Düsseldorfser Genremaler vor vierzig Jahren aus dem Bild gemacht hätte! Wie hätte er es voll von Witzen gepfropft, damit die biedereren Philister sich vor Lachen ausschütten. Jede Figur hätte direkt mit dem Betrachter auf irgend eine Weise kokettiert, hätte mit ihm irgend einen Scherz gemeinsam gehabt, von dem die anderen Figuren da drinnen nichts wissen dürfen. Ostades Figuren leben füreinander; sie scheren sich den Teufel um uns Betrachter. Es sind keine „gestellten“, starren „lebenden Bilder“, die wir da zu sehen bekommen.

Und wie leben sie! Welch imponierende Zeichnung steckt allein in dem Bauern dort hinten, der seine Trulle zum Kirchweihntanz zieht! Man beobachte auch, wie fein die Abschwächung der Linie nach dem Hintergrund zu vollzogen ist und wie sparsam mit den Mitteln umgegangen worden ist, wie viel reines Papierweiß auf dem Blatt stehen blieb.



Abb. 52. Jacob van Ruysdael: Baumstudie. (Zu Seite 66.)



Abb. 53. Adriaen van Ostade: Holländische Kneipe. (Zu Seite 68.)

Ostade hat ferner vorzügliche Interieurs mit harmonisch gedämpftem Licht radiert. Sein Tischgebet und die Familie vor der Hütte mit der wunderbaren Abendstimmung gehören neben dem Blatt, das wir wiedergeben, zu seinen schönsten Werken. —

Der letzte Meister des siebzehnten Jahrhunderts, den wir nennen wollen, ist ein Südniederländer, der berühmte Blaue Anthonis van Dijck. Für jemanden, der sich nur ganz nebenher der Radierung widmete — er hat bloß etliche zwanzig Platten geschaffen — verrät van Dijck einen merkwürdigen stilistischen Feinsinn. In der markigsten Weise, mit den denkbar einfachsten Mitteln radiert er seine Bildnisse und bringt sie mit einer einzigen kräftigen Uzung zur vollendeten Wirkung. Es ist nicht das geringste unecht daran, kein schwächliches Liebäugeln mit dem Ton oder mit der „malerischen Wirkung“, kein sinnloses Gefrigel, durch das ein anderer so gern die Tatsache verschleiert, daß ihm nichts einfällt. Wie wunderbar ist schon bei dem Joost de Momper (Abb. 54) das Verhältnis



Joocus Momper

Aut. van Dyck fecit





Abb. 55. Anthonis van Dijk: Der Maler Brueghel. (Zu Seite 72.)

zwiſchen der Größe der Figur und der Platte. Bei den meiſten anderen Blättern wirkt es noch viel beſſer, ſo z. B. bei dem herrlichen Selbſtbildniß, dem Vorſtermans, dem Pontius, dem Le Roy und dem Pieter Brueghel (Abb. 55). Das ſind die Bildniſſe, bei denen van Dijck ſeine geniale Darſtellungsweiſe am prächtigſten entfaltet. Er hebt den Kopf, das Geſicht durch ſorgfältige Ausführung ſtark hervor und begnügt ſich bei allem anderen je mehr mit bloßer Andeutung, je weiter es von den Augen entfernt iſt. Schon die unmittelbare Umgebung des Kopfes wird flüchtiger behandelt, und je näher wir dem Rand der Platte kommen, deſto ſpärlicher iſt die Zeichnung, ſo daß die Kleidung, der untere Teil der Figur, kaum ein paar Striche aufweiſen. Der Hintergrund iſt gewöhnlich weiß gelaffen. So nehmen wir das Bildniß auf einen Blick ein, und kein Beiwerk, nichts Unweſentliches lenkt uns von der ſofortigen Erfaffung des lebenswahren, charakteriſtiſchen Ausdrucks ab, auf deſſen Unmittelbarkeit der Meiſter auch ſein ganzes Können konzentriert hat. Seine Köpfe ſchauen uns alle in die Augen, wie alle echten Bildniſſe: gleich wie wir einen Menſchen nur dann uns ordentlich anzusehen vermeinen, wenn wir ihm Aug' ins Auge blicken.

Van Dijck, der ſo viele Frauen malte und das ſchöne Geſchlecht ſo gern bewunderte, hat nie Frauen, ſondern nur neunzehn Männerbildniſſe radiert, meiſt Künſtler. Für das Fehlen der Frauen werden wir allerdings entſchädigt durch das Vorhandenſein ſolch bildſchöner Menſchen, wie eben der genannte Pontius, Vorſtermans und van Dijck ſelbſt. Die Merkmale ſeiner Auffaſſung als Ölbildnißmaler, Vornehmheit und Grazie, zeichnen auch ſeine Radierungen aus. Sie ſind überdies noch kräftiger und männlicher als der Durchſchnitt ſeiner Malereien.

Törichte, übereifrige Schüler haben in blinder Verſenkung des monumentalen Stiles in den van Dijckſchen Bildniſſen ſämtliche Platten auf das ſorgfältigſte und ſauberſte



Abb. 56. Prinz Ruprecht von der Pfalz: Kopf eines Henkers, nach Ribera. (Zu Seite 78.)



Abb. 57. Ludwig von Siegen: Landgräfin Amalia Elisabeth von Hessen. (Zu Seite 74.)

mit dem Stichel überarbeitet. Da sieht man denn jeden Knopf in der Kleidung, ein „angenehm abwechslungsreicher“ Hintergrund wird zugefügt, und die Modellierung der Köpfe durch sorgfältige Strichelung verstärkt. Aus van Dijcks genialen Schöpfungen wurden biedere, recht „deutliche“ Alltagsbildnisse. Zu diesem Zustand sind die van Dijckschen Blätter recht häufig und bilden einen Teil seiner großen Monographie.

*

*

Mit den Ausläufern der Stecherchule Louis' XIV., mit den Nachfolgern Beléés, Rembrandts und van Dijcks hatte die Entwicklung des eigentlichen Kupferstiches sowie der Radierung vorläufig einen Abschluß gefunden. Wie viele Meister aller Länder sich auch diesen Künsten neu widmeten, nie stellten sie die Vorgänger in den Schatten, nie haben sie uns durch wirklich neue Noten überrascht.

Das Groß der graphischen Kunst, die ja nun schon längst von der Malerei abhängig war, erweckt jetzt nur noch geringes Interesse. Es gibt völlig den Anspruch auf eigene Bedeutung auf und bedient sich einer ziemlich nachlässig gehandhabten Verbindung von Stichelarbeit und Vorätzung. Der Kupferstich hat lediglich den Zweck, Barock- und Rokokoornamentik und Barock- und Rokokogenremalerei zu vervielfältigen: die Blätter sind einigermassen mit den Photographien unserer Zeit zu vergleichen, da sie nur stofflich interessieren sollen.

Vorzüglich und auch heute noch besonders hoch geschätzt sind nur die Buchillustrationen, trotzdem sie als ausgesprochen zweckmäßig angewandte Kunst schon an und für sich einen zweiten Rang gegenüber den in sich abgeschlossenen Einzelblättern einnehmen. Diese teils gestochenen, teils radierten zierlichen Bignetten und graziosen „Tafeln“ zu den Klassikern und Romanschriftstellerausgaben des achtzehnten Jahrhunderts sind in ihrer Art einzig, von einer wunderbaren Delikatesse der Ausführung, die zu der leichtsinnigen Lebensauffassung der equivoken Erzählungen und Fabeln oder auch zu den theatralischen Satiren, die sie illustrieren, wohl paßt. Solche Ausgaben mit „Kupfern“ erzielen heute bei den Bücherverkäufen beinahe eben solche Preise wie die Zinkunabeln.

Sein besonderes Gepräge auf unserem Gebiet jedoch wird dem achtzehnten Jahrhundert dadurch verliehen, daß es die Erfindung von Flächenmanieren zeitigte. Sowohl der Grabstichel wie die Radiernadel bringen nur Linien hervor. Man kann ja durch Anhäufen zarter, enggestellter Linien eine Art Flächenwirkung erzielen, doch ist das unständig und unsicher. Seitdem nun aber die ganze Kunst sich zu einer Handlangerstellung erniedrigt hatte, seitdem die Originalarbeiter Ausnahmen und Reproduzenten Regel wurden, war die Frage einer Flächentechnik brennend geworden. Denn ein Ölgemälde zeigt nur Flächen, keine Linien, und der Stecher, der so wenig Schöpferkraft in sich spürte, daß er sich damit begnügte, einfach das Gemälde eines anderen zu vervielfältigen, besaß am Ende nicht mehr die Fähigkeit, jene Flächen in eine Linien Sprache umzusetzen. Er sehnte sich danach, rein nachahmend zu arbeiten und die Fläche unmittelbar durch eine Fläche wiederzugeben. Ja, um die eigentliche Triebfeder zu bezeichnen, die zur Erfindung von Flächentechniken führte, muß man noch einen Schritt weiter gehen. Sie besteht in dem Wunsche, nicht nur die Flächen des Originals durch Flächen, sondern auch die Farben des Originals mittels verschiedener Farben zu reproduzieren.

Seit der Erfindung des Bildrucks haben die regen — aber nicht die feinsinnigen — Geister sich damit abgegeben, den Farbendruck zu erfinden und zu vervollkommen. Im Holzschnitt lag die Aufgabe nicht so schwer, denn er bietet sich der Flächenbehandlung leicht dar. Anders der Kupferstich. Linienarbeiten sind unmöglich als Farbendrucke. Man hat zwar das Experiment gemacht, aber nur um eben zu sehen, daß es technisch unglaublich schwierig und künstlerisch ganz widersinnig sei. Das weiße Papier, das zwischen den Linien zum Vorschein kommt und den Wert der schwarz gedruckten Linie natürlich mit bestimmt, zersprengt und entstellt die farbig eingegebenen Linien; es vernichtet jede Farbenwirkung. Der Farbendruck ist nur bei einer Flächentechnik denkbar.

Die älteste Flächentechnik des Tiefdruckes, des Kupferstiches also, ist die Schab- oder Schwarzkunst (Mezzotint). Sie wurde durch einen Dilettanten, den hessischen Obristwachtmeister Ludwig von Siegen erfunden. 1642 bis 1643 schuf er mit dem Bildnis der Landgräfin Amalie von Hessen (Abb. 57) das erste geschabte Blatt. Der Zufall spielte dabei, wie stets bei Erfindungen, eine Hauptrolle.

Die Schabtechnik ist eine negative Technik. Erst wird die Kupferplatte mittels einer sogenannten Wiege (Granierstahl), die einem kleinen Wiegemesser mit gezahnter Schneide ähnelt, völlig und gleichmäßig aufgeraut. Diese Prozedur ist äußerst langwierig, denn die Platte muß in allen Richtungen vielemal übergangen werden. Eine Platte in der



Abb. 58. Henry Hudson: Die Herzogin von York (?), nach Schroeder. (Zu Seite 84.)

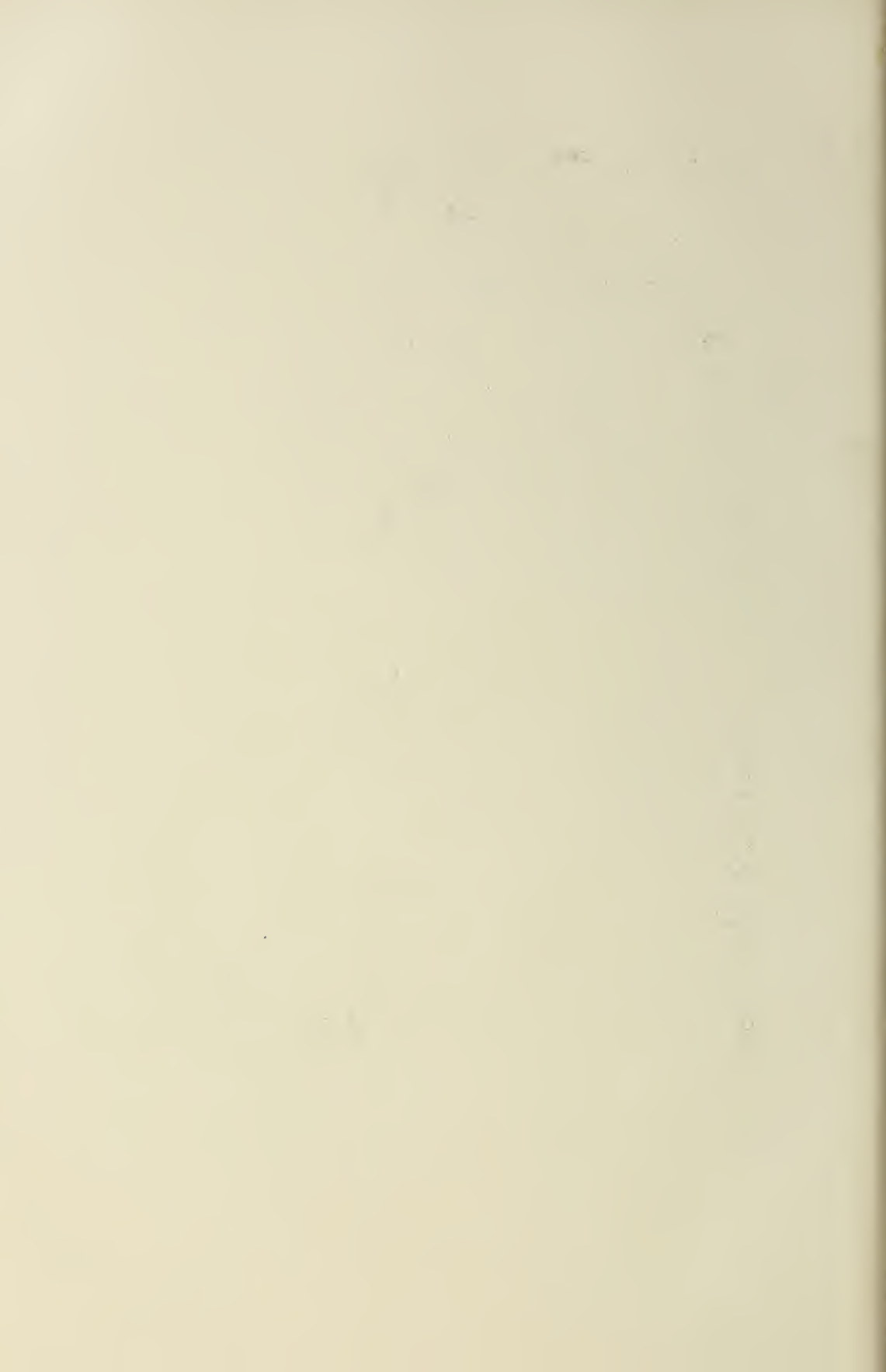




Abb. 59. Thomas Watson: Elisabeth und Frederic Cooper, nach Gardner. (Zu Seite 84.)

Größe der vorliegenden Seite auf diese Art zu bearbeiten, dürfte mindestens zwölf Stunden in Anspruch nehmen. Ist sie fertig und man wollte einen Abdruck davon nehmen, so würde sich ein ununterbrochenes sammetnes Schwarz ergeben. Der Schabkünstler arbeitet nun vom Dunkel ins Helle, indem er mit einem Schaber (eventuell dem Polierstahl) die aufgeraute Fläche glättet, wo die Lichter sitzen. Je mehr er glättet, desto weniger Farbe nimmt das Kupfer an der Stelle an, und er kann leicht alle Übergänge vom tiefen Schwarz zum absoluten Weiß machen, also allen Feinheiten der Modellierung leicht folgen. Für den Kupferstecher ist diese nicht nur die schnellste, sondern auch die leichteste Technik, weil die Platte stets ein richtiges Bild vom Stand der Arbeit gibt. Bei einer radierten Platte erscheinen die ins Kupfer gefressenen Linien rot, d. h. hellglänzig, während der unberührte Abgrund schwarz bleibt. Die Wirkung ist also genau die entgegengesetzte von dem Papierabdruck, und das ist ungemein störend. Bei der Schabkunst jedoch bleiben die Stellen, die im Papierabdruck schwarz erscheinen werden, rau und stumpf, die Lichter, je mehr sie geglättet worden sind, hellglänzend, also gerade dasselbe Verhältnis wie im Papierdruck. Der Schabkünstler kann demnach während der Arbeit genau das kontrollieren, was er macht. Endlich kann er leichter als alle anderen Stecher Verbesserungen anbringen. Eine geätzte oder gestochene Linie auszupolieren, ist unter Umständen ungemein schwierig. Hat der Schabkünstler aber irgendeine Stelle zu hell modelliert, also zu glatt geschabt, so ist es ziemlich leicht, sie mit dem Granierstahl wieder rau, d. h. stumpfer zu machen.



Abb. 60. James Watson: Barbara, Gräfin Coventry, nach Reynolds. (Zu Seite 82.)

Die etwas unklar überlieferten Anekdoten von Siegens Erfindung der Kunst scheinen ebensowenig glaubhaft als etwa die Märchen über Maso da Siniguerra. Wenn man nach seiner ersten Platte urteilen darf, die zum Teil positiv gearbeitet erscheint, möchte man vermuten, Siegen habe eigentlich nur ein Instrument erfinden wollen, das den



Abb. 62. Francesco Bartolozzi: „A St. James' Beauty.“ (Zu Seite 88.)

Stichel ersetzt. Bei der ersten Arbeit jedoch sah er gleich, daß die richtige Weise dieses Instrument zu handhaben darin besteht, negativ und nicht positiv zu arbeiten, in anderen Worten, erst alles schwarz zu machen und dann die Lichter herauszuschaben, nicht auf die lichte Kupferplatte die Zeichnung hineinzuwiegen.

Von Siegen hat noch eine Anzahl Platten gefertigt, die die Technik ziemlich klar entwickelt zeigen. Er bewahrte seine Erfindung als wichtiges Geheimnis zehn Jahre lang: dann weihte er 1654 einen hohen Dilettanten, den Prinzen Ruprecht von der Pfalz, darin ein. Auch dieser schabte eine kleine Anzahl von Platten, technisch nicht weitergehend



Abb. 63. Francesco Bartolozzi: „A St. Giles's Beauty.“ (Zu Seite 88.)

als Siegen, jedoch mit mehr Schwung und künstlerischer Empfindung (Abb. 56). Prinz Ruprecht nahm sich einen Gehilfen, um seine Platten zu granieren. Es war der Maler Wallerant Baillant, der somit der erste Fachmann ist, dem die neue Technik anvertraut wurde. Er tat nun noch das, wozu den beiden Soldaten-Dilettanten die Muße und Geduld gefehlt hatte. Er rauchte seine Platten vollständig gleichmäßig und tief auf, so daß in der That ein Abdruck vor aller Bearbeitung mit dem Schaber eine glatte, ununterbrochene schwarze Fläche ergeben hätte. An den helleren Stellen in Siegen's und besonders in Ruprecht's Platten erkennt man leicht, daß sie unregelmäßig und ungeduldig



Abb. 61. Francesco Bartolozzi: Shakespears Grabmal, nach Aug. Kauffmann. (Zu Seite 88.)

graniert haben. Infolgedessen entstanden stellenweise Flecke und Muster nach der Polier-
 rung. Baillant wiegt so sorgfältig, daß er sich ganz auf seinen Grund verlassen kann;
 er braucht nirgends mehr den Stichel zur Nachhilfe, dem die beiden Vorgänger nicht
 entzagen konnten. Er zeigt sich auch als professionell Ausübender, gegenüber den Dilec-
 tanten durch die große Zahl seiner gewissenhaft durchgeführten Arbeiten.

Eines seiner Blätter, ein Bildnis seines Lehrers, des Prinzen Ruprecht, das er mit
 der Unterschrift versah: „Prinz Kobbert, vinder van de Swarte Prent Konst“, gab in
 Gemeinschaft mit einer englischen Überlieferung Veranlassung zur Legende, daß Ruprecht
 die Technik erfunden habe, ein Irrtum, den man selbst heute noch hier und da abgedruckt
 findet. Auch Baillant wahrte sein Können zunächst als Geheimnis.



Abb. 65. William Wynne Ryland: Venus, Helena und Paris. (Zu Seite 88.)

Durch Verrat soll es zur Kenntnis des Mainzer Kanonikus Caspar von Fürstenberg gelangt sein, der eine Reihe minder schöner Bildnisse schuf. Durch Fürstenberg wurde es in Deutschland eingeführt, wo erst einige Vertreter noch zaghaft auftreten, später aber in Augsburg und Nürnberg eine größere Anzahl von Schabkünstlern massenweise Platten fertigten und, wie es scheint, sich zu dieser Technik hingezogen fühlten, nur weil man in ihr so liebedlich arbeiten kann, wenn man will. Ihre Blätter machen einen ruhigen Eindruck, und sie begehen sogar zeitweilig die Geschmacklosigkeit, ihre Darstellungen mit blauer oder roter Farbe zu drucken. Ihre Werke sind nicht nur deswegen so unerfreulich, weil sie nach schlechten Vorbildern gemacht wurden, sondern weil sie in der Tat lieblose Marktware darstellen. Erst viel später, als die Schabkunst bei uns zum zweitenmal eingeführt wurde, treffen wir gute Arbeiten. Sie sind allerdings nur Ableger der englischen Glanzperiode.

In den Niederlanden, somit in der eigentlichen Nachfolge Wallerant Vaillants, sowie auch in Frankreich, wurde die Schabkunst eine Zeitlang mit wechselnder Geschicklichkeit ausgeübt, ohne daß wir uns bei diesen Künstlern aufzuhalten brauchten.

Das Land der Schabkunst par excellence wurde England, wohin Prinz Ruprecht, der bekanntlich ein Neffe Karls II. war, sie gebracht hatte. Nach dem Sturz des böhmischen Winterkönigs kam Ruprecht an den englischen Hof, wo er eine bedeutende Rolle spielte. Er befreundete sich in London mit dem durch sein Tagebuch berühmt gewordenen John Evelyn und teilte diesem gelegentlich einmal das Geheimnis der Schwarzkunst mit. Evelyn verfaßte hierauf ein an und für sich recht wertloses Buch, das er „Sculptura“ betitelte und das nur deswegen noch Interesse weckt, weil es die früheste gedruckte Erwähnung und Erklärung der Schabkunst, zugleich als Beigabe ein geschabtes Blatt von der Hand des Prinzen Ruprecht (den sogenannten „kleinen“ Henker) enthält. Die Erklärung der Technik wird in ziemlich schleierhaften Redewendungen eher angedeutet als wirklich gegeben, denn Evelyn wollte nicht das Geheimnis auf einmal völlig preisgeben. Von Wichtigkeit wurde das Buch auch noch dadurch, daß es den Prinzen fälschlich zum Erfinder der Kunst stempelte. — Zuerst sind es, gerade wie in der Malerei, eingewanderte Niederländer, die die Kunst in England ausüben. Gegen Schluß des siebzehnten und im Verlauf der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts tritt aber bereits eine erkleckliche Schar von einheimischen Schabkünstlern auf. Sie bebauen das gleiche Feld, auf dem später der englischen Schabkunst die herrlichste Saat aufgeht. Auch sie schaffen meist Bildnisse, die nicht nur als ikonographisches und kulturgeschichtliches Material von höchster Bedeutung sind, sondern in ihrer sorgfältigen und geschmeidigen Wiedergabe der Originale große künstlerische Vorzüge zur Schau tragen.

Als nun während der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die englische Malerei sich zur ungeahnten Höhe empor-schwingt, folgt ihr unter allen den graphischen Künsten die Mezzotintmanier am kühnsten nach. Reynolds, Gainsborough, Romney und Hoppner, — dann auch solche beliebte Genremaler wie Morland, Mortimer, Peters, Smith u. f. w., haben einen Teil ihres Ruhmes dem Umstand zu verdanken, daß eine ebenbürtige Schwarz-Weiß-Kunst ihnen zur Seite stand, eine Kunst, die die ganzen Feinheiten der zarten Modellierung, den leisesten Übergang von hell zu dunkel festhielt und auch eine Ahnung von dem wundervollen farblichen Reiz der Originale bieten konnte. Diese berühmten Schabkünstler opfern sich der Aufgabe, die Kenntnis jener prächtigen Gemälde zu verbreiten, mit einer Begeisterung und Liebe, die ihresgleichen sucht. Alle haben, obwohl sie ja eigentlich nur Originalgemälde eines anderen wiedergeben wollen, ein eigenes Gesicht und das, trotzdem ein Linien-system natürlich nicht zu sehen ist.

Mindestens ein Duzend unter ihnen sind Meister allerersten Ranges in ihrem Fach: doppelt so viel sind immerhin noch vortrefflich zu nennen. Keine andere Zeit und keine andere Technik hat schwarzweiße Reproduktionen von diesem Schmelz, ohne die mindeste Weichlichkeit, von diesen malerischen Qualitäten hervorgebracht. Es ist begreiflich, wie beliebt sie von Anfang an sein mußten. Aber schwärmten schon die Zeitgenossen dafür, so scheint unsere Zeit völlig in den Bann dieser Kunst geraten zu sein. Es gibt nichts, was die Liebhaber heutzutage höher bezahlten als ein schönes Frauenbildnis von Smith oder Watson oder Green geschabt, in tadellosem Zustand.

Daß man dabei aber nicht etwa nur die herrlichen Frauen- und Kinderbildnisse schätzt, also etwa nur den Maler bewundert, daß man in der Tat die Schabkunstblätter als solche würdigt, lehrt uns der Auktionsaal. Am 30. April 1901 erzielte ein Abdruck des ersten Zustandes von John R. Smiths „Mrs. Carnac“ rund 24 500 Mark. Man bedenke, daß es von diesem Zustand vielleicht ein Duzend Exemplare, von der Platte überhaupt möglicherweise fünfhundert Abdrücke gegeben hat. Vor vierzig Jahren erzielte das Originalgemälde von Reynolds, nach dem diese Platte geschabt worden ist und das doch zu allem anderen hinzu noch keinen Wert als Unikum besitzt, noch nicht einmal um die Hälfte mehr. Die Mrs. Carnac steht in ganzer Figur da: das Blatt ist jetzt in den Auktionsälen eine Seltenheit. Im übrigen mag der Leser es sich etwa so vorstellen, wie die Gräfin Coventry, die wir reproduzieren (Abb. 60). Solche Preise



J. Jackson Reynolds pinxit.

Caroline Watson sculpsit.

PRINCE WILLIAM FREDERICK

Son to their Royal Highnesses the Duke and Duchess of Gloucester

stellen selbst das in den Schatten, was wir für die Inkunabeln des fünfzehnten Jahrhundertz bezahlen: nur einige Blätter von Rembrandt van Rijn und einige wenige französische Farbstiche kann man dem zur Seite setzen.

Es ist eine große, auserlesene Künstlerschar, die uns hier in packender Wiedergabe Gemälde aller Zeiten, besonders aber der englischen Schule des achtzehnten Jahrhundertz vorführt. Die geschätztesten sind heute wohl die schon genannten John Raphael Smith und James Watson; Watson, der so gewissenhaft arbeitete, daß er manche Platte, die ihn nicht völlig befriedigte, lieber beiseite legte und neu ansah, eher als daß er sie zu corrigieren suchte; Smith, der selbst als Miniatur- und Ölmaler entschiedene Beachtung verdient, und ein scharfes Auge für die reizvollen Momente im Leben und Treiben seiner Zeit besaß. Watson ist eine besonders sympathische Erscheinung, der in vornehmer Zurückhaltung ganz seiner Kunst lebte, und von dem man nur die Leistungen seiner Hand, aber keine „Anekdoten“ aus seinem Leben kennt.

Kaum weniger trefflich sind Valentine Green, Dickinson, Dixon, Doughty, Fisher, Frye, Houston, Hudson, dessen bestrickendes Frauenbildnis — angeblich die Herzogin von York, Tochter Friedrich Wilhelms II. von Preußen — wir reproduzieren (Abb. 58), Humphry, Murphy, Pether, Spilsbury, ein Thomas Watson, nicht mit James verwandt, und Urheber des reizenden Kinderbildnisses nach Gardner auf Seite 75, Ward und andere.

Nennen wir noch James Mc. Ardell und Richard Carlom — vielleicht der bekannteste von allen — die mehr als die übrigen nach Renaissance-Gemälden geschabt haben. Carlom ist wohl der vielseitigste Meister der Schabmanier. Mit seinen Frucht- und Marktstücken nach Snijders und Langjan, sowie seinen Blumen nach Huijsum hat er das Höchste an Stofflichkeit auf dem ganzen weiten Gebiet der Schabkunst erreicht. —

Beinahe die gleiche Wertschätzung wie dem Mezzotint wird heutzutage der zweiten Flächentechnik, die wir behandeln wollen, der Punktiermanier zu teil, nachdem sie fast hundert Jahre lang verachtet worden ist.

Die Punktiertechnik ist aus der Crayonmanier entstanden, die Jean Charles François um das Jahr 1740 in Lyon erfand. Dieser François war ein regsamer Geist, der sich mit allen verschiedenen Arten des Druckstiches befaßte und wahrscheinlich die allerersten Versuche mit einer Anzahl von Manieren anstellte, obwohl ihm allgemein nur die Erfindung der einen gutgeschrieben wird. Sie besteht darin, daß mit verschiedenen Instrumenten, namentlich dem Mattoir (einer beschlagenen Kriegskeule en miniature nicht unähnlich) auf dem Holzgrund hantiert wird, so daß ein Strich entsteht, der der porösen Kreidelinie genau entspricht. Seine ersten Blätter zeigen sich selbstverständlich noch etwas spröde, und da er noch mit entweder zu ruhiger oder zu matter Farbe druck, ist das Fassimile des Kreidestriches nicht ganz gelungen. Doch erreicht er das bald, und er schafft unter anderen für Alexandre Sabrier's Werk zwei Folgen von verschiedenen Philosophen-Bildnissen. Zu seinen interessantesten Arbeiten gehört das Bildnis des François Quesnay (Abb. 61), in dem er versucht hat, alle damals bekannten Techniken zu vereinigen. Die Steinumrahmung ist in Kreidemanie gestochen, das Gesicht punktiert, auf den Büchern findet man roulettierte Lavismanier vor, der Sockel ist anscheinend durch weichen Grund geätzt, der Plüschrock ist mit dem Stichel gestochen und die Radiernadel, der das Haar fast ganz oblag, wirkt überall als Hilfe mit, um die verschiedenen Teile zu verbinden. Aus der Abbildung des Blattes kann man erkennen, wie es dem Künstler verhältnismäßig recht gut gelungen ist, mit dieser Spielerei eine harmonische Wirkung zu erzielen. Nur die Stichelarbeit fällt etwas aus dem Ganzen heraus.

Die Kreidemanie wurde dann durch Gilles Demarteau vervollkommenet, der sich deren Erfinder nennt und der viele hundert Blätter nach Voucher und anderen Meistern der Boudoirkunst auffertigte. In rot gedruckt sind diese Erzeugnisse einer Originalrötelzeichnung zum Verwechseln ähnlich.

Auch dem Demarteau wird die Erfindung streitig gemacht und zwar von Louis Marin Bonnet. Gönnen wir ihm auch nicht den Titel eines Erfinders, so hat er jedenfalls die Technik noch weit über Demarteau hinaus entwickelt. Demarteau hat schon mit zwei Platten in verschiedenen Farben (rot und schwarz) gedruckt, so daß er eine Art



Abb. 67. Jean Baptiste Leprince: Die Tugend in der Aneipe. (Zu Seite 92.)

einfacher Pastellzeichnung faksimilieren konnte. Bonnet führte das Verfahren noch weiter, so daß er ganz komplizierte Pastellzeichnungen in vertriebener Technik täuschend nachahmte. Hierüber verfaßte er ein Werk, das dem König unterbreitet wurde, und Bonnet erhielt ein Privileg daraufhin. Das Buch selbst kam nicht unter die Presse. Es gehört die Originalhandschrift mit den acht Blättern der „Flora“, die die verschiedenen Entwicklungsstufen eines Pastelldrucks zeigen, gegenwärtig zu den Schätzen der Bibliothèque de l'Arsenal zu Paris. Bonnets besonderer Stolz war, daß er mit weiß drucken konnte.

Einige seiner Hauptblätter, wie z. B. eben die als Illustration zu der genannten Handschrift verwendete Flora, ferner das Bildnis des Louis Stanislaus Xavier de France zeigen diesen Ausdruck in weiß. Der Druck in weiß ist deswegen so außerordentlich schwierig, weil kein weißes Pigment der Zeit stand hält, sondern, wie wir an den früheren Clair=obskur=Holzschnitten oft bemerken können, braun oder schwarz wird. Bonnet will ein besonderes unveränderliches Weiß erfunden haben, und auf den wenigen Exemplaren, die wir von seinen Platten mit Weißdruck besitzen, bietet es sich in der Tat auch heute noch weiß dar, natürlich nur bei Exemplaren, die besonders vor Licht und Reibung geschont worden sind.

Louis Marin Bonnet hat dann auch den Golddruck erfunden. Seine Goldbronzedruckfarbe widersteht den Einflüssen der Zeit vortrefflich: viele Exemplare zeigen sich immer noch in ihrem ursprünglichen Glanz.



Abb. 68. Francisco Goya: „La Filiacion.“ (Zu Seite 92.)

Um dem Crayonstich das richtige Faktumile zu verleihen, mußte in vielen Fällen der Stichel und die kalte Nadel zu Hilfe genommen werden, um hier und da noch Punkte einzusetzen, wo die besonderen Instrumente das Korn des Striches zu locker oder offen gelassen hatten. Zur Punktiermanier aber war es dann nur noch ein Schritt. Wenn man die Punkte immer dichter und dichter setzte, so daß schließlich eine Schicht von Punkten über die ganze Platte verbreitet und dadurch ein wirklicher Ton zu stande gekommen war, hatte man die neue Technik fertiggebracht. Sie zuerst bewußt angewendet zu haben, wird einem Amsterdamer, Jan Bijlaert, zugeschrieben. Sie wird aber höchst wahrscheinlich an verschiedenen Orten zugleich und unabhängig ausgearbeitet worden sein. Zu ihrer höchsten Blüte gedieh auch sie in England. Von dort

kam sie ja später als sogenannte „Englische Punktiermanier“ nach dem Festlande zurück.

Bei der Punktiermanier wird also die Platte mit dem gewöhnlichen Holzgrund überzogen, und durch ihn hindurch werden Punkte mit Nadeln verschiedener Größe und Spitzigkeit radiert. Diese Punkte werden dann geätzt: nur die zartesten Stellen, z. B. das Carnat, werden „trocken“ auf die Platte hinzugefügt. Dieser Kunst wohnt etwas Weiches, Zartes inne, und sie eignet sich außerordentlich als Interpretin jener empfindsamen elegant-sünnigen Malerei einer Angelika Kauffmann und ihrer Nachahmer. Ihr weicht sie sich auch vollständig. Die Kauffmann soll es auch gewesen sein, die Bartolozzi, der als der bekannteste Vertreter der Punktiermanier gelten darf, veranlaßt hatte, sie zu ergreifen.



Abb. 69. Francisco Goya: „Ya tienen asiento“ (Endlich haben sie ihren Platz). (Zu Seite 92.)

Francesco Bartolozzi war ein geborener Florentiner, der zu Venedig schon geraume Zeit in der gewöhnlichen Strichmanier radiert hatte. Er hatte dort bei Giuseppe Wagner gelernt. Seine erste bedeutende Arbeit war eine Anzahl sehr gut gelungener Nachbildungen nach Federzeichnungen des Giovanni Francesco Barbieri. 1764 kam Bartolozzi in Begleitung eines königlichen Bibliothekars nach England, wo er sich bald ganz der Punktiermanier widmete. Er hat über zweitausend Blätter geschaffen: an einigen mögen ihm seine zahlreichen Schüler geholfen haben. In seinen besten Blättern zeigt er eine Grazie und Weichheit, die wenigstens ein überraschendes Anpassungsvermögen verraten. An und für sich lassen wir sie ja nicht gern als sehr hochstehende künstlerische Eigenschaften gelten. In der Tat blieb die Punktiermanier die längste Zeit geradezu verpönt bei Leuten von Geschmack und ist es wohl auch jetzt noch bei ernstern Künstlern. Daher kommt es, daß viele Graphiker der jüngsten Zeit wohl geschabt haben, zur Punktiermanier aber noch feiner griff. Die neuerliche Begeisterung für diese Kunst bleibt auf die Sammler beschränkt und ist bis zu einem gewissen Grad Modesache. Aber man sollte nicht vergessen, daß die Punktiermanier wenigstens das, wonach sie strebt, in ganz vorzüglicher Weise verwirklicht, und daß sie sich den Vorlagen nicht nur in der Zeichnung und äußeren Form, sondern auch in der Stimmung auf das überraschendste anpaßt. Wir besitzen ja



Abb. 70. Daniel Chodowiecki: Das Atelier eines Malers. (Zu Seite 98.)

auch die glatten Porzellanmalereien der Angelika Kauffmann inervielfältigungen des Stichels und der Schabkunst. Jedoch diese wirken bei weitem nicht so glücklich, da wird ihrem inneren Wesen lange nicht in dem Maße entsprochen, wie in den Reproduktionen der Punktiermanier. Also kann man von ihr doch im gewissen Sinne als von einer stilvollen Kunst sprechen.

Die Punktierblätter sind gegenwärtig, wie gesagt, auch Mode geworden, namentlich die in Farben eingeriebenen. Es werden auch hierfür ungeheure Preise bezahlt, mit denen die frühen Blätter von reifem künstlerischen Wert gar nicht wetteifern können.

Bartolozzi hat trotz seiner großen Einnahmen es nicht zum Glück und Besitztum gebracht, da er gewohnt war, noch mehr auszugeben, als wie er einnahm. Er mußte sich entschließen, noch im Greisenalter auszuwandern. Zum Teil vor seinen Gläubigern flüchtend, zum Teil einem Rufe an den portugiesischen Hof folgend, ging er nach Lissabon, wo er noch eine Menge arbeitete, obwohl er schon in den achtziger Jahren stand. Seine Einnahmen erreichten nicht die Höhe, wie ehemals in England, aber er stand sich trotzdem viel besser, weil er sein Leben billiger einrichten konnte. Das Beste, was er schuf, sind einige Bildnisse. Zu den bekanntesten gehören die vornehme und niedere Schönheit (Abb. 62, 63), die wir wiedergeben. Auch das Blatt nach der Kauffmann (Abb. 64) ist eine gute Probe seines Könnens.

Ihm zur Seite besteht nun eine Anzahl von Künstlern, die wir kaum geringer achten können als ihn. Nur drei aus der großen Schar seien genannt. William Wynne Nyland (Abb. 65), der das Unglück hatte, sich zu einer Banknotenfälschung verleiten zu lassen, für die er sein Leben am Galgen lassen mußte, ist Bartolozzis wichtigster Rivale. Thomas Burke geht allen in der weichen Vertriebenheit des Tones voran und ist der eigentliche Hauptmeister dieser Technik. Caroline Watson endlich, Tochter des oben genannten James Watson, ist vielleicht allen andern darin überlegen, daß sie dem Geist

des Originals, auch wenn es höher als die Kauffmann steht, treu bleibt und die Grenze zwischen Weichheit und Süßlichkeit ziehen kann (Abb. 66).

* * *

Die dritte Flächentechnik des achtzehnten Jahrhunderts, die wir zu behandeln haben, ist die Aquatinta. Sie wurde ebenfalls in Frankreich erfunden, und zwar von Jean Baptiste Leprince, einem jungen Künstler, der die Torheit beging, mit achtzehn Jahren eine vierzigjährige Witve zu ehelichen und dadurch vollständig aus seiner Entwicklung geworfen wurde. Er hielt es auch nicht lange bei ihr aus und flüchtete, sogar gleich bis nach Rußland. Hier oder wenigstens an seinen Skizzen, die er in Rußland gemacht hatte, erprobte er seine neu erfundene Technik zuerst.

Die Zeiten, als man Verständnis für und Geschmak an der strengen Linie fand, waren vorbei, und das „Malerische“ ist jetzt das Ziel der Radierer. So wollte auch Leprince zweifellos seiner Radierung einen tonischen Schmelz verleihen, dem Linienpiel einen tieferen Hintergrund geben. Leprince legte seinen Asphaltstaub in ein besonders vorgerichtetes Kästchen, worin er ihn aufwirbeln konnte und in das er dann, während der Staub fiel, eine polierte Kupferplatte unten hineinschieben konnte. Der Staub setzt sich ganz dicht und gleichmäßig auf die Platte. Will man das Korn fein haben, so schiebt man die Platte erst dann ein, nachdem sich die größten Staubkörner gelegt haben. Endlich wird die Platte über einem Feuer so erwärmt, daß der Asphaltstaub an das Kupfer klebt, ohne jedoch vollständig zu zerischmelzen. Der Staub, der noch über der untersten Schicht liegen bleibt, wird dann weggeblasen. Man hat demnach die Platte mit einem porösen „Grund“ überzogen, denn jedes Staubpartikelchen ist natürlich rund und obwohl es unmittelbar an die umgebenden vier Körner anstößt, bestehen doch minutiöse Zwischenräume zwischen allen. Ein Netz gewissermaßen liegt auf der Platte und



1. Robe de Cour. 2. Demi paré. 3. Retroussé.



1 & 3. Négligé. 2. & 4. Circassienne.

zwar ein Netz aus säurewiderstandsfähigem Asphalt. Um einen Aquatintton zu erzielen, wird nun die so überzogene Platte, auf der die eigentliche Zeichnung bereits zuvor radiert worden ist, in das Säurebad gelegt. Soll irgendeine Stelle völlig weiß bleiben, so wird sie vorher mit Deckschellack überpinselt. Während die Säure weder das Netz noch den Schellack angreift, frisst sie das Kupfer durch die Maschen des Netzes an. Läßt man sie eine Zeitlang freisetzen, so hat man überall, wo nicht gedeckt worden ist, einen Ton. Will man verschiedene Töne erzielen, z. B. der Erde einen dunklen Ton, dem Himmel einen helleren geben, so deckt man nun den Himmel wieder mit Schellack und legt die Platte nochmals in das Säurebad. Man kann auf diese Weise etliche Töne erzielen. Sie sind aber scharf voneinander abgegrenzt und das ist ein Hauptunterschied zwischen der Aquatinta und der Schabkunst. Beide operieren mit einer vollkommenen



Abb. 72. Daniel Chodowiedzi: Zwei Kupfer zu Lessings „Minna von Barnhelm“.
(Zu Seite 98.)

Fläche, aber in der Schabkunst kann man die allmählichsten Übergänge und leisesten Abtönungen erzeugen, indem man mit dem Stahl mehr oder weniger abpoliert. Jeder Aquatintton dagegen steht scharf gegen den ihm benachbarten ab. Daher eignet sich die Aquatinta auch am besten zur Wiedergabe von Sepiazeichnungen, die in ein paar Tonstufen hingesezt sind. Gegenüber der Schabkunst ist der Aquatintton übrigens auch viel leichter. Er besitzt nie dessen sammetne Tiefe und nutzt sich auch im Druck schneller ab.

Ein gewisser Stapart erfand eine zweite Art, Aquatinttöne zu erzeugen, und noch andere wurden bis auf den heutigen Tag erfunden. Einen ganz leichten Ton kann man sogar schon dadurch auf die Platte bringen, indem man sie einfach mit Bimsstein oder Kohle abreibt.

Leprince hat die Technik nicht selbständig, sondern nur in Verbindung mit der Strichradierung verwendet. Er vertieft seine Schatten dadurch. Unsere Rasterreproduktion des sonst ausgezeichneten Blattes von Leprince zeigt den Aquatintton nicht ganz so deut-

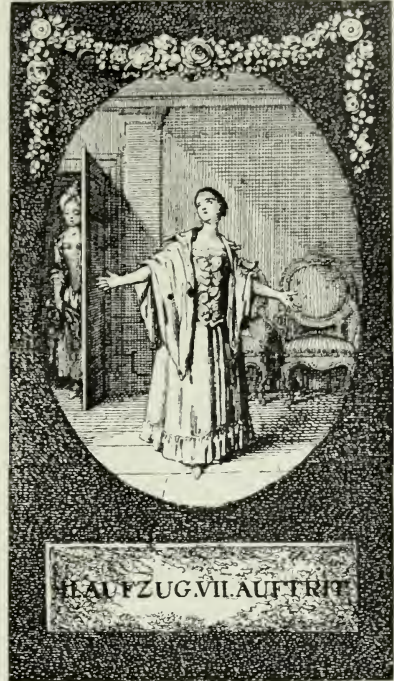


Abb. 73. Daniel Chodowiecki: Vier der Kupfer zu Lessings „Minna von Barnhelm“. (Zu Seite 98.)

lich, wie es erwünscht wäre. Am besten gewahrt man ihn noch in den unteren Ecken am Fußboden und an der Wand hinter dem Kopf des Mädchens (Abb. 67).

Es gibt später auch eine Anzahl Künstler, die ausschließlich die Aquatinta zu ihren Blättern verwenden ohne Hilfsnahme der Strichradierung. Ferner gibt es viele, namentlich Landschafts-Stecher, bei denen sie wenigstens noch bedeutend ausgiebiger verwendet wird als bei Leprince. In der Geschichte des Kupferstiches im allgemeinen sprechen sie aber sämtlich nur als Künstler zweiter oder gar dritter Ordnung mit. Nur ein Meister nahm die Aquatinta auf und schuf mit ihrer Hilfe Werke, die ihm eine Stelle unter den großen Sternen der Kunst sichern: das ist der Spanier Francisco Goya. Es ist wieder einmal ein Malerradierer, ein Künstler, der zum Kupferstich, in diesem Fall also zur Aquatinta greift, um eigene Gedanken hervorzubringen. Und was für Gedanken hat er vorzubringen!

Goya ist einer der wenigen, die man noch nennen wird, wenn die Hunderttausende schon längst vergessen worden sind. Er war eine fesselnde Persönlichkeit von nie einzuschüchterndem Mut, von einer gewissen trotzigem Sinnlichkeit. Er war ein Mensch, der alle Herzen, wenn auch nicht gewinnen, so doch bannen konnte, obwohl er nichts weniger als schön war. Sein unerschütterliches Selbstvertrauen trug ihn über alles hinweg. Er durfte alles wagen, wo Rücksichtsvollere sich in das Verderben gestürzt hätten.

In einer seiner Folgen verspottet er den Hof und die Geistlichkeit. Trotzdem er durch schleierhafte Aufschriften sich zu schützen suchte, wuchs doch die Gefahr der Entdeckung und er brachte sich in Sicherheit dadurch, daß er die „Caprichos“ unter den Schutz des Königs stellte, über den er selbst hergezogen war. Es ist aber kein cynischer Hohn, den er ausgießt; es ist leidenschaftliche, politische und soziale Satire. Ihm selbst blutet das Herz, während er geißelt und er hofft durch sein Treiben die Zustände zu bessern. Lange stand er dem spanischen Hof, dem Kind, das er aus Liebe unbarmherzig züchtigte, nahe; lange war er dort, besonders wohl wegen seiner Abenteuerlichkeit, beliebt. Weniger war er das beim spanischen Klerus und der Inquisition, denen er am ärgsten mitspielte. Später, als er das Land verlassen mußte und sich nach Bordeaux zurückzog, bricht sich bei ihm ein echter, wahrer Patriotismus Bahn, verquickt mit einer höheren Menschlichkeit und er schafft die ergreifende Folge der „Desastros de la Guerra“, die uns noch ganz anders mit sich reißt als Callots Folge vom Kriegselend. Der Schmerz über das Unglück, das über sein Vaterland hereingebrochen war, nagt mehr an seiner Seele als jener an Callots.

Die „Caprichos“ wären uns, gerade durch die Unterschriften, unlösbare Rätsel geblieben, wenn sich nicht handschriftliche Erläuterungen von Goya selbst erhalten hätten. Auf einem Blatt, das Ni mas ni menos heißt, malt ein Affe das Bild eines Esels. Goya spielt an auf die Porträtkunst des Antonio Carnicero, der dem Minister, dem Herzog von Alcudia, zu schmeicheln sucht, aber unter der Gelehrtenperücke doch nur die Eselsfrase malen kann. Die „Gespenster“ sind zwei schmausende und trinkende Mönche, wahre Spukgestalten einer karikierenden Phantasie, nebst einer scheußlichen, verkrüppelten alten Hexe von einer Nonne, die zusammen schmunzelnd im Halbdunkel eines Gewölbes Orgien feiern. „Sie sind lustig, unterhaltend,“ schreibt Goya, „dienstbereit, vielleicht ein bißchen unersättlich und stets bei der Hand, den lieben kleinen, vermögenden Leuten einen Schabernack zu spielen, aber —“. Von unseren beiden Bildern spielt die „Kindschaft“ (Abb. 68) auf die tollen Ehen an. Ahnengeister helfen beim Abfassen des Ehekontrakts zwischen einer schaffpöfigen Schönen und einer verliebten Zwergmißgeburt. Goya erläutert die Szene mit den Worten: „Es handelt sich darum, ihn (den Freier) übers Ohr zu hauen, indem man ihm mittels des Pergaments vorhält, was die Väter, Großväter, Ahnen und Urahnen seiner Braut gewesen sind; und was sie selbst etwa ist — das wird er schon bald genug eigenhändig herausfinden —“

Auch „Endlich haben sie ihren Platz“ (Abb. 69) ist unpolitisch. Goya geißelt die Anstöße, daß die Schönen mit der Defolletierung „von unten“ so weit gehen, daß die Gassenjungen sie anschlagen. Es ist das Passendste, meint er, man setzt den leichten Persönchen die Stühle auf den Kopf, da sie die Sitte nun doch einmal umdrehen.

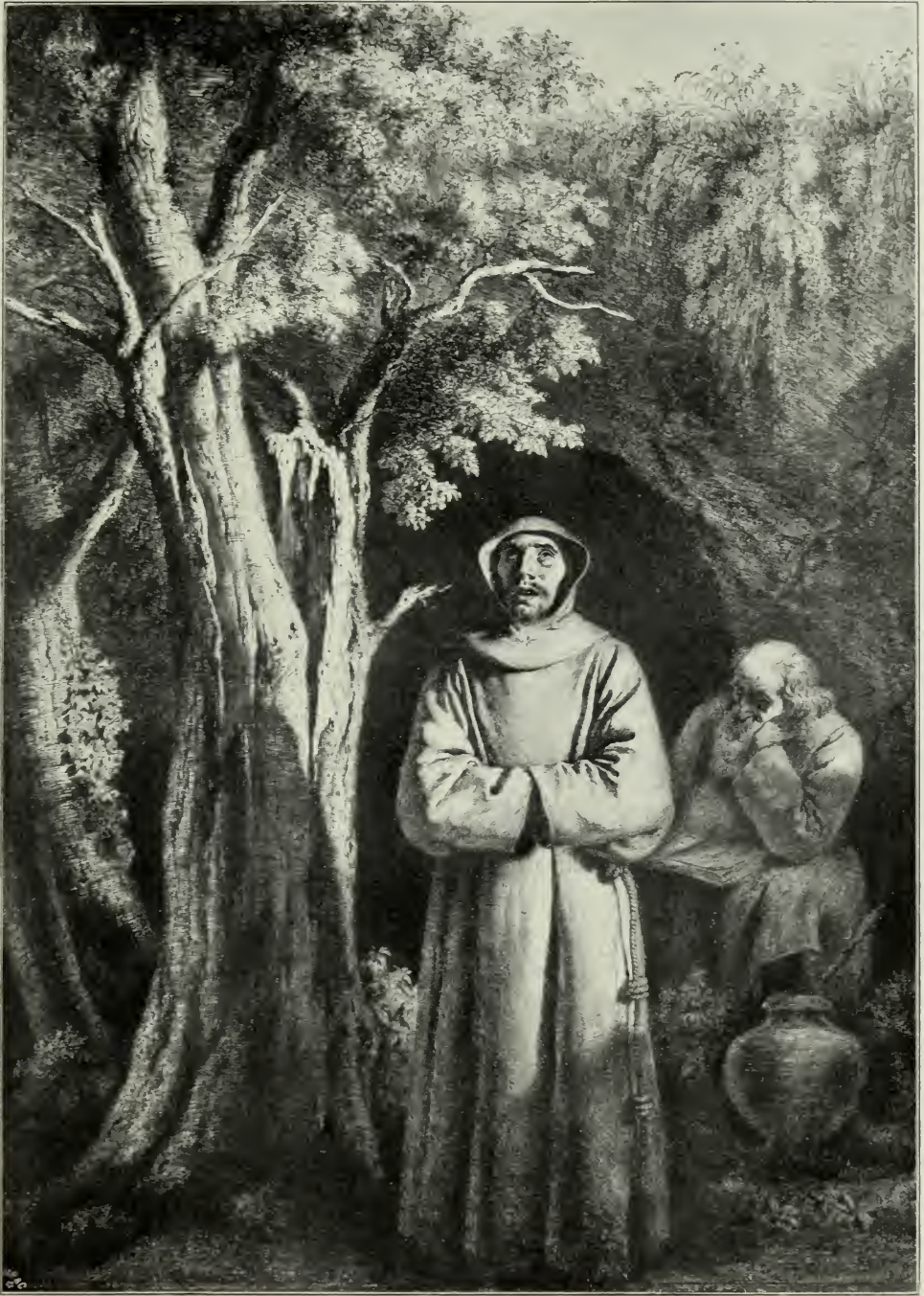


Abb. 71. Jean Jacques de Boissieu: Die Anachoreten in der Einöde. (Zu Seite 98.)

Die „Caprichos“ wurden mit Anlehnung an Sprichwörter in einer kleineren Folge „Los Proverbios“ fortgesetzt. Ferner schuf Goya die „Tauromaquia“, in der er Geschichte und Wesen der Stierkämpfe verherrlicht, endlich auch noch eine Anzahl überaus geistvoll radierter Blätter nach seinem großen Landesvetter, dem Velazquez.

Es ist selbstverständlich, daß Goya mit seinem aufbrausenden Gemüt und seiner impulsiven, regellosen Phantasie nicht zu einer strengen Technik greifen konnte. Die frei behandelte Radierung, durch die Aquatinta in ihrer flotten, malerischen Wirkung erhöht, war wie für ihn geschaffen. Es ist wunderbar, welchen fabelhaften Schwung er in seine Darstellung bringen kann, trotzdem die Einzelheiten in der Zeichnung mangelhaft sind. Von den hervorragenden Eigenschaften seiner Karikaturen geben die Fragen auf „La Filiacion“ schon einen Begriff. Aber, wenn er auch meist etwas Herausforderndes zur Schau trägt, so kann er auch zartere Saiten mit ebensoviel Glück aufziehen. Welch entzückende Delikatesse liegt in der Linie des Kinns und des Nackens von dem Mädchen mit der Schafsmaske! Mit welchem verführerischem Reiz wird der Körper der stehenden Frau mit dem Stuhl auf dem Kopf unter dem Tüllgewand angedeutet!

Goyas Beherrschung der Aquatintatechnik ist ganz hervorragend. Er weiß nicht nur eine radierte Platte damit in außerordentlich gesteigerte Wirkung zu setzen, er kann mit der Aquatinta allein ein völliges Bild wiedergeben, ohne auch nur eine Linie, selbst nicht den Umriß, radieren zu müssen. — — —

Die Aquatintamanier hat endlich auch dadurch besondere Bedeutung erlangt, daß sie sich als die passendste Technik für den Farbendruck erwies.

Der Farbendruck ist ein Gebiet, das neuerdings wieder das Interesse aller Künstler und Fachleute erweckt hat. Da eine einigermaßen angemessene Darstellung viel Platz beansprucht, müssen wir uns im Rahmen dieses Buches lieber gleich auf das Allerknappste beschränken.

Beinahe solange wie die Menschen in Kupfer stechen, haben sie sich mit dem Problem des Farbendruckes abgemüht. Die erste Schwierigkeit bestand, wie schon oben angedeutet wurde, darin, daß vorher eine Flächentechnik erfunden werden mußte, ehe man ernsthaft an die Farben denken konnte. Es gab schon kurz nach dem Jahre 1600 Versuche, Radierungen farbig zu drucken. Der Meister, der sie unternahm, Herkules Seghers, war zwar ein fein empfindender Künstler und guter Strichradierer, jedoch fehlte ihm die Erfindungsgabe auf rein technischem Feld, die zu einem Erfolg hierbei nötig war. Seine sogenannten Farbendrucke sind eigentlich gar nicht wirklich solche. Er malte mit dem Pinsel auf das Papier oder die feine Leinwand, vor dem er die Platte darauf abdruckte. Diese Platte selbst war jedesmal nur mit einer einzigen Farbe eingerieben.

Als aber einmal die erste Flächentechnik erfunden vorlag, dauerte es nicht lange, ehe die Versuche, „Ölgemälde zu drucken“, sich einstellten. Jacob Christoffel Leblon eröffnet den Reigen. Er druckt nicht nur mittels Flächentechnik, er nimmt auch verschiedene Platten für die verschiedenen Farben. Man kann ja auch eine jede beliebige Kupferplatte farbig einreiben, gewissermaßen einmalen, und dann abdrucken. In der Tat sind mehr als die Hälfte aller bestehenden Farbendrucke auf diese Weise hergestellt, doch entsprechen solche Einplattendrucke nicht eigentlich dem Begriff des Farbendruckes. Das Hauptmerkmal jeglichen Druckverfahrens besteht darin, eine größere Anzahl völlig gleicher Exemplare herzustellen. Kein Mensch kann eine komplizierte Platte farbig einreiben, so daß sich auch nur zwei ganz gleiche Abdrücke ergeben. Werden aber zu einem Farbendruck mehrere Platten gestochen, auf der einen nur das gearbeitet, was blau erscheinen soll, auf der zweiten nur das rote und so fort und diese Platten jede in ihrer Farbe eingerieben übereinander gedruckt, so ist die Möglichkeit einer größeren gleichmäßigen Auflage gegeben, da nur eine ziemlich mechanische Handhabung erforderlich ist. Der wahre Farbkupferdruck ist also ein Mehrplattendruck. Leblon aber ging nun noch einen Schritt weiter. Begeistert von der heute nicht länger verfolgten Theorie Newtons, daß alle Farben nur Mischungen von drei Grundfarben, Gelb, Blau, Rot, seien, unternahm es Leblon, seine Bilder von bloß drei, einer gelben, einer blauen und einer roten Platte zu drucken. Um das Jahr 1704 stellte er seine ersten Dreifarbindruckversuche in Holland

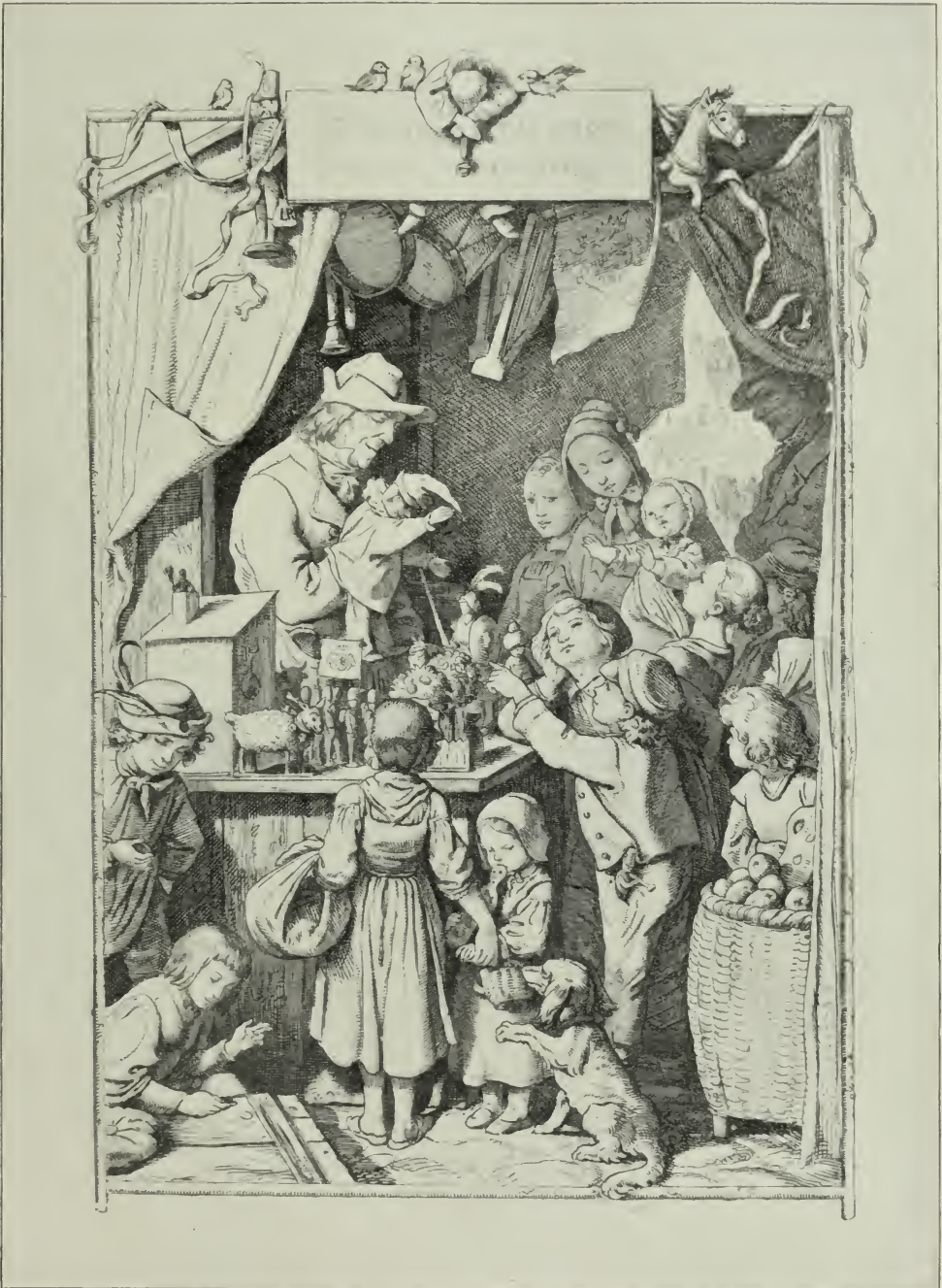


Abb. 75. Ludwig Richter: Der Nürnberger Spielwarenhändler. (Zu Seite 130.)
(Aus Scherers Kinderbuch, Verlag von Alphonse Dürr, Leipzig.)

an. Später setzte er sie in England und, nachdem er dort zweimal bankrott gemacht hatte, zuletzt noch in Paris fort. Er hatte sich allerdings eine fast übermenschliche Aufgabe gestellt. Heute vermögen es die ganz nach mechanischen Naturgesetzen arbeitenden photographischen Apparate nicht, die Gesamtheit der Naturerscheinungen in ihre drei

Grundfarben mit Sicherheit aufzulösen. Denn auch unsere heutigen photomechanischen Dreifarbedrucke bedürfen der weitgehendsten Retouchierung und Nachhilfe. Damals, vor nahezu zweihundert Jahren, wollte Leblon es aus freier Hand unternehmen, jedem Gegenstande, jeder kleinen Quadratfläche eines Naturobjekts anzusehen, wieviel Blau, wieviel Rot, wieviel Gelb sie enthält und drei verschiedene Platten mit genau diesem Prozentsatz zu bearbeiten, die übereinander gedruckt, nicht nur die richtigen Farben, sondern dazu noch eine feste, klare Zeichnung des Bildes geben sollten. Das ist ihm natürlich nie gelungen. Er hat im besten Falle ein gutes, farbiges Bild erzielt, dem man aber immer noch anmerkt, daß es aus den drei Grundfarben und aus einer Anzahl von ihren Kombinationen besteht, das aber nie auch entfernt die Mannigfaltigkeit der Färbung in der Natur erreicht. Er hat sogar sehr oft seine Vorlagen, die Bildnisse und Renaissancegemälde, nach denen er arbeitete, vereinfacht, damit er nur einigermaßen ein gutes Resultat erzielen konnte. So hat er z. B. bei einer liegenden Venus des Tizian den ganzen Hintergrund weggelassen und ersetzte überhaupt oft eine Landschaft durch einen Faltentwurf, der natürlich viel einfacher in seine drei Farben aufzulösen war. Leblons Blätter mußten fast immer, nachdem sie die Pressen verlassen hatten, durch Nachmalen mit der Hand vollendet werden. Er fand es schließlich auch so gut wie unmöglich die Zeichnung des Vorbildes richtig wiederzugeben und mußte sich zuletzt entschließen, eine vierte Platte, eine schwarze, hinzuzunehmen. Die schwarze Platte hält die ganze Zeichnung des Originals fest und die drei Farbenplatten kolorieren sie gewissermaßen nur.

Immerhin hat Leblons Kunst des Drei- oder Vierfarbedruckes die Gemüter gehörig erregt, und er fand in Paris sowie in Holland Nachahmer, die seine Methoden noch bis nach Florenz verpflanzten. Alle miteinander, die vielen Gautier-Dagoty, die L'Admiral, Robert und zuletzt Vasinio haben kein wirkliches Glück gehabt: kein einziges ihrer vielen Blätter hat das erreicht, was sie erstrebten, nämlich ein Bild vollständig in allen Teilen zu faksimilieren. Durch das Drei- beziehungsweise Vierfarbenverfahren haben sie sich einen Hemmschuh angelegt, der sie verhinderte auf eine glücklichere Bahn zu gelangen.

Erst Künstler, die das Dreifarbensystem vollständig über Bord warfen, haben einigermaßen zufriedenstellende Farbendrucke geliefert. Sie wählten sich Ölbilder, die ein bescheidenes Maß von Farbigkeit nicht überschritten, so daß sie mit sechs, sieben, im höchsten Falle acht Platten auskamen. Sie konnten ziemlich bunte Bilder in einer gleichartigen Auflage herstellen, denn durch Überdruck gewannen sie unter Umständen mit sechs Platten bis zu achtzehn sich klar voneinander unterscheidende Töne, nebst den Übergängen und Abstufungen. Diese besten Farbendrucke verwenden die Aquatint- und die Lavis-Manier. Letztere ähnelt in der Wirkung der Aquatinta, ist aber ein „trockenes“ Verfahren und bedient sich der Roulette sowie anderer Hilfsmittel. Die berühmtesten Meister sind François Janinet und Louis Ph. Debucourt, die dann namentlich um die Zeit der französischen Revolution eine große Nachfolge gehabt haben. Janinets berühmtes Bildnis der Marie-Antoinette, innerhalb einer besonderen Goldumrahmung gedruckt, gehört mit zu dem Besten, was überhaupt der Farbenkupferdruck bis auf den heutigen Tag zu verzeichnen hat. Daß sie uns heute noch annutet, beweist der Umstand, daß kürzlich bei einer Versteigerung zu Paris 40 000 Francs für ein besonders schönes Exemplar bezahlt wurden. Auch Leblons Blätter haben ja heute einen riesigen Wert, den sie ebensosehr ihrer Seltenheit wie ihrer Schönheit verdanken. Debucourts vornehmste Leistung sind die überaus geschätzten Promenaden in der Galerie und in den Gärten des Palais Royal, die wiederum einen Teil ihrer Beliebtheit der köstlich karikierenden Sittenschilderung verdanken.

* * *

Wir stehen an der Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts, das wir fast immer noch unser Jahrhundert nennen können. Zwei Leute sollen uns helfen sie zu überschreiten, die beide hineinragen, obwohl sie mit ihrem künstlerischen Wesen noch Männer

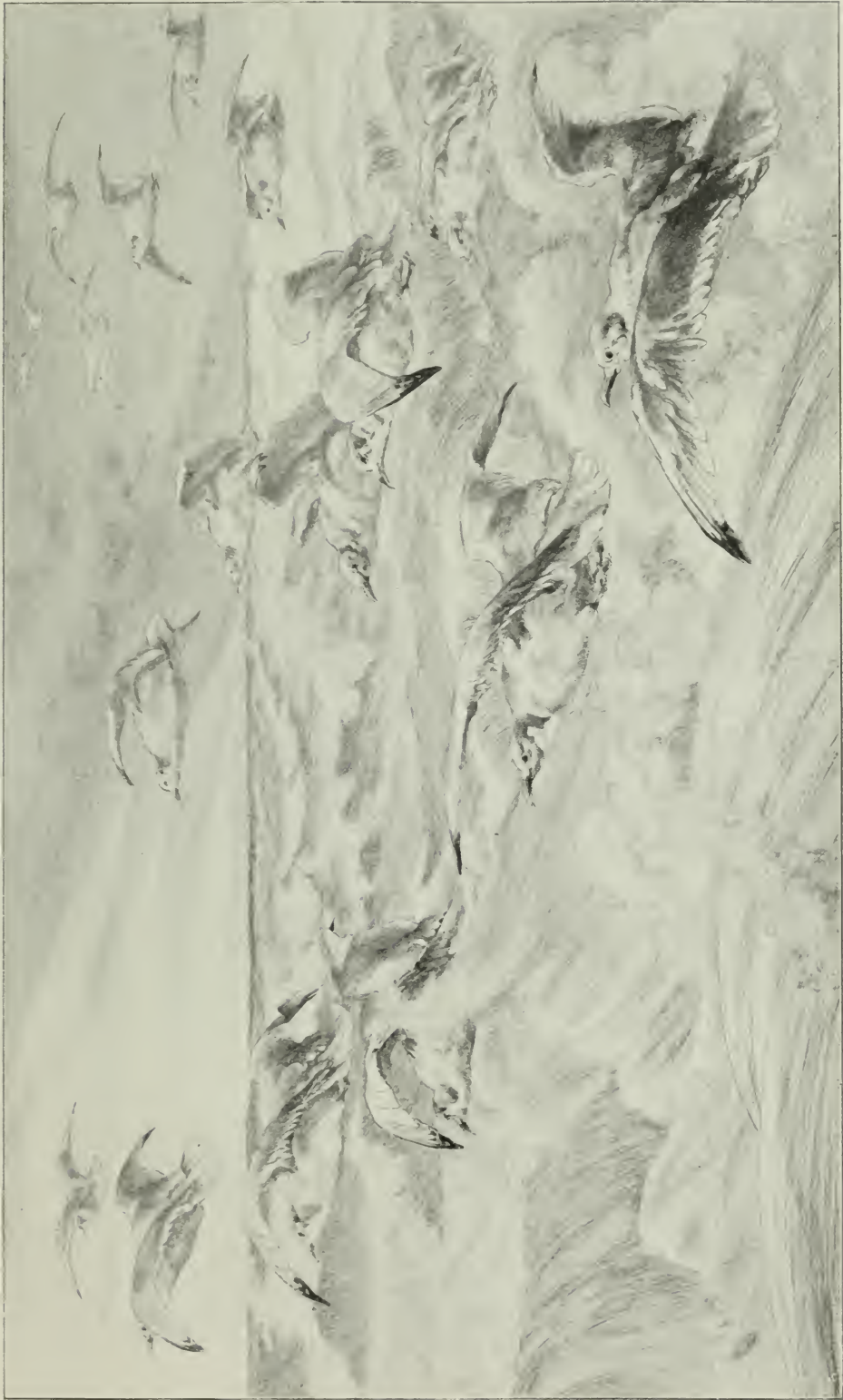


Abb. 76. Felsig Vracquemon: Die Möwen. (Zu Seite 106.)

des achtzehnten Jahrhunderts sind. Es sind der Deutsche Chodowiecki und der Franzose Boissieu.

Daniel Chodowiecki gehört, wie etwa Hogarth, zu den Meistern, die für uns entschieden ein höheres kulturgeschichtliches als künstlerisches Interesse besitzen. Und ferner, lernen wir seine Biographie kennen, erfahren wir, in welcher Weise er das aus sich gemacht hat, was schließlich aus ihm wurde, so schätzen wir ihn auch höher, als wir es auf Grund der rein objektiven Betrachtung seiner Radierungen tun würden.

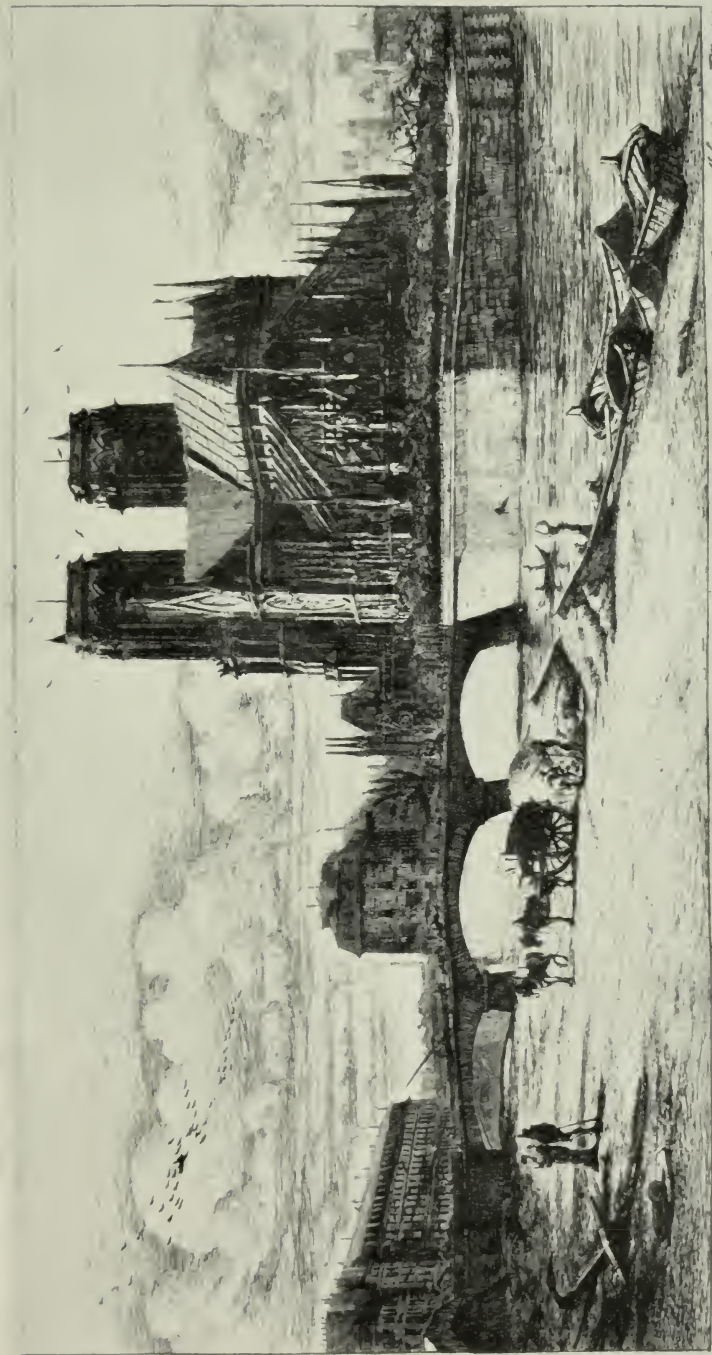
Das was für uns noch lebt in Chodowiecki sind seine Bücherillustrationen. Er war das deutsche Gegenstück zu den Moreau, Eisen, Cochin, Marillier, St. Aubin u. s. w., deren reizvolle Pariser Illustrationskunst wir oben erwähnten. Wie das Deutschland seiner Zeit im Vergleich zu Frankreich, ist er bieder und etwas philiströs. Aber gerade Chodowiecki hat uns geholfen, selbst in dem Spießbürgertum Berlins vor hundert Jahren etwas Unheimelndes zu finden. Eine Probe davon bietet das Bild mit ihm und seiner Familie (Abb. 70). Man sieht, er prunkt gern mit seiner „guten Stube“, mit seinem Geschmak, der sich durch die vielen Gemälde und die Venusstatuette offenbart, ja selbst mit der Stärke seiner Familie. Denn obwohl er das Blatt nicht als „Familienbildnis Chodowiecki“ sondern als „L'atelier d'un peintre“ in die Welt schickt, darf auch das Kleinste nicht fehlen. Aber trotzdem man diese Absicht merkt, wird man nicht verstimmt. Denn es ist etwas Aufrichtiges und Wahres in der Auffassung, auch etwas Sauberes in der Darstellung. Wir sagen uns, der Mann hat auch wirklich eine Berechtigung zu diesem Stolz, er spiegelt sie nicht nur vor.

Chodowiecki hat zahlreiche Almanache und Bücher seiner Zeit mit Kupfern versehen. Von letzteren sind eine Menge „Klassiker“ geworden, andere werden heute nur noch wegen Chodowieckis Kupfern gesucht. Seine Beobachtungsgabe ist innerhalb ihrer Begrenzung scharf, und er bleibt bei seiner Nüchternheit stets ehrlich. Wenn er etwas illustrieren muß, das er kennt, vielleicht selbst mit erlebt hat, so gelingt es ihm vortrefflich. Wie wunderbar sind z. B. seine Blättchen zu Lessings Minna von Barnhelm, von denen wir sechs abbilden (Abb. 72, 73)! Es sind nicht nur Kostüm und Situation, die in seinem Vorstellungskreis Widerhall finden. Diese Menschen denken wie er, daher kann er sie so prachtvoll schildern. Aber Chodowieckis Geist konnte keinen hohen Flug unternehmen. Seine Einbildungskraft konnte ihm nichts Ungeesehenes verwirklichen. So kommt es, daß, wenn er historische Szenen schaffen, uns etwa griechische Helden vortreiben will, er fast lächerlich wirkt. Das gleiche gilt, wenn er erhabene Gedanken versinnlichen soll. Schafft er moralisierende oder philosophische Bilder, so wird er gespreizt und theatralisch.

Die nämliche Beschränkung wie seine Seele zeigt seine Hand. Er zeichnet nur im allerkleinsten Format sicher. Es ist ja bedeutend leichter, im Miniaturformat scheinbar gut zu zeichnen. Ein Häkchen, ein paar Punkte suggerieren da unseren Augen richtige Formen: bei wachsendem Format vergrößern sich diese Elemente der Zeichnung. Sie werden deutlicher und anstatt daß sie andeuten, müssen sie beschreiben. Jetzt muß jeder Strich in allen Teilen richtig sein. Dem war Chodowiecki nicht gewachsen, und sobald er über sein kleines Format hinausgeht, wird er un gelenk und fehlerhaft.

Entsprechend diesen Eigenschaften sind eine Anzahl völlig anspruchsloser, einfacher Blättchen, das Schönste, was Chodowiecki geschaffen hat. Es sind Kalenderkupfer mit Trachtenbildern, Coiffuren und dergleichen Vorwürfe, die er mit großer Delikatesse zeichnet (Abb. 71).

Chodowiecki hat alle seine Blätter in Strich radirt. Eine neue Seite hat er der Technik nicht abgewonnen, wohl aber Boissieu, den wir hauptsächlich aus diesem Grund anführen. Nachdem er ein Blatt, oft etwas spiz, ängstlich und ausführlich radirt hat, setzt er es durch eigenartige Roulettebehandlung in Wirkung. Die ausgiebigen Roulettearbeiten vertiefen die Schatten und lassen die Lichter besonders leuchtend erscheinen. Am besten hat er diese Stuchweise in einigen Interieurs angewendet, vor allen dem Käufer im Weinkeller. Aber auch Außenszenen, wie die Anachoreten in der Einöde (Abb. 74), sind infolge dieser eigenartigen Behandlung besonders wirkungsvoll ausgefallen.



Das neue Meung-sur-Loire im März 18

Im Meung-sur-Loire im März 18

Abb. 77. Charles Meyron: Die Apfelmühle der Notre-Dame zu Paris. (Zu Seite 110.)

Jean Jacques de Boissieu ist einer der wenigen französischen Künstler, die der Strudel der Weltstadt nicht in sich hineingezogen hat. Er lebte und wirkte in Lyon. Seine Radierungen sind größtenteils Ansichten aus der Lyoner Umgegend; römische Landschaften und Ereignisse aus der Lokalgeschichte, wie den Besuch des Papstes Pius VII. in Lyon, hat er auch verewigt, ferner Typen und Genrebilder aus seiner Vaterstadt.

Weniger gelungen sind seine Reproduktionen nach einigen holländischen Landschaften. Man kann sie kaum von den Radierungen nach seiner eigenen Erfindung unterscheiden. Er hatte also nicht die Gabe, sich in die künstlerische Persönlichkeit eines andern zu vertiefen. — — —

Der Umschwung, den die französische Revolution und die nachfolgenden Kriegsjahre auf politischem Gebiete hervorgerufen hatten, ist bekanntermaßen lange nicht so gewaltig gewesen wie der, den sie auf kulturellem Gebiete veranlaßt hatten. Die ganze geistige Entwicklung der Welt wurde mit einem Schlage aufgehalten und zurückgeworfen. Der Stein war dem Sisyphus entchlüpft und er mußte seine Arbeit von neuem anfangen. So setzt die Literatur mit dem Feune Anacharsis ein und geht über verschiedene Etappen, z. B. über die Romantik mit ihren Scott, Balzac oder Hauff, über die Renaissanceachahmungen mit ihrem Hejse etwa — um nur ein paar Namen zu nennen — hinab, bis auf die Erneuerung der Spätrokoko-Ländelpoesie, wie wir sie in jetziger Zeit erleben. Noch klarer läßt sich diese große Wiederholung,

diese nachträgliche Generalprobe im kurzen, verfolgen auf dem Gebiete der Malerei und Architektur. Während man sich römisch kleidete, griechisch baute und heidnisch philosophierte, malte Jacques Louis David seine Römerszenen und Carstens oder Cornelius ihre griechischen Mythensbilder. Nach diesem Heidentaumel kam die asketische, frühchristliche Reaktion in den freudlos-religiösen Bildern der Nazarener. Dann kam das romantische Mittelalter an die Reihe mit Ritterburgen und Mönchszenen, mit der Hinnneigung zum Gefühlsleben und den häufigen Übertritten zum Katholizismus. Man malte Märchen und Mondschein und Heldensagen. Es folgten die Renaissanceachahmung eines Kaulbach und der Wandel zur Wiederbelebung der Barock- und Rokokomotive, ja zuletzt des Empire. Da die ganze Abwicklung sich so programmäßig vollzieht, könnte man im ersten Augenblick vermuten, es handle sich um eine ganz willkürliche, rein überlegte Sache. Doch ist es nicht an

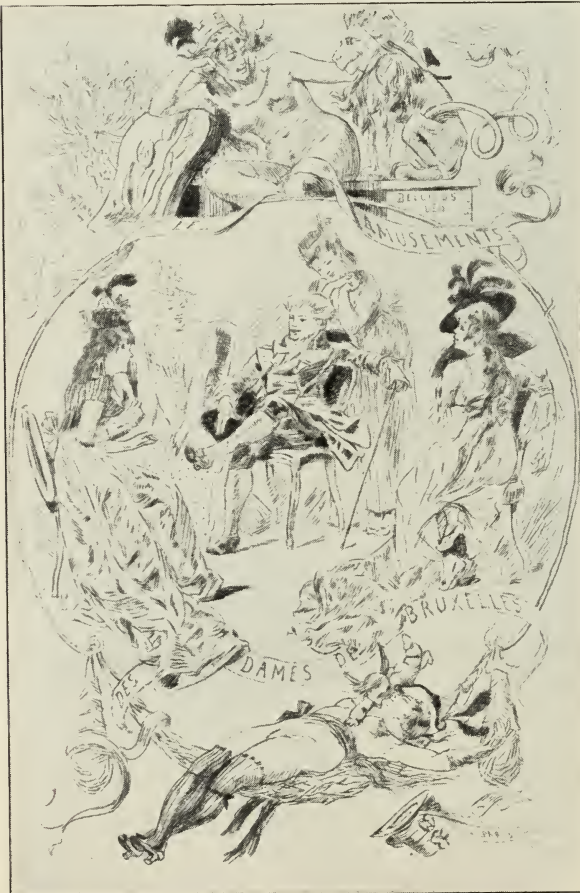


Abb. 78. Félicien Rops: Titelblatt „Les amusements des dames de Bruxelles“. (Zu Seite 114.)

dem. Die Grundlage dieses kulturgeschichtlichen Repetitoriums war nicht eine gewollte oder absichtliche. Sie beruht auf materiellen Umständen. Die Not war über's Land gekommen, und der Luxus, also besonders die Kunst, war gewissermaßen vor's Fenster gesetzt. Sie war ihrer Mittel beraubt. Man mußte sich einschränken und versiel daher von selbst auf die Einfachheit. Die Einfachheit war aber in diesem Falle das Billige, und wiederum war die Einfachheit in diesem Falle der Anfang aller Dinge. Daher griff man von neuem auf die Antike zurück, die am Anfang einer Kultur oder wenigstens am Anfang unserer jetzt noch bestehenden Kultur steht. Wenn sie auch eine hohe geistige Grundlage voraussetzt, so setzte sie doch eine viel weniger entwickelte materielle voraus. Die Geschichte der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ist von Etappe zu Etappe nur eine Geschichte der ungeheuren materiellen Entwicklung, die die Menschheit seit jenen Unglücksjahren bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts durchgemacht hat. Mittlerweile war allerdings etwas in Fleisch und

Blut übergegangen, was in den früheren 1800 Jahren nur wenigen zu teil geworden war, nämlich die Bekanntheit mit der praktischen Wissenschaft. Daher konnte es um so leichter kommen, daß Sisyphus seine Arbeit, die ihm früher zwei Jahrtausende gekostet hatte, diesmal in weniger als hundert Jahren bewältigte. Daß dieses große Repetitorium mit logischer Notwendigkeit erfolgte, lehrt uns nun unter anderem auch der Kupferstich. Auch er nimmt es vor. Aber obwohl sein Schicksal zuletzt so eng mit der Malerei verknüpft gewesen war, begleitet er nicht etwa diese, sondern auch er wird nur bis in seine Anfänge zurückgestoßen. Er fängt nicht mit einem Schritt an, der der Antike in irgendeiner Weise entspräche, sondern der dem fünfzehnten Jahrhundert entspricht. Man sieht, das gleiche Ereignis versetzt jede Kunst, jeden Faktor der Kultur an seinen Anfang zurück: es geht nicht alles über einen Leisten.

Die Menschheit war also arm geworden: darunter leidet die Kunst am meisten, und der Kupferstich nicht weniger als andere Gebiete. Wir finden auf einmal nach der hohen technischen und geistigen Stufe, zu denen sich der Stichel sowohl wie die Nadel emporgeschwungen hatten, nur Dürftigkeit und Armut, die noch an die Vorzeit der Erfindung erinnern. Eine Manier setzt ein, die man den Konturstich nennt. Nur die Umrisse der Figuren und der Darstellung, hie und da auch eine Belebung der inneren Fläche werden angegeben. Diese Armseligkeit bedeutet nicht etwa einen freiwilligen Verzicht, sie besteht nur, weil derartige Blätter sehr billig und schnell herzustellen sind. In der Zeit



Abb. 79. Félicien Rops: Titelblatt „Le diable dupé par les femmes“. (Zu Seite 114.)

nach der Revolution und den napoleonischen Kriegen war für eine andere anspruchsvollere Art der Arbeit kein Geld vorhanden. Kunst wollten die Leute haben, auch damals. Da sie etwas Gediegenes, künstlerisch Höheres nicht zahlen konnten, mußten sie eben mit dem vorlieb nehmen, was ihnen für ihr Geld geboten werden konnte. Es dauerte nicht lange, bis man zum Kartonstich übergehen konnte, zum Teil in Anlehnung an die hohe Kunst der Malerei, die ja damals auch, ich erinnere an die Cornelius-Schule, einen sogenannten Kartonstil geschaffen hat. Aber das eigentliche Motiv dieser Weiterentwicklung ist wiederum ein rein soziales. Die Verhältnisse fangen an sich zu bessern und obwohl der Kartonstich an und für sich immer noch eine recht bescheidene Leistung im Vergleich mit den Kupferstichen der Zeit Louis XIV. ist, so ist er doch ein bedeutender Schritt vorwärts im Vergleich zum Konturstich. Der Kartonstich bietet schon leidlich volle Modellierung, ihm fehlt jedoch noch die Farbigkeit. Es ist erst in späterer Zeit üblich geworden von diesen Kartonstichen zu sprechen, als ob sie freiwillig auf die Schönheiten eines Manteuil und eines Drevet Verzicht geleistet hätten, gerade wie man von Cornelius wohl behauptet, er hätte schon malen können, wenn er nur hätte malen wollen. Nein, man hat auch damals erkannt, daß Tizian ein größerer Maler als Cornelius, Manteuil ein bedeutenderer Stecher als Marc Anton Raimondi war. Man wollte sich nur darüber trösten, daß man es dem Besseren von beiden nicht nachmachen konnte, und einige Stecher, wohl auch einige Kunstkenner suchten, wie der Fuchs in der Fabel, die Trauben, die nicht erreichbar waren, als sauer zu verschreien, um sich um so leichter mit etwas Geringerem zu begnügen. Aber sobald die sozialen Zustände

des Volkes oder vielmehr der Völker von ganz Europa es gestatten, wirft man auch hierin diesen „freiwilligen Verzicht“ sogleich über Bord, und geht sofort daran eine Kunst, die der alten, farbigen Stichmanier der Zeit Louis XIV. nahekommt, zu pflegen. Einen Stich in der Weise Drevets zu schaffen, kostet Jahre. Des Mannes Leben will bezahlt sein: die einzelnen Abdrücke werden teuer. Sobald Geld dafür da ist, um sie zu bezahlen, werden sie wieder geliefert — wenn auch lange nicht in der alten Güte. Es wird also auch die hohe Renaissanceblüte des Kupferstichs nochmals im neunzehnten Jahrhundert durchgespielt. Das Unglück für das Repetitorium bestand nur darin, daß man nicht alles das vergessen konnte, was es vorher gegeben hatte. Hätte die Revolution völlig alle die Monumente der früheren Zeit vernichtet, so wäre die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts während dieser Wiederholung besser geworden. Jetzt kam es, daß, sobald der Zeitpunkt zum Eintreten in eine neue Stufe gekommen war, die alten Monumente, also die alten Kupferstiche aus der entsprechenden Stufe der Vergangenheit hervorgeholt wurden, und diese „Muster“ lähmten unsere Künstler völlig.

Im ganzen und großen hat der Kupferstich, d. h. der Linienstich des neunzehnten



Abb. 80. Félicien Rops: Die Wut. (Zu Seite 115.)



Abb. 81. Félicien Rops: Titelblatt „Les cousines de la colonelle“. (Zu Seite 115.)

Jahrhunderts, schon heute kein aktuelles Interesse mehr, weil er eben nur eine Wiederholung im kleinen, ein Abriß von dem ist, was wir früher als normale Entwicklung beinahe 400 Jahre hindurch gefunden haben. Keiner von diesen Meistern, die, seien es die alten Anfänge, sei es das weiterentwickelte Stadium des Kartonstiches, sei es auch endlich die volle Blüte der farbigen Stichmanier nachahmten, erreichten ihre Vorbilder im entferntesten. Dazu kommt noch, daß die Malerstecher im neunzehnten Jahrhundert völlig fehlen. Wir bekommen nur Reproduktionen zu sehen. Meist sind es solche nach Renaissancegemälden, darunter erschreckend viel Raffaello Santi. Dieses ändert sich erst, man möchte sagen in unseren Tagen, in der Zeit, da Gaillard in Frankreich auftritt und Stauffer = Bern in Deutschland mit seinen Arbeiten beginnt. Jetzt endlich wird dem reinen Linienstich, der seit den Louis XIV. = Stechern nichts Frisches

zu sagen hatte, eine neue Seite abgewonnen. Es hat also beinahe 200 Jahre gedauert, bis in der Entwicklung der Linienmanier ein neues Moment und nicht nur neue Namen hinzugetreten sind. Dieses neue Moment hat aber einiges mit der Radierung gemein. Daher wollen wir erst weiter unten darauf zurückkommen.

Von all dem, was das neunzehnte Jahrhundert auf dem Gebiete des Tiefdruckes geleistet hat, wird auf ewige Zeiten nur die Radierung bestehen. Wir stecken eigentlich selbst noch in der Epoche, aber soviel kann man schon heute beurteilen. Besonders bis zum Jahre 1885 etwa sind die Werke, auf die es in einer Geschichte des Kupferstiches während des neunzehnten Jahrhunderts ankommt, ausschließlich Radierungen. Den Grund hierfür haben wir bereits öfters angedeutet. Die anderen Techniken waren mit der Zeit völlig den Berufsstechern in die Hände gefallen: von ihnen konnte man am Ende gute Reproduktionen, niemals aber etwas erwarten, das auf eigenen Füßen stehen könnte. Sie waren eben die Männer der Schulung, nicht der Initiative.



Abb. 82. Paul Hellen: „La Cigarette.“ (Zu Seite 116.)

Etwas Neues und Hervorragendes geht aber stets von den Selbsterfindern aus, und diese bedienten sich selbstverständlich der Radiernadel. Die schwierige Sticheltechnik wäre ihnen ein zu großer Hemmschuh gewesen. Denn unsere Zeit ist, schon seit der Mitte der fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, schnelllebig geworden. Wir haben nicht mehr die Muße eines Dürer, und unsere Künstler, die eigentlich in gewissem Sinne abgeschlossen vom täglichen Trubel leben könnten, sind doch mit in die Hast hineingerissen worden. Es klingt nun zwar paradox, doch stimmt es, daß die Kultur gerade in Paris, an der Stätte, an der ihr der größte Schlag zuerst versetzt wurde, doch am wenigsten unterbrochen wurde. Auf unserem Felde aber, in der Radierung, gab es selbst dort ein völliges Absterben der Tradition. Als der Nestor der Radierung in Frankreich, der noch heute tätige Felix Bracquemond, 1834 auf die Idee verfiel, zu radieren, da konnte er in keinem Atelier die nötigen Rezepte finden. Er mußte sich die alte Enzyklopädie von Diderot holen und mühselig aus dem geschriebenen Text die ganze äußerliche Technik zusammensuchen. Bracquemond wird heute noch als einer der ersten radierenden Künstler Frankreichs verehrt. Daß er so in seinem Fache von der Pike auf hat dienen



Abb. 83. Anders Børn: Faure am Klavier. (Zu Seite 116.)



Abb. 84. Charles Holroyd. Radierung von A. Legros. (Zu Seite 118.)

müssen, hat ihn ja wohl etwas zeitlich gehindert, im übrigen, vom künstlerischen Gesichtspunkte aus, jedenfalls nur gefördert. Wenn man bedenkt, wie er sozusagen mit ihr aufgewachsen ist, kann es einen überraschen, daß er nicht eine noch intimere Fühlung mit dem spezifischen Stil der Technik, mit der er sich so viel beschäftigte, gewann. Auch er mag darunter gelitten haben, daß er aus irgendeinem Grunde sich bald der Reproduktionsarbeit zuwendete. Wohl über die Hälfte seiner Radierungen sind nach Gemälden anderer geschaffen, darunter gerade befinden sich die besseren Blätter. An den Originalarbeiten hat er seine Technik vervollkommenet. Das ist den vielen Reproduktionen für Zeitschriften und für kunstvoll ausgestattete Bücher zugute gekommen. In seinem eigenen Werke zeichnet er sich besonders als Tier Schilderer aus. Er ist einer der frühesten Meister des Occidents, der von japanischer Auffassung und von der wunderbaren japanischen Beobachtung im Erfassen des Tierlebens beeinflusst worden ist. Einige seiner Blätter, die Fledermäuse oder die Wöwen über dem Meere fliegend (Abb. 76), werden



Abb. 85. Alfonso V. Der Triumph des Todes = Die Schlacht. (Zu Seite 118.)



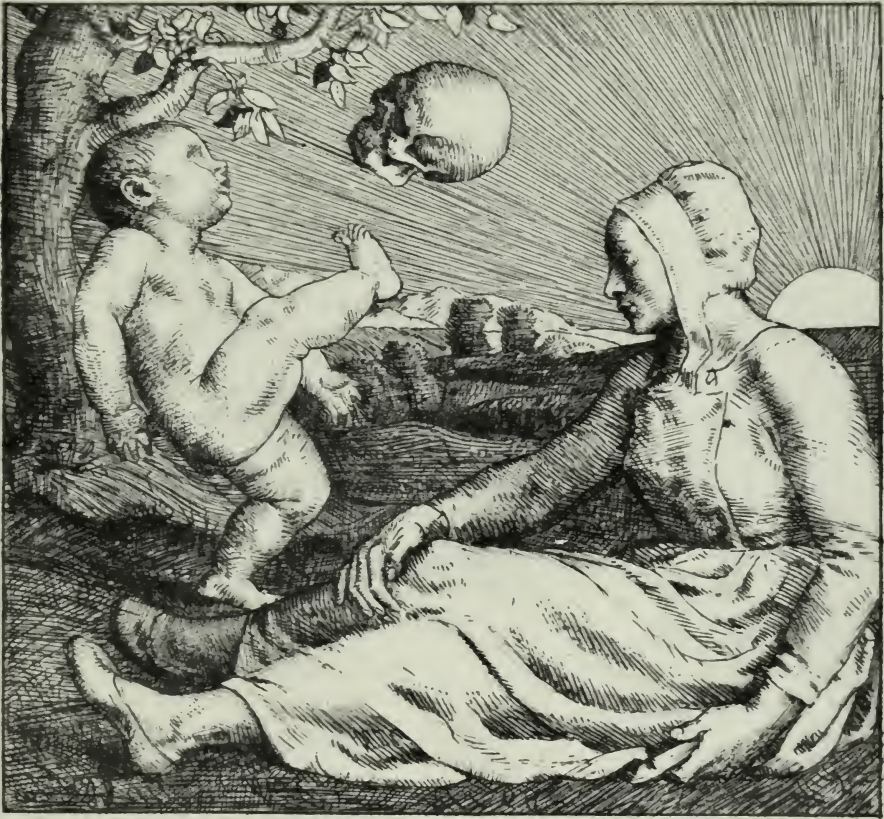
Abb. 86. Alphonse Legros: Die Bettler. (Zu Seite 120.)

nie verfehlen unsere hohe Anerkennung zu erwecken. Leider hat der Umstand, daß er so viel nach Gemälden fremder Leute radiert hat und da immer auf Tonalität und Hell Dunkel sein Augenmerk richten mußte, ihn daran verhindert, ein eigenartiges, großzügiges Linien System für seine eigenen Erfindungen zu entwickeln.

Außer durch seine Arbeiten hat sich Bracquemond aber um die Radierung noch durch sein Eintreten für Charles Méryon unsterblich verdient gemacht.

Welch einen Zauber übt dieser Name für jeden Kenner der graphischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts aus! Er war das Kind eines englischen Arztes und einer französischen Tänzerin. Der Vater suchte die Mutter zu heben, es gelang ihm aber nicht, und so wollte er wenigstens das Kind zu sich nehmen. Aber die Umstände zwangen ihn, auch den kleinen Charles fallen zu lassen. Das Kind wurde von Jugend auf mehr oder minder sich selbst überantwortet. Ist er auch zunächst vor äußerer Not geschützt, so leidet die seelische Entwicklung des empfänglichen Knaben und des phantasievollen Menschen unter dem Drucke des Unglückes, in das ihn die Umstände seiner Geburt versetzt haben, fürchterlich. Er soll halb wahnsinnig geworden sein, als er endlich, als beinahe reifer Mensch, erfuhr, er sei ein uneheliches Kind. Man mußte ihn unterbringen,

DEATH AND THE PLOUCHMANS WIFE



A BALLAD MADE & ETCHED
BY WILLIAM STRANG:

LONDON · LAWRENCE · AND · BULLEN
HENRIETTA · ST · COVENT · GARDEN
MDECCXCIV

und er sollte es zunächst als Matrose versuchen. Méryon machte auch eine Reise nach den Südeinseln mit. Unterwegs zeichnete er sehr viel. Als er wieder nach Frankreich zurückkam, war es ihm klar, daß er sich der Kunst widmen und mit dem Matrosenleben brechen mußte. Um Maler zu werden, fehlten ihm die Mittel; halb als auf einen Notbehelf, verfiel er auf die Radierung.

Méryons Werke sind sehr ungleich. Ein großer Teil ist offenbar geschaffen worden, nur um Geld zu verdienen. Ein anderer Teil zeigt deutlich, daß er von einem gemütskranken Menschen herrührt. Aber es bleibt ein dritter Teil, der zu den glänzendsten Leistungen gehört, die je auf dem Gebiete der Graphik geschaffen worden sind. Sein Dichten und Trachten ging auf in dem Paris, das den Verschönerungen Napoleons III. und seines berühmten Baron Hausmann zum Opfer fallen mußte. Was wir Méryon verdanken, ist eine Anzahl Städtebilder, aber das Wort klingt in dieser Verbindung fast wie Blasphemie. Denn bei Städtebildern denkt man an die wohlbekannten Veduten, deren Langweiligkeit nur durch ihre diplomatische Genauigkeit übertroffen wird. Méryon aber schafft mit der Hand des Genies, das sich selbst kaum Rechenschaft ablegen kann, Stimmungsbilder, wie sie kein anderer je mittels des spröden Stoffes eines Häusermeeres erzeugt hat. Die *Apis* der *Notre Dame* (Abb. 77), das unvergleichliche Meisterstück Méryons, zeigt die gleichen Schönheiten wie Callots *Pont neuf*. Aber es ist nicht nur etwa, weil uns das Motiv aktueller ist, daß wir Méryons Arbeit weit höher schätzen. In der Tat hat er eine Luftperspektive auf das Papier gebannt, wie sie noch nie vorher, selbst nicht auf Callots wunderbarem Blatt zu sehen war. Man gewahrt zwischen den Strebebogen des Chores die heiße, staubgesättigte Sonnenluft förmlich vibrieren, und wenn wir näher zuschauen, wissen wir nicht, mit welchen Mitteln eigentlich der Künstler die Wirkung erzeugt hat. Die Gebäude verschwinden nach dem Horizont zu in magischer Perspektive. Nicht nur die Formen verlieren sich allmählich in immer unbestimmterer Andeutung, auch der Farbenwert fällt mit der anwachsenden Entfernung in wunderbarer Weise.

Die „*Abside de Notre Dame*“, zweifellos Méryons größte Tat, ist wohl diejenige Radierung, auf die die meisten Stimmen der Kenner und Sammler fallen würden, wenn man die Frage nach dem schönsten Blatte des neunzehnten Jahrhunderts stellen wollte.

Unter den übrigen Blättern Méryons befindet sich eine Reihe, die der *Abside* nicht weit nachstehen. Es sind „*Le Pont neuf*“ mit dem runden Pfeilerhäuschen vom Jahre 1853, „*Le Pont au Change*“ mit dem Ballon *Speranza*, „*La Tour de l'Horloge*“, „*La rue des Mauvais Garçons*“, „*L'Arche du Pont Notre Dame*“, „*Tourelle, rue de la Tixeranderie*“, „*Le Stryge*“ und „*La Galerie de Notre Dame*“.

Vom Schicksal so schlimm behandelt, verfiel Méryon in Trübsinn, der ihm das Leben doppelt schwer machte. Nicht nur fehlten ihm Verwandte und Freunde, die ihm hätten forthelfen können, sein absonderliches Benehmen, das von Jahr zu Jahr an Seltsamkeit zunahm, erschwerte ihm auch noch den Verkehr mit fremden Menschen. Wie der fallende Stein, je länger er fällt, mehr und mehr ins Rollen kommt, ging es immer schneller mit ihm bergab, als Anlage, Schicksal und Benehmen ihn dem Zerrstürzen zusteueren. Während er lebte, interessierte sich kein Mensch für Méryon. Im Bewußtsein, wunderbare Sachen geschaffen zu haben, ging er von diesem zu jenem und war froh, wenn er einmal für ein Blatt fünf Francs lösen konnte, für das man heute gern dreitausend zahlt. Als jemand, der auf irgendwelche Weise mit ihm bekannt geworden war, ihn einmal aufsuchen wollte und sich nach der Anstalt begab, wo dieser Hüne unter den modernen Künstlern interniert war, fragte er im Bureau nach Méryon. „Méryon, Méryon? ist der bei uns? laßt mal sehen. — O ja, — Nummer 643: der schrieb zuletzt verwirrte Memoiren.“ Einen der größten Künstler des Jahrhunderts hatte die gefühllose Mitwelt zu einer bloßen Nummer, zu einem Nichts zusammenschumpfen lassen. Jetzt allerdings, da er nun erst einmal tot ist, weiß sie ihn und seine Werke nicht genug zu preisen.

Méryon hatte ganz geringe Nachfolge. Man kann sagen, ein oder zwei Schüler studierten seine Radierungen, um in seiner Weise zu arbeiten.



Abb. 88. William Strang: Der Brautzug (aus „Ye ancient Mariner“.) (3te Seite 122.)

Im großen und ganzen ist es überraschend, daß man eigentlich in Frankreich, wo das Kunstleben so intensiv gewesen ist, wo sich so genau umschriebene und bestimmt auftretende Malerschulen zum Teil ablösten, zum Teil bekämpften, auf dem Gebiete der Radierung von einer Geschichte, von einer Entwicklung so wenig merkt. In der früheren Zeit des neunzehnten Jahrhunderts blühte zum Schaden der Radierung einige zwanzig Jahre lang der Steindruck und die Künstler, die sich in Schwarz und Weiß ausdrücken wollten, vor allen Gavarni, Charlet, Monnier und Raffet, pfl egten die Lithographie statt der Ätzkunst. Die großen Künstler der späteren Epochen haben alle radiert, aber fast alle nur nebenbei. So spiegelt z. B. die Graphik eines bekannten Meisters wie Meissonier, oder eines noch besseren wie Corot kaum etwas von der Bedeutung dieses Künstlers wider. Allenfalls eine Ausnahme macht Jean François Millet. Er radierte einundzwanzig Platten und sie zeigen die ganze Würde der Auffassung des Meisters, der den „Angelus“ schuf. Er will rein durch die Linie wirken, seine Zeichnung ist einfach und groß: nur der Strich, die Linienführung im einzelnen ist etwas ängstlich und unsicher. Auch Millet würde uns nicht weniger groß vorkommen, wenn wir seine Radierungen nicht hätten.

Von den wenigen, die sich intensiv mit der Radierung beschäftigen, ist eben nicht das Beste zu sagen. Einige, wie Charles Jacque und Felix Buhot, die noch in die modernste Zeit hineinragen, leiden an dem Fehler, daß sie sich zu sehr den „professionellen“ Radierern nähern, also denen, die fast ausschließlich Gemälde, sei es für Zeitschriften und Prachtwerke, sei es als Einzelblätter reproduzieren. Sie haben sich dadurch, wenn sie zu eigenen Originalarbeiten kommen, den reinen Geschmack schon etwas verdorben. Es schwebt ihrer Phantasie eine Kunstschöpfung im Sinne der Malerei vor. Sie treten nicht unbefangen und frei an die Schwarz-Weiß-Kunst heran, und sie streben nicht nach spezifisch graphischen, sondern nach malerischen Reizen.

In unserer kurzen Übersicht empfiehlt es sich, aus der älteren Epoche nur noch einen Namen zu nennen, der übrigens auch noch in unsere Tage hinüberführt. Es ist kein eigentlicher Franzose, aber doch ein Pariser. Félicien Kops, dessen Abstammung nach Ungarn führen soll, und der selbst als Wallone zur Welt kam, ist ohne Paris und das Pariser Leben nicht denkbar. Er hat lange dort gehaust und wenn auch nicht von Lehrern, doch vom Leben gelernt. Kops ist eine der wichtigsten sozialen Erscheinungen des Jahrhunderts. Noch vor fünfzehn Jahren würde es selten jemand versucht haben, ihn in die Welt der guten Sitte einzuführen: die Leute, die ihn schon damals kannten und mehr oder minder seine Apostel waren, standen selbst beim orthodoxen Lesepublikum nicht in dem besten Rufe. Die Zeiten haben sich ja geändert, und wir mit unserem Überbrett'l, übrigens auch mit unseren Lichtbildervorträgen über die Schönheit des weiblichen Körpers, können ja manches vertragen, was vor zwanzig Jahren noch nicht gesagt werden durfte. Kops ist, wenn auch nicht Gemeingut, doch viel bekannter und viel populärer geworden als er es noch vor zehn Jahren war. Er ist auch jetzt noch nicht für jedermann, und es ist nicht denkbar, daß alle, die sich lobend über seinen Mangel an Brüderlie äußern, eine lautere Freude an ihm haben. Er war ein großer Arbeiter und hat Tausende von Zeichnungen, Radierungen und Steindrucken fertiggestellt. Sechs Tage in der Woche stand er in seinem Atelier von früh bis spät in der Bluse arbeitend, für niemand zu sprechen. Am siebenten aber trat er heraus, in der elegantesten Gesellschaftstoilette gekleidet, mit dem „dernier cri“ in Schlipfen und Kragen, kurz „tout ce qu'il y a de plus chic“. Dann war er der zündende Mittelpunkt jeder Vereinigung.

Man kann eine große Kops-Sammlung anlegen, die sogar manche seiner besten Blätter enthielte und die man jedem Mädchen in die Hand geben dürfte. Er ist nicht immer bête noire. Wer sich darauf noch weiter mit Kops beschäftigt, sieht eine Anzahl Blätter, die ihn zur Annahme verleiten, er habe es mit einem frivolen Künstler zu tun. Die letzte Stufe der Kenntnis führt den Betrachter aber erst in den wahren Geist des Mannes ein. Kops ist da, wo er sich völlig ausgibt, ein düsterer Nihilist, ein Faust der Freude, ein Verneiner des Glückes. Wie alle auf den ersten Blick scheinbar „unsittlichen Künstler“ ist er Spötter, beißender Satiriker geworden. Das, womit

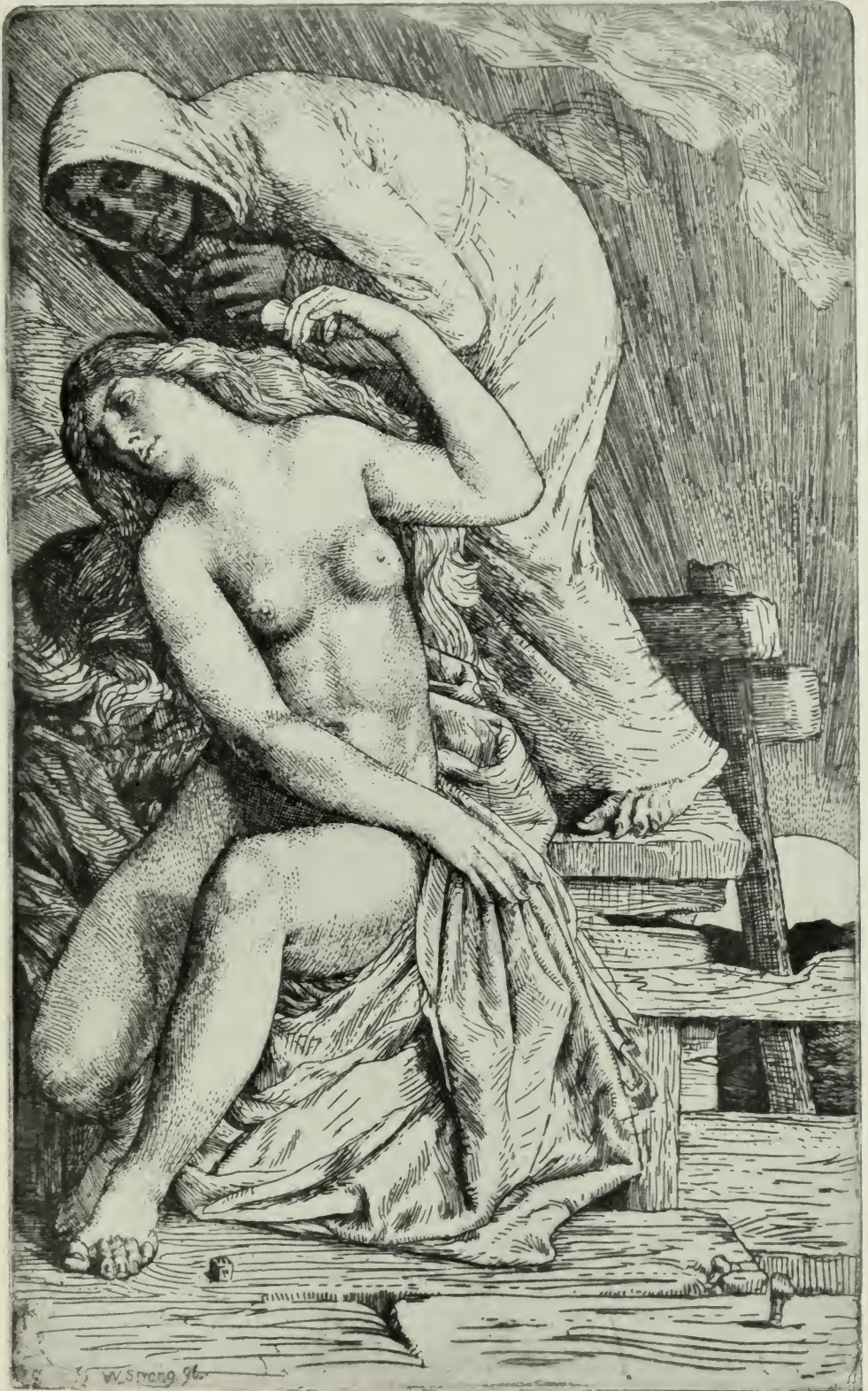


Abb. 89. William Strang: „Death and Death in Life“ (aus „Yo ancient Mariner“). (Zu Seite 122.)

er sich stets beschäftigt, ist nicht so sehr Gegenstand seiner Freude als seines Hohnes. Von der Leibesschönheit der Frau kann er sich nun einmal nicht trennen, aber er feiert sie nicht. Sie ist ihm das süße Gift, das blendende Werkzeug des Teufels, sie ist ihm nichts als das Symbol der eigenen, innewohnenden Sünde des Menschen. Und so bringt er es fertig, in einem Atem gleichsam die verführerische Schönheit mit dem scheußlichen Zerrbild vorzuführen, zu dem sie wird, wenn wir sie genießen. Grinsend hält er uns einen Hergenspiegel vor, der uns jede Freude vergällen kann.

Zu engeren Sinne bewährt sich Rops' Künstlerkraft nach zwei Richtungen. Er ist einer der vortrefflichsten Zeichner, die es je gegeben hat. Seine Figürchen weisen alle denkbaren Verkürzungen auf, und eine jede ist mit einer Sicherheit hingesezt, mit einer Delikatesse auf das Papier geworfen, als ob das ein Kinderspiel sei. Wie er haarsträubend schwierige Stellungen, ohne auch nur eine Linie überziehen zu müssen, hinzeichnet, muß die unumschränkte Bewunderung aller hervorrufen. Sodann ist Rops der größte Beherrscher des Vernismou-Verfahrens. Er hat es zur Flächentechnik ausgebildet und vermag damit zu modellieren wie ein Schabkünstler.

Ist er anstößig, so ist er es jedenfalls auf die graziöseste Weise und manche offene Bemerkung eines anderen kann uns in ihrer Plumpheit mehr beleidigen als das zweideutigste Gesichtchen mit dem heiter plaudernden Stift eines Rops gezeichnet. Unsere Abbildungen belegen das (denn aus naheliegenden Gründen haben wir aus seinen Werken nur die leichteren Kalibers gewählt). Wie geradezu genial übrigens ist der Ausdruck des verliebten Brüsseler Löwen, dessen Schwanz in ein brennendes Herz ausläuft! (Abb. 78.) Wie entzückend sind die Konturen der vielen kleinen Figuren getroffen! (Abb. 79.) Mit welcher übermenschlichem Können ist einer jeden die entsprechende



Abb. 90. William Strang: Die Frauen vor dem Kreuz. (Zu Seite 123.)



Abb. 91. Franz Schort: Die Mündung des Merjén. (Zu Seite 124.)

Gebärde, das zu ihr stehende Gesichtchen angepaßt (Abb. 81). „La Colère“ ist ein Meisterstückchen der Kaltnadelkunst. Es entstand in wenigen Augenblicken. Ein Modell, das er einmal im heißesten August zu sich bestellt hatte, war wütend, weil er im Atelier nicht geheizt hatte. Ihr Zornesausbruch, der ebenso heftig wie unangebracht war, wurde durch diese prächtig hingesehten Striche verewigt (Abb. 80).

Der jüngste Abschnitt in der Geschichte der französischen Graphik geht, wie bei der Malerei, auf die Gründung zurück, die wir in Deutschland Sezession nennen. Die Künstlergesellschaften waren im Machtgefühl ihrer Sonderrechte befanntlich etwas erstarrt und hatten neuerdings wieder einige doktrinäre Ansichten über das, was hohe und wertvolle Kunst sei, niedergelegt. Zuerst in Paris, dann in allen Ländern bäumte sich eine jüngere Künstlerschar dagegen auf und gründete neue Vereinigungen, in denen ein viel freieres Wort zu hören war, in denen jede selbständige lebensfrohe Regung zur Geltung kommen konnte. Die weitere Entwicklung brachte es herbei, daß die großen Künstler nicht mehr in der Malerei oder gar in der Historie das alleinigmachende Ziel fanden, sondern sich auch auf andere Kunstgebiete, zunächst auf die Graphik, wieder warfen. Es hatte jedenfalls im Verhältnis zur großen Künstlerschar vor der Gründung der Société nationale des arts in Paris wenige Ausnahmen gegeben, die die Graphik als eine ebenbürtige Kunst neben der Malerei ansahen. Wie sich darin neuerdings die Meinung geändert hat, ist in jedermanns Mund. Haben wir es ja sogar erlebt, daß die bedeutendsten Meister des Pinsels nicht nur radieren und auf Stein zeichnen, sondern sogar Entwürfe für Möbel, für Schmuck und andere gewerbliche Erzeugnisse schaffen. Diese Änderung der Gesinnung ist natürlich für die Graphik von größtem Werte gewesen. Sie gewann auf einmal eine Anzahl erster Kräfte, die bislang sich nicht um sie gekümmert hatten.

Aus den Namen, die nun in Frankreich auftreten, können wir wieder nur einige herausziehen und beginnen mit Paul Hellen. Paul Hellen hat sich innerhalb zweier Jahre einen Weltruf durch seine Kaltnadelarbeiten geschaffen. Ein kleiner Kreis von Verehrern kannte ihn vordem als ausgezeichneten Pastellmaler und Zeichner für das Kunstgewerbe. An seinem Auftreten war sensationell, daß er nicht sensationell auftrat. Es hat zunächst in Erstaunen gesetzt, daß ein Pariser Künstler, der eine anmutige Alder hat, sich mit der Schilderung der beau monde begnügt und auf die der demi-monde verzichtete, daß er hübsche Frauen und Genrezogenen zeichnete, ohne auf die leidigen Ehebruchsthemata und ähnliche beliebte Vorwürfe zu verfallen.

Hellen riß das Kupfer mit dem Diamanten. Der Schwung seiner Linie ist unübertroffen und deutet auf eine außerordentlich sichere Hand. Prachtvoll weiß er den Grat zu verwerten, so daß man auf manchen dieser, doch immerhin mit so geringem Linienmaterial hergestellten Bilder fast farbige Wirkungen zu sehen vermeint.

Man hat sich allerdings an Helleu jetzt etwas satt sehen können. Auf zahllosen Platten berewigt er immer wieder den graziösen Kopf seiner Frau sowie andere Familienmitglieder und führt reizende Bilder vor, die aber in Anbetracht ihrer großen Zahl recht wenig Abwechslung oder Neues bieten. Das ist ein Fluch des Erfolges, daß er den, den er beglückt, zur wuchernden Ausnützung verleitet. Aber man muß mit Helleu nicht zu streng verfahren. Seine Kaltnadelplatten halten in der Regel zu etwa ein Duzend bis zwanzig schönen Abdrücken her. Das ermöglicht keinen lohnenden Betrieb. So kann es ihm vielleicht verziehen werden, wenn er mit einer künstlerischen Idee für zehn Platten auszukommen gedenkt, da er auch dann noch sich wirtschaftlich schlecht steht im Vergleich zum Künstler, dessen eine, z. B. gestochene Platte, eine Auflage und einen Vertrieb von fünfhundert oder mehr Drucken erlaubt.

Das entzückendste unter Helleus Blättern dürfte „La Cigarette“ sein, das die meisten unter uns schon durch das anmutige Modell gefangen nehmen wird. Das Gesicht ist prachtvoll modelliert, doch kann man mit bloßem Auge die zarten Striche kaum erkennen. Vorzüglich gelang dem Künstler das seidige, frischglänzend braune Lockenhaar. Vom Raume ist gerade soviel angegeben, wie zum Verständnis der Bewegung der Figur nötig ist und nicht mehr, damit alles Interesse im Köpfchen konzentriert bleibt. Das Original ist ziemlich groß und unsere Abbildung wohl sechsmal verkleinert (Abb. 82).

Den wunderbaren Maler Paul Albert Besnard dürfen wir nicht vergessen, dessen radierte Werke, wenn sie auch nicht die Bedeutung seiner Ölgemälde erreichen, doch für Pariser Verhältnisse außergewöhnlich ernst sind. Neben einer Anzahl von hervorragenden Einzelblättern, unter denen sich auch einige Wiedergaben seiner Gemälde befinden, hat er eine Folge „La Femme“ geschaffen, in der er seine philosophischen Gedanken über das Leben, das Leiden und das Glück der Frau niederlegt. Er kleidet diese Allegorie in das Gewand der modernen Pariserin ein. Die Folge leidet etwas unter dem Umstände, daß Besnard, der sonst ein reiner Empfindungskünstler ist, in diesem Falle einer Folge von ernststen Gedanken nachgeht. So hat er einen Teil seiner Energie darauf verwenden müssen, seine Lebensweisheit mit bezug auf diese Frage in den Blättern zu entwickeln. Dadurch litt der künstlerische Teil, und die Folge zeigt in ihrem Stil nicht ganz die Reinheit wie seine anderen Blätter. Endlich erfreut sie uns auch nicht dermaßen, wie etwa die Werke unserer eigenen germanisch denkenden Künstler, weil wir darin nicht die gleiche Tiefe und Abgeklärtheit des Denkens, wie etwa in Holbein, Rethel und Klingler wiederfinden.

Wiederum zu den Parisern dürfen wir Anders Zorn zählen, obwohl auch er von Geburt nicht Franzose, sondern Schwede ist. Jedoch was er kann als Maler sowohl wie als Radierer, hat er in Paris gelernt. Als Maler gab es in der Tat dort viel zu lernen. Als Radierer hat er sich, über seine etwaigen Lehrer hinausgehend, eine eigenartige Technik entwickelt. Er radierte fast jedes seiner bekannten Gemälde, daneben wohl auch einige wenige Blätter, die er nicht zuvor gemalt hatte. Man kann sich nichts Flotteres als seinen Vortrag denken. Anscheinend sehen wir bloß eine große Anzahl von beinahe parallellaufenden Strichen, und unter ihnen entsteht auf geheimnisvolle Weise das Bild. Man verspürt keine ängstliche Zeichnung, man erkennt keine Vorarbeiten. Das Blatt ist äußerst spontan, doch ist die Manier eine so ausgeprägte, ohne vornehme Einfachheit zu besitzen, daß sie verliert, je mehr man von ihr sieht. Anders Zorn wird jedem Betrachter, der vier oder fünf seiner Werke und auch diese nicht auf einmal zusammen gesehen hat, weit bedeutender vorkommen als dem, der sein ganzes Werk hintereinander durchblättert. Da merkt er, nicht unähnlich wie im Falle Mellan, daß sich ein und dasselbe Kunststück immer wiederholt. Und bei der Wiederholung wird es keineswegs besser. Die frühesten Blätter, die er schuf, sind vielmehr seine vorzüglichsten. Zu den frühesten und in einer Beziehung allerbesten gehört das Bildnis des Baritonisten Faure am Klavier. Selten ist es einem Meister gelungen, die Tonwerte und die Luft im Inneren des Zimmers nur durch schwarz und weiß, ohne Hilfsnahme der Farbe so gut wiederzugeben (Abb. 83).

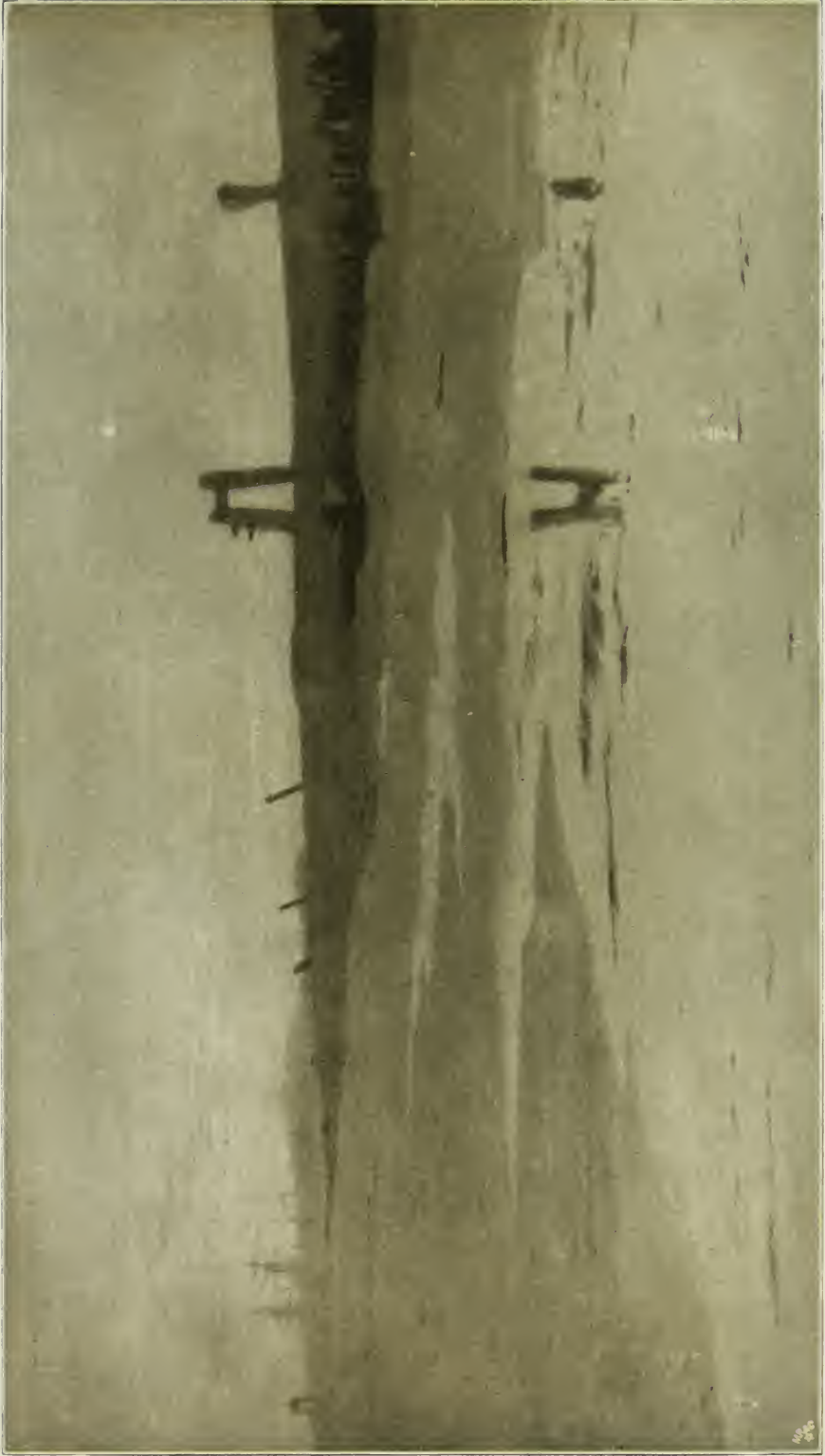


Abb. 92. Grant Schott: The Pier. (In Seite 124.)



Neuerdings haben sich die Franzosen mit aller Macht auf die farbige Radierung gestürzt. Bahnbrechend darin war Jean François Raffaelli, und er ist auch heute noch der geschmackvollste in der jetzt großen Schar geblieben. Er schuf einige Trockenstift-Radierungen, in denen er hie und da eine Farbe angibt, ohne etwa das Bild in seiner natürlichen Vielsfarbigkeit faktifizieren zu wollen. Die Blätter sind fast alle farbig eingeriebene Einplatten- und nicht Mehrplattendrucke. Er war künstlerisch fein genug zu empfinden, daß er im Farbendruck mit der Natur auch nicht nur einigermaßen wetteifern kann, wie es allenfalls dem Ölmalers möglich ist. So verlegte er sich, gerade wie beim Radieren überhaupt, nur aufs Andeuten. Die kurzabgerissene Linie regt unsere Formenphantasie zur Ausbildung an, der hie und da angebrachte Farbensfleck erweckt unsere farbliche Phantasie ebenfalls zur eigenen Tätigkeit.

Diese geschmackvolle Zurückhaltung haben aber seine Nachahmer selten bewahrt. Sie verfallen wieder in den Fehler aller minder fein empfindenden Künstler, daß sie mit der Natur in der Farbigeit wetteifern wollen. Sie wollen in letzter Instanz schließlich „Eigemälde drucken“ und nehmen verschiedene Flächentechniken zu Hilfe, bedecken das ganze Blatt mit Farbe und versuchen nun gewöhnlich alle die Abstufungen, alle die Halbtöne, alle die Übergänge, die in der Natur vorherrschen, genau wiederzugeben. Diese Blätter der Künstler Maurin, Ranft, Kobbe u. überraschen ja oft den Laien, aber bringen dem Geschmack des feiner gebildeten Auges wenig entgegen.

Für die Radierung des neunzehnten Jahrhunderts ist Großbritannien das Land par excellence. Hier wird bewußt an die alte Tradition eines Rembrandt angeknüpft, und hier auch ist es allein, daß fortwährend die größten Künstler sich mit der Radierung befassen, sowie daß Meister, die ausschließlich radieren, sich als große Künstler allerersten Ranges herausstellen, die jedem Maler oder Bildhauer an Bedeutung gleichkommen. In keinem Lande werden während des neunzehnten Jahrhunderts die Stilgesetze der graphischen Kunst mit dem gleichen Verständnis und Feingefühl beobachtet wie dort. In England weiß man nichts von der Erniedrigung der Radierung zur Reproduktionskunst. Die Fachleute, die in England sich mit dem Reproduzieren von Bildern befassen, haben sich des Stahlstiches oder einer sogenannten „gemischten Technik“ bedient, die aus einem Zusammenschweißen von Linienstich mit der Schabmanier bestand. Der ganze Kreis dieser Reproduzenten steht abgeschlossen für sich da; sie sind in keinem Falle Selbstschöpfer, sie sind eine Gilde für sich, und die Leute, die sich freiwillig mit der Graphik beschäftigten, wendeten sich der Radierung zu als Künstler, die einen Gedanken schnell und auf geistvolle Weise freihändig vortragen wollen. Die Auffassung dieser Künstler geht auf Rembrandt zurück. Sie wissen den Wert der Linie zu schätzen, sie verfallen nie in die Nachahmung, sie versuchen nicht Tonalität und die Flächenwirkung, die Übergänge in der Natur in ihren Blättern wiederzugeben, da sie wissen, daß sie, wenn sie nur die vertriebene Abtönung der Natur ohne ihre Farben bieten, ja doch nur eine halbe Sache geben können.

Auch in England gibt es einen Nestor der Radierung, Francis Seymour Haden, der, heute über achtzigjährig, auf seinem wunderschönen Landsitze, Woodcote Manor, wohl unlängst noch die Schabkunst pflegte, aber die Landschaftsradierung, die ihm großen Ruhm eingebracht hat, schon seit mehreren Jahren wegen Augenleidens aufgeben mußte.

In Seymour Hadens Landschaftskunst klingt eine Saite der Rembrandtschen Landschaftsradierung aus. Damit möchte ich eher ein Lob als einen Tadel ausgesprochen haben. Denn ich will nicht damit sagen, daß er Rembrandt schlankweg nachahmt, sondern daß die Gesichtspunkte, die in unserer heutigen Kultur seinen Kunststil bestimmen, etwa denen entsprechen, die im siebzehnten Jahrhundert für Rembrandt van Rijn geltend waren. Es ist überhaupt unsinnig, immer nur die Reminiszenzen herauszuziehen und namentlich in der Radierung tadelnd von einem „Rembrandtnachahmer“ zu sprechen. Denn Rembrandt hat nicht nur individuelle, sondern prinzipielle Gesetze der Radierung niedergelegt, die ewig gelten werden, und wer heute so arbeitet wie er, ahmt nicht so sehr Rembrandt nach, als daß er radiert, wie überhaupt radiert werden soll. Man kann doch nicht verlangen, daß jemand nicht stilvoll radiert, weil jemand anders das schon vor ihm getan hat!

In anderer Weise mahnt an Rembrandt, wenn man es so will, ein zweiter Meister, einer der größten unter den englischen, der einzige, der eine wirkliche Schule gebildet hat, Alphonse Legros. Wie schon aus dem Namen hervorgeht, ist er nicht ein Engländer von Geburt, sondern aus Frankreich eingewandert. Er ist aber einer der wenigen, die allen Zeiten und allen Völkern angehören. Es ist ja wohl wahr, daß der Künstler im großen und ganzen aus dem Boden herauswächst, in den ihn das Schicksal verpflanzt hat, und daß es eine internationale Kunst nicht gibt. Aber es bestehen trotzdem Unterschiede, und es gibt Künstler, deren Schaffen sich nach Gesetzen richtet, die das „Milieu“ aufbauen hilft, sowie andere, deren Kunst auf Prinzipien fußt, die rein aus dem Schöpfungsprozeß selbst abgeleitet werden. Solche Künstler, nennen wir als Beispiele Feuerbach oder Böcklin, stehen nicht in so enger Beziehung zur heimatischen Scholle wie etwa Ludwig Richter und Hans Thoma.

Vor etwa dreißig Jahren wanderte Alphonse Legros nach London aus. Obwohl er einen großen Teil dieser Zeit eine Staatsstellung in der Slade School of Drawing z. bekleidete, also fast täglich im mündlichen Verkehr mit nur englisch sprechenden Menschen stand, kann er die Sprache heute noch nicht sprechen. Sieht man aber seine Kunst an, so erkennt ein jeder Laie sofort, daß sie nichts weniger als französisch ist. Derartig abgeschlossenen ist dieser Mann, daß weder die Abstammung von einem Lande, noch der Aufenthalt in einem anderen auf mehr als ein Menschenalter hindurch irgendwelchen sichtbaren Eindruck auf seine Individualität machte.

Legros' Radierung ist die monumentalste Kunst der Linie, die wir kennen. In ihrer Einseitigkeit geht sie darin selbst über Rembrandt hinaus. Er opfert alles seiner Linie und versucht nie, durch irgend welchen verschwommenen Vortrag „Stimmung“ hervorzurufen. Die Größe und Einfachheit des Striches, das Umsetzen der Flächen in der Natur in ein gewaltiges System von Linien, für deren jede er selbst voll und ganz die Verantwortung trägt, soll seine Kunst allein tragen.

Legros hat am meisten Landschaften radiert. Die Wahl der Vorwürfe deutet schon auf seine Neigung hin. Dürres Gelände, laublose Bäume sind ihm willkommene Vorwürfe; flimmerndes Licht, Sonnenaufgang oder feuchtwarmer Abendstimmungen nimmt er nicht vor, da hier ein Linienpiel nicht zur Geltung kommen kann. Mit der größten Kühnheit legt er oft ganze Teile seiner Platte durch ein und dieselbe Strichlage in Schatten, die sich ununterbrochen über ganz verschiedene Gründe erstreckt.

Ferner besitzt dieser Meister ein unübertroffenes Talent für das Bildnis. Er hält sich an die genialen van Dyckschen Normen. Jedes Blatt bietet sich klar und unverhohlen als originale Graphik dar, kein einziges könnte je die Vermutung erwecken, daß es irgendeinem Gemälde nachempfunden sei. Trotzdem er nun nie um Schmelz buhlt, nie mit den leichten Mitteln des Tons arbeitet, sondern alles nur durch die Konvention der stilisierten Linie ausdrücken will, gelingt es Legros in ganz einziger Weise, neben einem künstlerischen auch ein ähnliches Bildnis zu schaffen. Seine Freunde, von denen er viele gezeichnet und radiert hat, können das natürlich leicht unter sich bestätigen (Abb. 84). Bei Bildnissen solcher öffentlicher Persönlichkeiten wie Léon Gambetta, Hector Berlioz, Watts, Dalou, Poynter können es auch weitere Kreise.

Zu dem Ergreifendsten, was Legros geschaffen hat, gehören die gewaltigen Arbeiten, die sich lose zu einem Totentanz zusammenreihen, wenn sie auch nie in nüchtern lehrhafter Weise als Zyklus veröffentlicht wurden. Zuerst kommt ein prachtvoller „Auszug“, ein Sturm der entfesselten Aufrihrer mit dem listigen Tod in ihrer Mitte, der wie ein feiger Demagoge, nachdem er den Ausbruch des Unheils verursacht hat, sich schlau duckt und wartet, ob etwas für ihn dabei abfällt. In der „Schlacht“, die wir wiedergeben (Abb. 85), arbeitet Freund Hein unter dem Schutz der leidenschaftlichen Menge hurtig mit und spornt die ohnehin Rasenden zu weiteren Greueln an. Von kreischenden Weibern umgeben, zu Hyänen geworden, die den Feind verstümmeln, morden sie mit kaltblütiger Freude am Meßeln. Auf dem Blatt „Nach der Schlacht“ klettert der Tod auf seiner Schindermähre, sein siegreich Banner schwenkend, über die Leichenhaufen, im Nebel und düsteren Schlachtdampf die Seinen mit dem scharfen Speiß zählend.



Abb. 93. James A. McN. Whistler: Die Piazzetta zu Venedig. (Zu Seite 128.)

Weitere herrliche Blätter dieser Art sind „Le triomphe de la mort: les bouches inutiles“, und dann „La mort et le bûcheron“. Eben will er seine Bürde aufnehmen, als der Senfmann, über eine Mauer gelehnt, ihn unerwartet angrinst. Wie ein ertappter Dieb, der sich plötzlich unrettbar verloren sieht, stößt er einen Angstschrei aus. Er will diese paar Minuten Leben, diese paar Reifige bergen, doch der jähe Schreck lähmt seine Glieder und er erstarrt.

Andere Saiten schlägt der Malerdichter bei zwei prachtvollen Platten mit der Rückkehr des verlorenen Sohnes an. Die kleinere von beiden zeigt ihn, wie er mit unendlich sprechender Gebärde am Baldestrau beim Anblick des väterlichen Hauses in die Knie sinkt. Nie ist Reue, Schmerz und Wehmut erhebender in einer Männergestalt verkörpert worden. Auf dem anderen Blatt sehen wir den Mitleidbedürftigen, das Bündel neben sich, auf der väterlichen Scholle angelangt, zusammenbrechen in öder Landschaft. Die herben Schicksalsschläge haben ihn so erniedrigt, daß nicht nur seine Erscheinung, selbst seine Bewegungen keinen Schimmer der ehemaligen Vornehmheit mehr an sich haben. Auf den Knien vorgebeugt, hält er mit der einen Hand den Stab des Schweinehirten und führt die schwielige andere unbeholfen an sein gramdurchfurchtes, struppiges Gesicht.

Auch die „Bettler“ zeigen Legros als großen Künstler im Erwecken von Mitleid mit dem Elend. Wie wunderbar geläutert ist die Auffassung des Meisters! Die Armut und die Not sind hier wahrlich nicht beschönigt und doch fehlt der abstoßende, krasse Realismus, mit dem so mancher unserer deutschen „Armeleut“-Künstler gern prangt, wie mit einer Tugend. Diesen Menschen ist die Sozialreform mehr am Herzen gelegen als das Kunstwerk: und doch schießen sie in ihrem blinden Eifer auch hierbei über das Ziel hinaus, denn sie widern an, statt zu gewinnen. Aber überhaupt soll man mittels der Kunst ebensowenig praktische Nächstenliebe predigen wie Geschichtsunterricht erteilen. Und von den „Bettlern“ lerne, wer sich mit dem Elend befassen will, wie ein großer Meister ihm Eingang in die Kunst verschafft, ohne seine Härten zu vertuschen, aber auch ohne es im Parademarsch vorzuführen. Ein feiner Geschmack läßt ihm das Zufällig-Zeitliche abstreifen und uns nur den ewig-wesentlichen Kern des Stoffes zu Gemüt führen (Abb. 86).

Legros' hervorragendster Schüler, William Strang, ist eine der fesselndsten Erscheinungen im ganzen Bereich der Graphik. Wie man nicht anders vom Schüler eines solchen Genies erwarten konnte, hat er seine ausgesprochene Legros-Periode durchgemacht, und auch jetzt noch mahnt gelegentlich eine Landschaft an den herrlichen Lehrer. Aber die Eigenart hat sich längst ihre Bahn gebrochen und die grundverschiedenen Naturen der beiden Männer sprechen sich in ihren Werken klar aus. Strang ist vor allem viel nationaler in seiner Empfindung und verleugnet sein energisches Schottentum nie. Er entwickelt ferner einen ganz anderen Phantasiereichtum und ist auch in seiner Vortragsweise bei weitem der vielseitigere von beiden.

Neben Legros haben übrigens auch andere Kräfte auf Strang gewirkt, darunter Millet und Goya. Seine eigene Arbeit hat das meiste getan, um seinen Stil zu läutern und allmählich eine eigene Sprache zu gestalten.

Bislang hat der Künstler über sechshundert Platten geschaffen: Er ist einer der wenigen, die fast ein Vierteljahrhundert hindurch von der Radierung gelebt haben, ohne Berufsproduzent zu sein. Erst seit ein paar Jahren wendet er sich der Malerei und der Bildniszeichnung zu, mit denen er immer schönere Erfolge erzielt. Das radierte Lebenswerk des Mannes würde schon jetzt in seiner künstlerischen sowie stofflichen Vielseitigkeit ein Buch für sich erfordern, und es fällt schwer, nur auszuwählen. Seine religiöse Kunst wird wohl am ersten frappieren, denn er suchte, ohne von Uhde gehört zu haben, gleich diesem, uns die Bibel nahe zu bringen, indem er sie im Gewand unserer Zeit vorführt. Fremde Kostüme und seltsame Landschaft sollen sich nicht zwischen uns und dem, was die heiligen Geschichten uns bieten können, schieben. Es ist ja gar nichts Neues, was Uhde, der einstens argverlästerte, tat. Jetzt hat man sich besonnen, daß Tizian oder Rubens als etwas ganz Selbstverständliches aus ihren Madonnen Fürstinnen, Rembrandt Amsterdamer Bürgerfrauen, Boucher Versailler Hofdamen gemacht haben. Nur

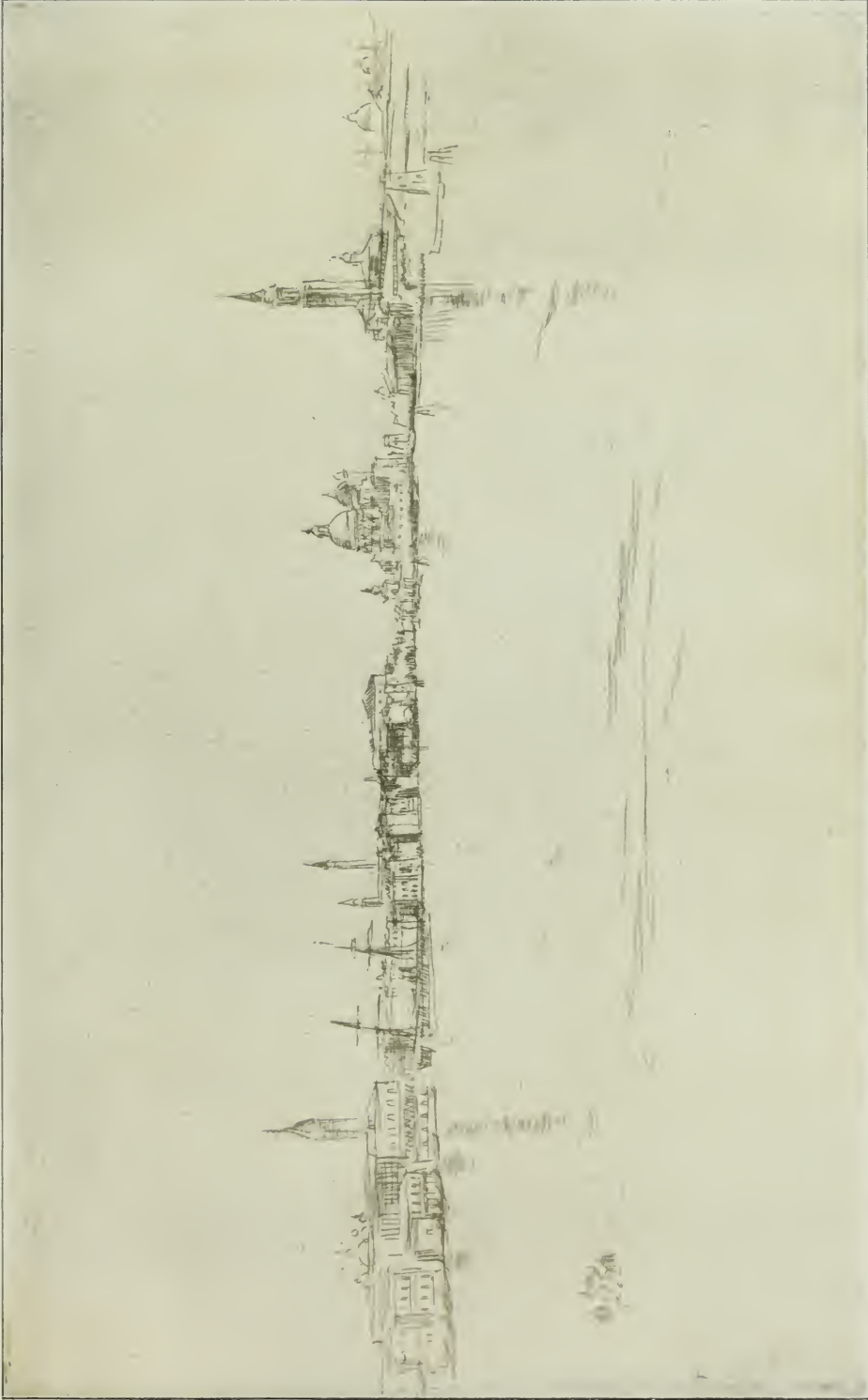


Abb. 91. James W. H. Eschinger: Blick auf die Sainte-Jeanne-de-la-Croix. (Zu Seite 128.)



Abb. 95. Peter Halm: Seelandschaft. (Zu Seite 130.)

das unglückselige neunzehnte Jahrhundert hatte das natürliche unüberlegte Empfinden verlernt und es durch die „Wissenschaft“ ersetzt. Darum entrüstete es sich zunächst, als Uhde sein Ideal in seiner eigenen Zeit suchte. Strang ist es wohl nicht ganz so schlimm ergangen als seinem deutschen Kunstbruder, denn in seinem „Jüngsten Gericht“, seiner „Hochzeit zu Kana“, seinem „Christus und die Sünderin“ tritt alles andere vor den rein künstlerischen Problemen zurück. Die modernen Kleider sind da, aber man merkt sie zuerst gar nicht.

Vor vielen Jahren verfaßte Strang Geister- und Schauergeichten, zu denen er dann Bilder radierte. Später hat er schöne schottische Balladen gedichtet und mit Radierungen versehen. Es sind alte volkstümliche Allegorien im neuen Gewande: sie heißen: „The earth fiend“ und „Death and the Ploughman's wife“. Das letztere ist mit etwa fünfzehn der schönsten Kupfer aus Strang's mittlerer Zeit geziert, von denen wir das erste, das wunderbare Titelblatt bringen. Welche herrliche, herbe Einiaht liegt in der schlichten Gestalt der Mutter! Wie prachtvoll ist der Kinderleib gezeichnet, der mutwillig mit dem Tod spielt! Und welches Meisterstück fein abgewogener Dekoration zeigt die Behandlung des Himmels sowie der Schrift! Trotzdem der Raster alle Linien zerlegt, ist die Schönheit doch auch aus der Wiedergabe zu ahnen. Aber man muß das Original in der Hand haben, um sie wirklich genießen zu können (Abb. 87).

Strang schuf ferner Radierungsfolgen zu Bunyans „Pilgrim's Progress“, zu Milton's „Paradise lost“, zu Monkhouse's „The Christ upon the hill“, zu den indischen Erzählungen von Rudyard Kipling, zu vielen einzelnen Geschichten seines Landsmannes Robert Louis Stevenson, zum Don Quixote, zu Walton's „Angler“, zu Coleridge's „Ye ancient Mariner“ u. a. m. Es sind nie Illustrationen im gewöhnlichen Sinn: stets ist die Situation mit dem Dichterauge gesehen und neu geschaffen worden. Einige Blätter der Folge

zum „Ancient Mariner“ bezeichnen für mich geradezu Gipfelpunkte der Radierkunst überhaupt. Zwei liegen dem Leser, allerdings in starker Verkleinerung, vor, der „Brautzug“ (Abb. 88) sowie „Tod und Tod im Leben“ (Abb. 89). Die fabelhafte Ausnützung der geringen Mittel, die Breite und Großzügigkeit des Striches, das monumental Decorative in dem Linienpiel und in der Licht- und Schattenverteilung stehen unübertroffen da. Auch ist die Strichführung ganz eigenartig: sie erinnert nicht im geringsten an Legros oder irgendeinen anderen Meister.

Überraschend ist Strangs Allegorie auf den Krieg. Er verzichtet auf die Menschen. Ein verheerendes Feuer hat sich von der Stadt bis auf ein Bauerngehöft erstreckt. Davor steht Meister Klapperbein, den Dreimaster auf dem Schädel, die Fackel in der Rechten schwingend, auf einer Trommel mit der Linken wirbelnd, während er über Pfien und Lanzen schreitet. Auf der „Anarchie“ sehen wir den Pöbel, bis auf die Zähne bewaffnet, mit der hochgehobenen roten Fahne sich aus dem Tor drängen, vor dem der Tod in einer Mönchskutte hockt. Scheinbar läßt er sich nicht stören und liest in seinem Buch weiter: aber hinter ihm liegen Art und Bombe im Bereich seines Griffes.

Um des lieben Brotes willen hat Strang einigemal auch Reproduktionen geschaffen. Er hat sie nicht bezeichnet und zeigt sie nicht gern. Er hat aber auch in anderer Weise



Abb. 96. Karl Stauffer: Bildnis G. Kellers. (Zu Seite 132.)
(Mit Genehmigung der Verleger Amäser & Rutherford, Berlin W. 64.)



Abb. 97. Karl Stauffer: Aktstudie. (Zu Seite 132.)
(Mit Genehmigung der Verleger Umsler & Rurhard, Berlin W. 64.)

dem Publikum Konzessionen machen müssen. Er hat seinen Blättern mysteriöse Titel gegeben. Denn leider genügt es den meisten nicht, ein schönes Kunstwerk zu genießen. Ist ein Kunstwerk nur einige Schritte von der größten Nüchternheit entfernt, besonders aber, wenn es nun gar phantastisch ist, will die Welt sich dabei etwas „denken“, will sie sich ein Geschichtchen erzählen. Solche Titel wie „The sick tinker“, „Die Maske“, „Grotteske“, „Hinter dem Jenseits“, „Das gefallene Kreuz“, „Die Anbeter“ sind Köder, um Käufer zu locken. Die Radierungen selbst sind bloß phantastische Dekorationen: Erläuterungen gibt es nicht dazu. Sie bergen keine mysteriösen Anspielungen. Wer einen Gedankengang damit verbindet, der hat ihn nicht heraus erkannt, sondern hineingelegt. Strang selbst möchte am liebsten seinen Platten nur eine Nummer geben.

Die andere Konzession ist die, daß Strang sich auch öfters verschiedener Flächentechniken bedient. In seinem Innersten ist er ja geläuterter, strenger Stilist und erkennt in der Radierung eigentlich nur die Kunst der Linie als wahrhaft Hohes an. Trotzdem hat er auch, wie gesagt, in Flächentechniken gearbeitet, vornehmlich in dem Sandpapiermezzotint, das besonders durch ihn aufkam. Es ist ein Mittelglied zwischen der Schabkunst und der Aquatinta. Ein Bogen Sandpapier wird durch den Negrund gedruckt, um ihn porös zu machen, und daraufhin die Platte geätzt. Man gewinnt einen viel kräftigeren, aber auch einen viel ungleichmäßigeren Ton als mittels der Asphaltatquaintinticht. Auf der geätzten Platte wird dann viel mit dem Polierstahl gearbeitet. Einige Milletartige Darstellungen („Der Heckenstecher“, „Die Trauernenden“, „Frauenkopf“) sind schöne Arbeiten Strangs in dieser Technik. Im Geist einer Flächentechnik ist auch das herrliche Kaltnadelblatt „Die Frauen vor dem Kreuz“ behandelt. Eine wahrhaft Rembrandtische Beleuchtung zeichnet es aus. Kein Typ der italienischen Kunst zeigt sich reiner in der Formvollendung und größer in der Einfachheit wie die zweite kniende Frau rechts (Abb. 90).

Mit der Erwähnung von Strangs Bildnissen wollen wir von ihm Abschied nehmen. Er ist zurzeit der gesuchteste Bildnisradierer Englands, und solche Stiche, wie Stevenson, Hardy, die verschiedenen von Kipling, Tennyson, Lindley, seine Selbstbildnisse, erklären es auch zur Genüge, wie er zu diesem Ruhm gelangte. Er schließt sich ebenfalls an das van Dyckische Ideal an, verbindet aber noch Punkte mit der Strichbehandlung.

Von den ferneren Legrossschülern ist Sir Charles Holroyd der begabteste, der leider neuerdings zweien Herren zu dienen sucht, indem er sich mit der Kunstverwaltung und der Kunstgeschichte befaßt. In italienischen und antiken Motiven, sowie Idealköpfen, verrät

er viel eigene Phantasie. Er gleicht jetzt seinen Vortrag besser aus als früher und gewinnt immer sichere Beherrschung über die Linie. Gascoyne erfreut dadurch besonders, daß er vom Stofflichen ganz absteht und nur in der Entfaltung der Linien Sprache sein Ziel erkennt, also rein künstlerische, nicht literarische Absichten hegt. Auch J. Clarke möchte ich nicht unerwähnt lassen, der in einigen Platten mit Pferden und Federvieh schöne Begabung und vornehme Auffassung verrät.

Trotzdem sie nicht in den Abbildungen mit figurieren, kann ich einige weitere Engländer aus der großen Schar nicht übergehen, ohne sie wenigstens zu nennen. Oliver Hall radiert ausgezeichnete Landschaften, bald mit haarfeinen Strichen, bald mit der prägnanten, malerischen Linie, die sich beim Benutzen des weichen Firnis ergibt. Prachtvoll sind die Bilder aus Brighton und London von Colonel R. Goff, zum Teil auserlesene Beleuchtungsstücke. Inigo Thomas radierte ausgezeichnete Ansichten aus dem Elsaß und Frankreich, feine Straßenbilder, die das Bedeutenmäßige vermeiden und bei gediegener, rechtschaffener Linientechnik doch den malerischen Reiz der Tonradierer erreichen. Der prachtvollste Architekturradierer ist zweifellos Charles Watson, der eine ganz

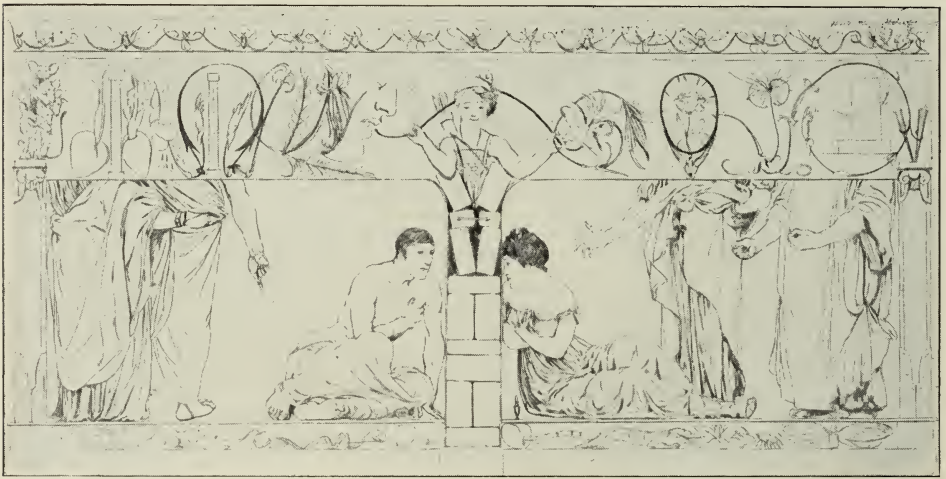


Abb. 98. Max Klinger: Pyramus und Thisbe I. Aus den Ovidischen Opfern. (Zu Seite 134.)

eigenartige Kunst der Andeutung beherrscht. Das Café auf dem Mt. Saint Michel, die Fassade von St. Etienne du Mont zu Paris oder von S. Petronio zu Bologna, geben meisterhaft die Wirkung der zahllosen architektonischen und plastischen Motive wieder, ohne auch nur ein einziges Detail sklavisch genau nachzuzeichnen. Frank Short, ursprünglich Ingenieur, hat mehr als durch alles andere sich durch seine geschabten Blätter nach Turner Ruhm verschafft. Sie sollten eine bewußte Erneuerung der reizvollen Technik des achtzehnten Jahrhunderts sein, und ihrem Gelingen ist es zuzuschreiben, daß die Schabkunst neuerdings auch andere Künstler, zunächst natürlich Engländer, zu neuen Arbeiten angefeuert hat. Im übrigen hat Short nach eigener Erfindung zahlreiche schöne Landschaften in den verschiedensten Manieren radiert. Die „Mündung des Mersey“ mit dem Häusermeer von Liverpool in der Ferne zeigt ihn als geschickten Handhaber der zartesten Linie. Selbst auf unserer starken Verkleinerung kann man noch erkennen, wie gut der Glanz des Lichtes auf dem Meer wirkt und in wie feinen Farbenwerten er das Profil der Stadt hinten angegeben hat (Abb. 91). Die ausgezeichnete Wiedergabe vom Pier zu Rye stellt eine ganz andere Seite von Short's Kunst da. Die späte Abendstimmung mit den verschwommenen nebeligen Tönen gibt das Aquatintablatt auf das malerischste wieder (Abb. 92).

Unter den jüngsten Radierern ist vielleicht David J. Cameron der angesehenste. Er fing an mit einer Folge von Bildern des Clyde-Flusses, denen bald interessante

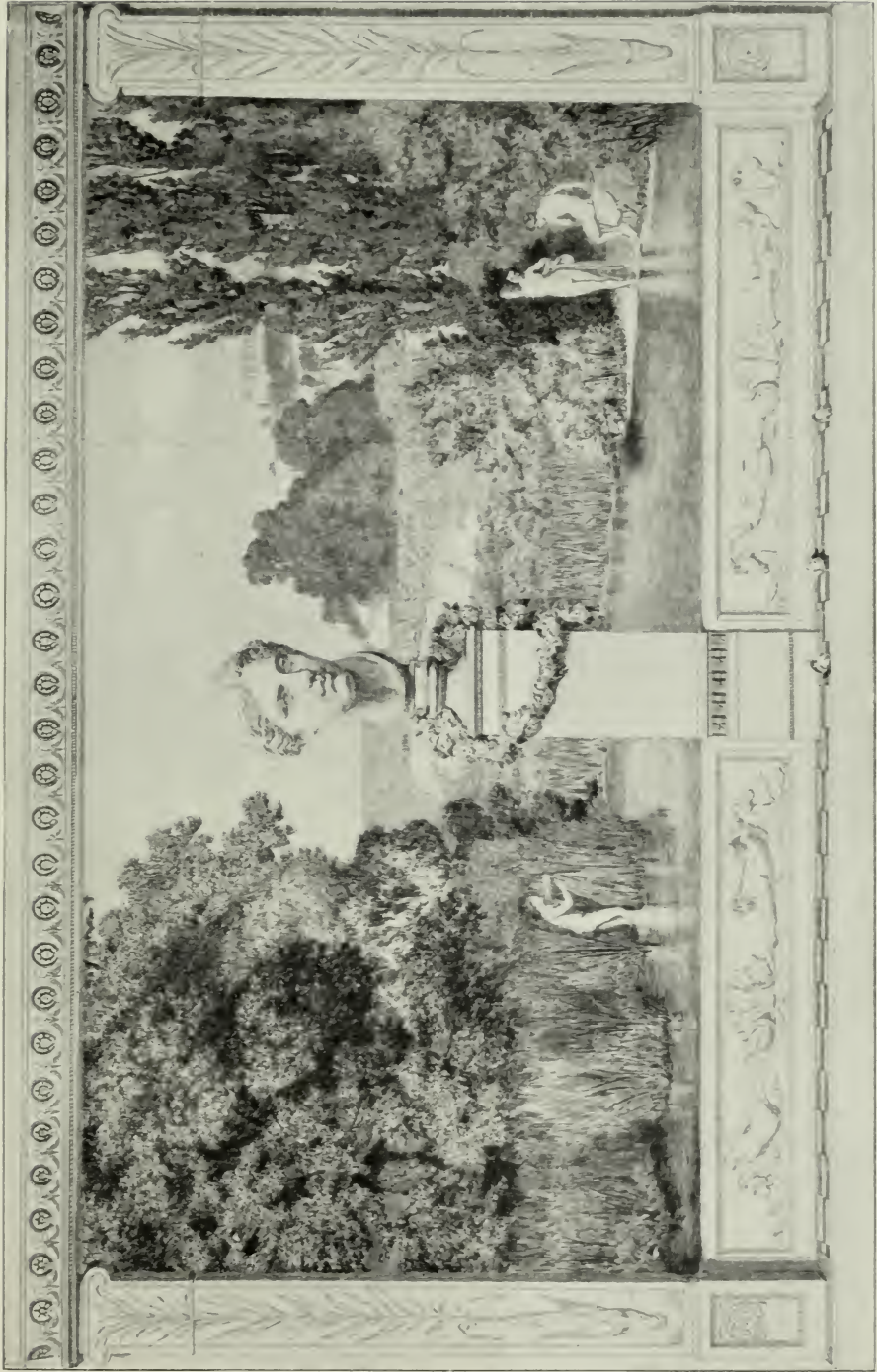


Abb. 99. Max Ringer: Titelblatt zu den Odibischen Opfern. (Zu Seite 134.)

holländische Ansichten und Landschaften, sowie ganz treffliche schottische Burgen und andere Architekturen folgten. Außerordentlich wirksam wußte er seine Licht- und Schattenverteilung zu disponieren, sowie eine prachtvoll dekorative Schrift anzubringen. Eine nun entstandene italienische Folge zeigte nicht die erwartete Steigerung am technischen Können und künstlerischer Feinempfindung, aber die neuesten Blätter aus London entsprechen wiederum den höchsten Anforderungen.

Und so sind noch Duzende zu nennen, aber ich muß mich bescheiden und für diesmal von England mit dem größten von allen, mit dem genialen James McNeill Whistler, Abschied nehmen. Whistler ist von Geburt aus Amerikaner; er hat auch viel in Paris gelebt und gelernt: aber seine schönsten Werke schuf er in London und namentlich die vielen Streiche, die ihn weltbekannt machten, verübte er hier. Die seltsamen Launen des Künstlers mögen manchem der Leser zu Ohren gekommen sein, seine Ehrenbeleidigungsklage gegen den recht überschätzten Kritiker Ruskin, weil dieser in einer Besprechung sein Werk beschimpft hatte, seine Prozesse mit verschiedenen Bildnisbestellern, die ihn entweder drängen oder im Preis herabdrücken wollten, seine verschiedenen journalistischen Anrempelungen. Die Chronik dieser Begebnisse findet man in seinem überaus packenden Buch, das er selbst mit feiner Ironie: „Die edle Kunst sich Feinde zu machen“ („The gentle Art of making Enemies“) betitelt. Sein beißender, schonungsloser Witz, der die Gegner fast immer brillant abführt, kann uns sehr amüsieren, und kann es uns vergessen machen, daß gelegentlich der Ton doch an den „Arizona Kicker“ gemahnt. Das Buch birgt aber noch einen positiven Schatz, und zwar einen wunderbaren. Es ist die ästhetische Vorlesung, die der Künstler unter dem echt whistlerischen Titel „Ten o'clock“ („Zehn Uhr“) in London, Cambridge und Oxford hielt. Sie bietet äußerlich kein abgerundetes Ganze. Sie besteht nur aus abgerissenen Betrachtungen, Aphorismen der verschiedensten Art, in einer gewollt kapriziösen Vortragsweise dargeboten. Aber die künstlerische Grundanschauung, die alledem zu grunde liegt, ist abgerundet und geistig verklärt. Er weiß, was Kunst ist und was hohle Heuchelei ist. Wer in England sich diese zwanzig Seiten zu Gemüte gezogen hat, konnte leicht den Schaden wieder gut machen, den ihm Ruskins Follanten zugefügt hatten. Solange die Welt steht, wird es ihr stets Freude bereiten, aus diesem Buch zu erkennen, daß unter dem Deckmantel von Bizarrie ein wunderbar harmonisches Kunstempfinden lag.

Helmholtz nennt Darwin ein Genie, weil er der Wissenschaft wesentlich neue Gesichtspunkte geboten, und die Forschung in neue Bahnen geleitet hat. Auf Grund dieser Umschreibung muß Whistler als Genie in der Kunst, vor allem in der Radierung gelten. Denn neu ist seine „Kunst des Auslassens“, seine Umsehung der Fläche in Linie, und seine Behandlung der Linie um Licht und Luft in die Platte zu bannen. Auch in Nebensachen, wenn es in der Kunst Nebensachen gibt, ist er neu. Er hat eine neue Art der Umrahmung geschaffen: er hat sein Künstlerzeichen, den ewig wandelbaren Schmetterling, auf andere Weise angebracht als alle Künstler bislang; er bedient sich auch eines ganz besonderen Papierees, dem er durch eigenartiges Druckverfahren einen reizvollen gelblichen Ton verleiht, der all die Wärme des japanischen Papierees, ohne dessen spröde Politur besitzt. Von allen großen Stilisten der Radierung unserer Tage ist er derjenige, der am wenigsten zurückblickt, und darum wahrscheinlich ist er uns so besonders sympathisch. Denn während frühere Zeiten den Meister am höchsten verehrten, der irgendeine Bewegung, irgendeine Entwicklung zum Höhepunkt führte und abschloß, hat uns das Jahrhundert der Erfindungen und Entdeckungen auf naturwissenschaftlichem Gebiet in eine Gemütsverfassung versetzt, daß wir denjenigen Meister vor allen schätzen, der einen neuen Ausblick eröffnet, der zuerst einen bislang unbekanntten Pfad betritt.

Whistler ist nicht von Anfang an der große Meister gewesen. Seine früheren Radierungen sind wohl von den Sammlern gesucht, aber besonders ihrer Seltenheit wegen. Es befindet sich manches unverstandene Blatt darunter neben einigen schön gelungenen Sachen. Aber auch diese unterscheiden sich noch nicht von vielen Arbeiten der Zeitgenossen. Erst um die mittlere Periode, als Whistler einen Cyklus von

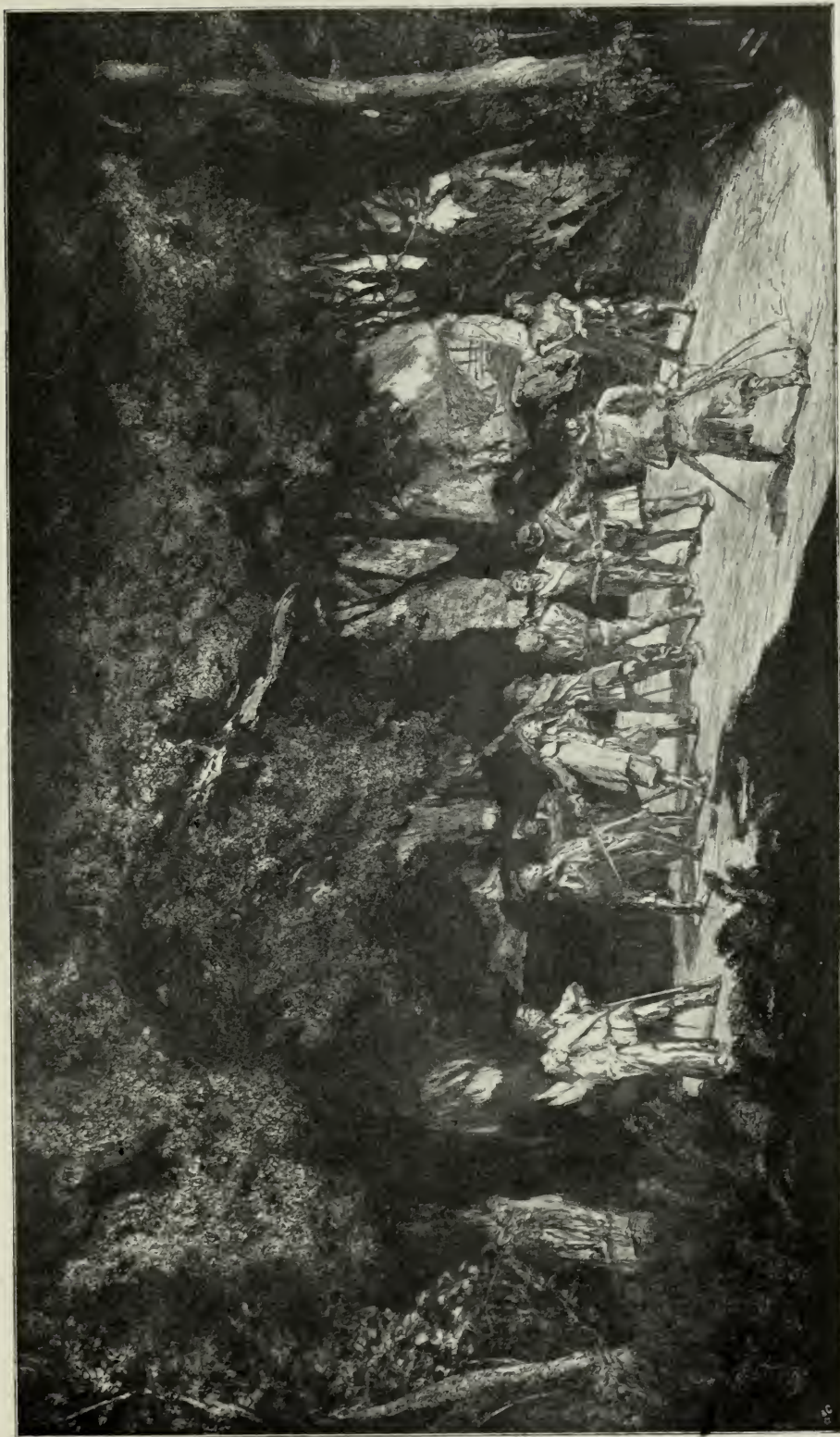


Abb. 100. Max Singer: Simptigius unter den Soldaten. (Su Seite 134.)

venezianischen Blättern zur Ausstellung brachte, zeigt sich auf einmal der Heros. Sie boten in jeder Beziehung eine Überraschung. Da war nichts von romantischer Sentimentalität, von Mondschein und schönäugigen Venezianerinnen zu sehen; auch nichts vom sogenannten „pittoresken“ Schmutz. Venedig gab nur an und für sich nebensächliche Motive her, um eine Kunst der Linie zu entfalten, wie sie die Welt bis dahin noch nicht gekannt hat (Abb. 93, 94).

Whistler sagt: „Die Arbeit muß genau den Mitteln, dem Werkzeug entsprechen.“ Das Werkzeug beim Radieren ist die spitzigste Nadel, oder daraus entspringend, die zarte, bewegliche feine Linie. Mit solchem Werkzeuge muß der Geist und die Gestalt der Arbeit übereinstimmen. Man darf nicht große Platten radieren: man muß nie die Linie vertuschen oder gar unterdrücken wollen. Es kommt in der Radierung mehr auf das, was man nicht sagt, als auf das, was man sagt, an. Sie ist die Kunst „des



Abb. 101. Max Liebermann: Ziegen auf der Düne. (Zu Seite 134.)

Auslassens“, die Kunst der Andeutung. Da die Linie doch nicht die Naturfläche faksimilieren kann, soll sie es nie versuchen, sondern nur so wenig als möglich bieten, gerade genug um unsere Phantasie zur Ausbildung dieser Andeutung anzuspornen. Sie ist das Stichwort, die uns Betrachtern das Schöne in der Natur, wie den Schauspielern die Rolle, ins Gedächtnis ruft.

Das ist der Geist, in dem Whistlersche Radierkunst betrachtet werden will. Wer allerdings Reiseerinnerungen sucht, Einzelheiten studieren will, der gebe sich nicht umsonst Mühe. Um die Tatsachen kümmert sich Whistler so wenig, daß er seine Vorwürfe direkt auf die Platte radiert, so daß sie also im Druck linksseitig herauskommen müssen, wie man aus unseren beiden Abbildungen schon erkennen kann. Aber wer nur die Natur im Kunstwerke sucht, der ist unrettbar verloren. Sagt doch Whistler so richtig: „Die Natur ist dem Künstler etwa das, was dem Musiker die Skala sämtlicher Töne ist. Verlangst du vom Künstler, daß er dir die ganze Natur, so wie sie ist, wiedergibt, so verlange doch auch vom Musiker, daß er sich auf das Klavier setze!

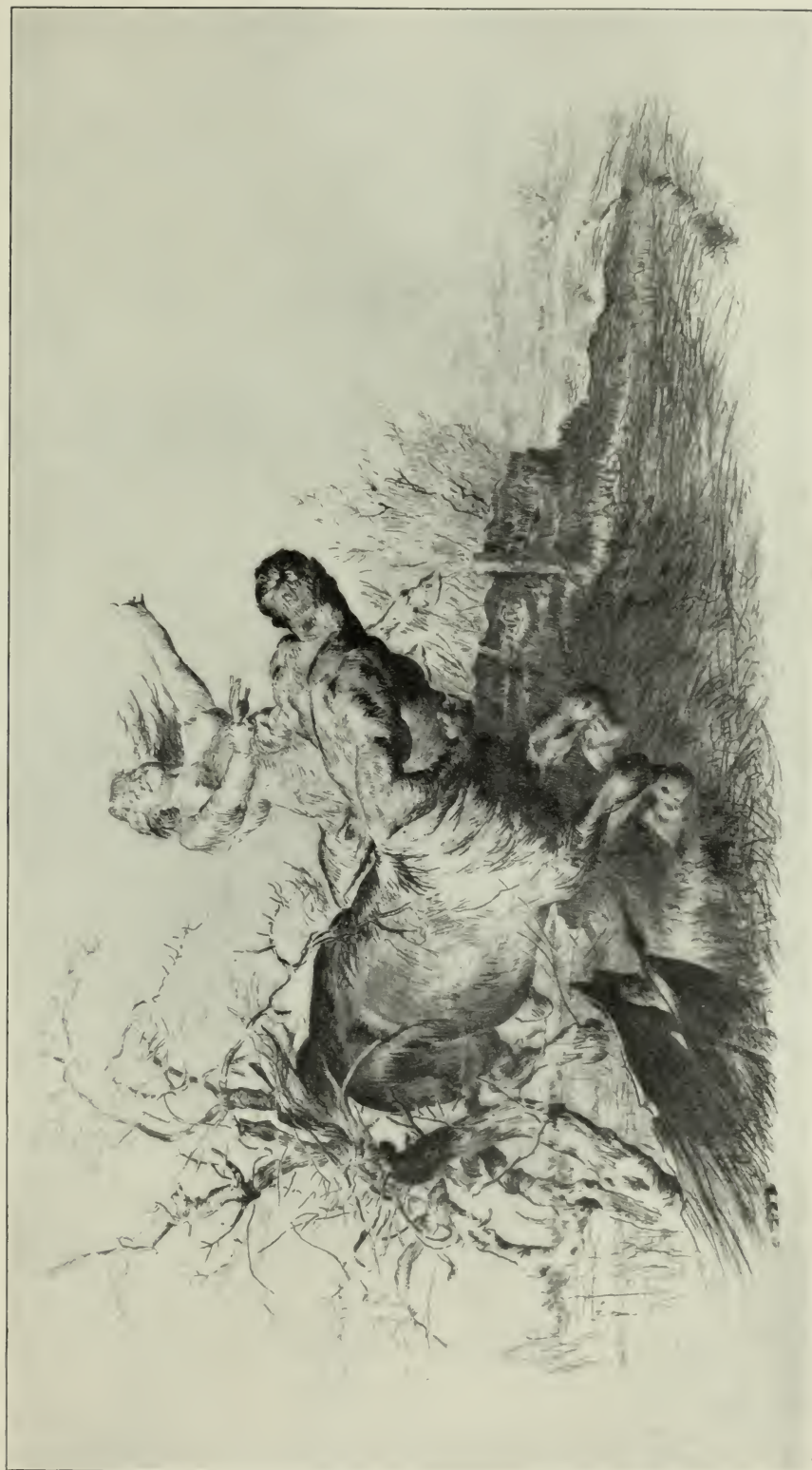


Abb. 102. Otto Greiner: Jentfaunenpaar. (Zu Seite 131.)

Beide müssen aus den Elementen wählen und verbinden, und dann entsteht erst die Harmonie, das Kunstwerk . . .“

Neben den venezianischen Platten hat Whistler an Londoner Bildern, und besonders an einer Reihe von nordfranzösischen Motiven, auch Brüssel und Amsterdam, die ganze Größe seiner Kunst offenbart. Deren Besitz ist leider nur wenig Sterblichen beschieden, — Whistlersche Radierungen sind ebenso selten wie schön, — aber er kann wahrhaft glücklich machen. Wir haben in Deutschland wenigstens in einigen der öffentlichen Kupferstich-Kabinette Arbeiten seiner genialen schaffensfreudigen Hand.

* * *

Wir kommen zum Schluß nach Deutschland. Da sah es die längste Zeit im Lauf des vergangenen Jahrhunderts schlimm aus. Im Lande, wo man so leidenschaftlich gern theoretisiert und so regelmäßig in die Extreme verfällt, konnte ein Cornelius als Tonangeber die Sinne verwirren. Die Kunst des Schwulstes hat nichts für die intime Kunst des Radierens übrig gehabt. Ebenso schlecht wie um den Linienstich war es auch um die Holzkunst bestellt. Sie galt nicht als eines „reifen, großen Künstlers“ für würdig. Es ist sogar nur selten mit ihr gelegentlich gespielt worden. Die Zahl der Radierer Deutschlands aus dieser Zeit schließt meist Dilettanten und bescheidene Künstler ein. Zu den wenigen Ausnahmen muß man unseren herrlichen Adrian Ludwig Richter rechnen, aber auch er ist als Radierer nicht im entferntesten das, was er als Zeichner für den Holzschnitt ist. Seine zahlreichen radierten Landschaften sind doch recht trocken. Nur wenige Blätter, wie etwa der Nürnberger Spielwarenhändler (Abb. 75), strömen die monumentale Einfachheit, die Gemühtiefe des schlichten Meisters aus. Er hat das erreicht, was seine hochtrabenden Genossen auf dem Gebiet der heroischen Malerei nicht konnten, einen großen Stil schaffen. Denn in seinen Holzschnitten greift er auf das zurück, was sich einfach und groß gestalten ließ, nicht auf grandiose, abstrakt = allegorische Ideen, sondern auf das Kinderleben, auf das Dasein des armen und ärmsten Mannes, aus denen ein gerades, inniges Gemüt spricht und zur Verkörperung in einer schlichten, intimen Technik drängt. Daneben steht Moriz von Schwind, und wiederum mit einem „aber“. Denn außer einer Reihe von launigen Entwürfen für Pfeifenköpfe hat er nur drei Blatt radiert. Damit erobert man sich kaum eine bedeutende Stellung in der Geschichte der Radierung.

Um die Mitte der achtziger Jahre erst tritt der Umschwung ein.

Von den Künstlern, die bereits vor dieser Zeit radierten und die noch heute in den ersten Reihen stehen, möchte ich Th. Meyer-Basel und Peter Halm anführen. Beide sind vorzügliche Landschaftler, die oberbayerische Motive, dann besonders auch die Ufer des Bodensees, auf das Kupfer brachten. Sie lieben die Natur um ihrer selbst willen: sie braucht sich ihnen nicht erst im Festgewand zu zeigen, ehe sie ihnen auffällt. Nicht romantische Gebirgspartien oder theatralische Sonnenuntergänge oder sentimentale Mondnächte oder Seltenheiten irgendwelcher Art reizen sie. Die Natur, wie sie sie eben finden, genügt ihnen, und wäre es nur vor den Toren der Stadt. Die einfachsten Motive und Ausblicke werden durch ihre leichtfließende, zarte Nadel verklärt (Abb. 95). Beide haben sich nebenher als geschickte Reproduzenten von Gemälden erwiesen, Halm ferner als äußerst erfinderisch in graphischen Dekorationen. Er ist endlich als derjenige, der Stauffer in die Technik der Radierung einführte, im gewissen Sinne Vater der ganzen modernen Schule geworden.



Abb. 103. Emil Orlik: Junge Holländerin. (Zu Seite 134.)

Karl Stauffer wurde von seinem schrecklichen, wenn auch wohlverdienten Schicksal erreicht, gerade als er sich endlich in der Kunst gefunden hatte. Er begann als Bildnis-

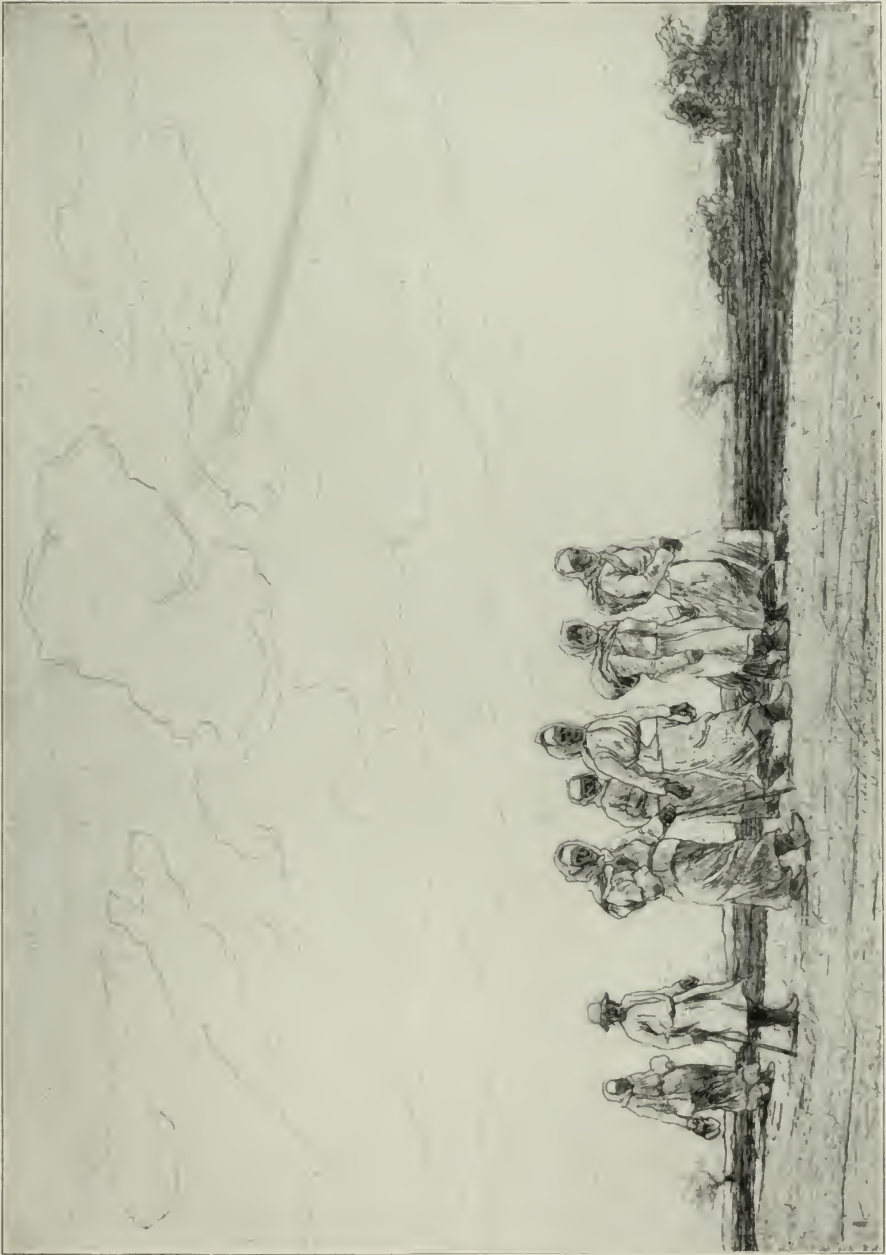


Abb. 101. Emil Drit: Heimkehr. (Zu Seite 131.)

maler, und die wenigen Proben, die er hinterlassen hat, zeigen, daß er für die Farbe kein richtiges Gefühl hatte. Darauf begann er zu radieren, auch wieder fast nur Bildnisse (Abb. 96). Für die Sonderheiten der Technik zeigt er kein Verständnis. Auch entfaltet er geringen Geschmack, dem ja gerade in dieser Technik vornehmlich die Bahn freigegeben wird. Man merkt, er plagt sich mit etwas ab, zuerst unbewußt, dann in Erkenntnis seines Zieles. Alle diese Arbeiten interessieren ihn nicht an sich, sie sind nur Etappen auf seinem Weg, auf dem er nach einer größtmöglichen Plastizität ringt. Stauffer war ein Künstler des Tastsinnes, und ganz zuletzt hat er das auch erkannt; einige Zeit vor seinem Tode wandte er sich endlich der Bildhauerei zu, für die er geboren war. Die Erkenntnis wurde ihm im Verlauf seiner Beschäftigung mit der Graphik. Jedes neue Werk zeigt ihn einen Schritt weiter in der Kunst, auf das subtilste zu modellieren, jeder leisesten Bewegung in der Form des menschlichen Gesichtes oder Aktes zu folgen. Mit dieser Absicht im Herzen mußte er sich immer mehr und mehr von der eigentlichen Radier-technik, die nur andeutet, abwenden und nach einem anderen Ausdrucksmittel greifen. Wie Gaillard in Frankreich, verfiel er auf eine neue Technik, deren Charakter schon durch ihren Namen gekennzeichnet wird. Die „Stichradierung“ ist Grabstichelarbeit, aber die Qualität und der feste Glanz des Stichels wird verbunden mit der Leichtigkeit und Führungsweise der Nadel. Der Künstler sticht ganz schal, hat also nicht soviel Kraftaufwand nötig und kann seine Linie fast so frei führen, wie mit der Radirnadel. Ähnliches versuchte einst Dürer: aber erst Stauffer konnte es durchführen, denn heutzutage kann man eine Kupferplatte verstählen und infolgedessen auch von einer derartig leicht und zart gestochenen Platte die nötige Auflage drucken.

Mittels seiner neuen Technik hat Stauffer solche unübertreffliche Leistungen an weitgehendster Modellierung geschaffen, wie das Bildnis seiner Mutter und der kleine liegende Mädchenakt (Abb. 97). So brillant sie auch als technische Leistungen sind, so gefährlich sind sie für die Nachfolger geworden. Denn in ihrer grenzenlosen Genauigkeit in der Wiedergabe des Vorwurfses versündigen sie gegen die Stilgesetze der Schwarz-Weiß-Kunst und nähern sich bedenklich der Heliogravüre.

Sie haben nicht verfehlt, schlimmen Einfluß auf unseren größten Graphiker, auf Max Klinger auszuüben. Er begann als Radierer mit einem seltenen Verständnis für die Schönheiten seiner Mittel. Folgen, wie die Ovidischen Opfer, oder Eva und die Zukunft, sowie viele Einzelblätter entfalten einen wunderbaren Reiz der zarten Linie und wenn er auch selten der Kunst der Andeutung genug überläßt, so entschädigt die zeichnerische Delikatesse für dieses Zuviel. Später werden seine Blätter immer „deutlicher“, wenn ich mich so ausdrücken darf, seine Nadel will immer mehr und mehr das letzte Wort selbst sagen, unserer mittätigen Phantasie gar nichts mehr überlassen. So geht er auch zur Stichradierung über, nimmt sogar die schönen alten Folgen wieder hervor, schleift die radierten Körper aus und ersetzt sie durch neue, glatt gestochene. Endlich verliert er die Mittel ganz aus dem Auge, denkt nur an das Ziel und verbindet auf ein und derselben Platte drei, vier ganz verschiedene, nicht harmonisierende Techniken. Klinger ist jetzt auch Bildhauer geworden und wird fortan voraussichtlich nicht mehr viel radieren, da ihm die Hand von der Marmorarbeit schwer geworden ist.

Wenn wir uns aber bei ihm nicht an der Stilreinheit ergötzen können, so werden wir vollauf entschädigt durch den uner schöp flichen Reichtum seiner formalen Phantasie und dadurch, daß sich uns der Blick in eine tiefangelegte, weltweite und gedanken schwere Seele eröffnet. Anfangs beliebte man von Klingers Schöpfungen als von wirren Traumgebilden und rätselhaftem Spuk zu reden. Mancher seiner schönen Gedanken eilte wohl dem Kulturstand des Durchschnittsmenschen um einige Jahre voraus, und so gefiel es Klinger, aus einer gewissen Scheu heraus, einen Schleier über seine Ideen zu werfen. Er suchte irreleitende Titel und gab nur einzelne Höhepunkte seiner Gedankenflucht, ohne die verbindenden Mittelglieder. Jedoch muß man sich nur ein wenig in seine Zyklen vertiefen, um zu erkennen, daß sie nichts weniger als unverständlich oder gar wirr sind, sondern daß sie die reifsten und schönsten Früchte unserer heutigen Weltweisheit in bildlicher Darstellung verkörpern. Eva und die Zukunft, Ein Leben, Vom Tode sind



Abb. 105. Leopold Graf Kaldreuth: Auf dem Ackerfeld, Abendstimmung. (3n Seite 131.)

gesättigt von den Empfindungen und Urteilen des modernsten Menschen, dessen schöne Humanität ihm hilft die Schranken der hornierten Tradition zu durchbrechen und Gerechtigkeit und Liebe dort zu finden, wo sie sind, nicht wo die falschen Priester uns predigen, daß sie sein sollen. Ein launiges Gegenstück zu diesen ernstern Folgen sind die reizenden Rettungen ovidischer Opfer (Abb. 98). Klinger gebraucht das Wort „Rettung“ im Lessingschen Sinn als Wiederherstellung der Ehre, nur daß er mit dem Witz des Satirikers den Spieß umdreht. In seiner „Rettung“ kommen Pyramus und Thisbe, Narcissus und das Echo, Apollo und Daphne entschieden schlechter weg, als bei Ovid. Denn Klinger meint, Ovid habe durch seine Dichterhand die Wahrheit vertuscht und erst er selbst lege die Lächerlichkeit dieser Begebenheiten offen dar. Ein herrliches Titelblatt leitet, in der späteren Ausgabe, die Folge ein. Wie versetzt es uns in die Freiheit, in den Schönheitskultus Altgriechenlands! Der herrliche Venuskopf in klassischer Landschaft leuchtet über Menschen, die in unverdorbener Einfalt sich als Meisterwerke der Schöpfung fühlen, deren Schönheit zu verdecken ein Frevel ist (Abb. 99).

Auch die bekannteste Folge Klingers, die Brahmsphantasie, die von allen am wenigsten stilistisch erfreut, bestrickt durch die wunderbare Verquickung von Musik, Poesie und Zeichnung, durch die überraschenden Einfälle um die seelische Stimmung, welche die Musik erweckt, mittels der bildenden Kunst wiederzugeben.

Und überall, mag man an der technischen Bewältigung noch soviel aussetzen wollen, tritt uns eine meisterhafte Zeichenkunst entgegen! Wie kennt er den Körper, wie kennt er die Natur! Erfindung und Entwurf sind glänzend, nur die Ausführung fällt ab. Am besten ist sie, wenn Klinger mit der Feder zeichnet.

Wie zur Blütezeit der Renaissance gewahren wir in ihm, in Stauffer, in Stud und anderen unserer neuesten Meister, den vielseitigen Künstler, der in allen Techniken, in der Malerei, in der Griffelkunst, in der Bildhauerei bewandert ist, und vor allem den geistig hochstehenden Menschen, der mehr als bloß bildender Künstler ist, der uns nicht nur durch seine Farben oder Formen, sondern auch durch seine Gedanken fesselt, an dem uns nicht nur der Künstler, sondern auch der Mensch interessiert (Abb. 100).

Klingers gewaltige Persönlichkeit hat sich denn auch bald bei dem sprödesten Publikum Bahn gebrochen, und was er für sich tat, tat er zugleich vornehmlich für die Radierung. Schon sein äußerer Erfolg lenkte wieder die Augen auf diese zeitweilig vergessene Kunst. Seit dem Anfang der neunziger Jahre wird sie wieder vom Publikum geschätzt und eine große Zahl frischer Talente haben sich ihr wieder gewidmet: Otto Greiner, dessen Größe ja auf dem Feld der Steinzeichnung zu suchen ist, dem wir daneben auch zwei lustige Radierungen (Abb. 102), einige fesselnde Ex-libris, und ein halbes Duzend im Staufferischen Stil weitgehend modellierter Stiche verdanken; Ernst Moritz Geyger mit seinen wunderbaren Tierstücken, denen später leider die Primavera und andere viel zu getüftelte Platten folgten: Graf Kalkreuth mit malerischen Landschafts-, Bildnis- und Figurenstudien (Abb. 105); Gleichen=Rußwurm mit intimen Landschaften aus der Umgegend von Weimar und Bonna-Land, die eine bewunderungswerte Frische der Auffassung zeigten, auch als ihr Urheber bereits dem Greisenalter nahe war; Otto Ubbelohde mit reizvollen Blicken über weites Feld, die sich durch geistvollen, freien Schwung der zarten Linien auszeichnen; Otto Gampert, der ebenso wirkungsvoll, aber mit ganz anderen Mitteln arbeitet, indem er durch eine satte Aquatinta alles in malerischeste Töne taucht, und viele andere mehr. Zu den interessantesten gehört noch Max Liebermann. Er hat zart hingehauchte Kaltnadelblätter auf Zink geschaffen: merkwürdiger und von ihm selbst wohl auch geschätzter sind seine Weichfirnisradierungen. Er erzielt in ihnen eine höchst eigenartige Wirkung, die man etwa dem Impressionismus in der Ölmalerei zur Seite stellen möchte. Die durch den weichen Firnis gefressene Linie oder der Fleck besitzen eine ganz besondere Fähigkeit der Andeutung und daneben eine Farbenkraft, die der festeren Hartfirnislinie fehlt (Abb. 101). Der Prager Emil Drlik, einer der vielseitigsten graphischen Künstler, die es je gegeben hat, versuchte sich auch mit Glück in dieser Technik. Er schuf ferner auf Reisen durch Holland (Abb. 103) und England mehrere delikate Kaltnadelradierungen, in der Prager Heimat (Abb. 104) und in Galizien ganz prachtvolle Aquatintblätter mit

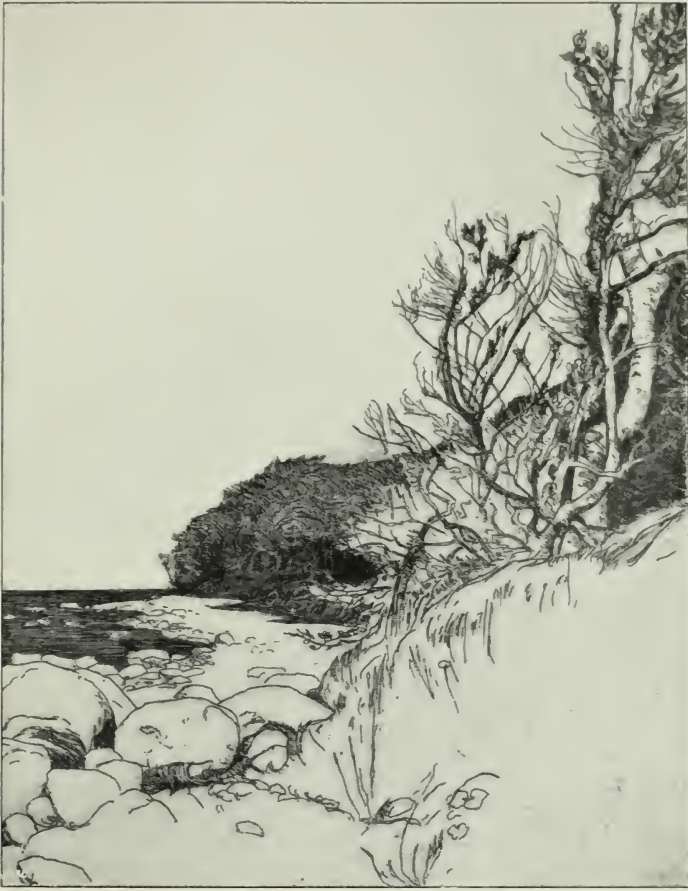


Abb. 106. Otto Fischer: Auf Rügen. (Zu Seite 135.)

ungewöhnlicher Leuchtkraft. Zum Schluß sei noch Otto Fischer genannt. Er erscheint mir als der vornehmste Stilist unter den deutschen Radierern. Wie er im Steindruck dem Vorwurf alles Unausgeglichene, Zufällige, Photographische abstreift und ihn in abgeklärter, einfacher Monumentalität zeichnet, so verzichtet er auch, wenn er radiert, auf alle die Überraschungsreize, alle die Sensationen, zu denen diese Technik eventuell herhält (Abb. 106). Sein Auge sieht die Landschaft in großen Zügen und sie werden in ein ernstes, schlichtes Liniensystem umgesetzt, die großen Flächen in ein einfach-sprechendes Gegenüber aufgelöst, wie das schöne Kalmadelblatt der Elbinsel es zeigt (Abb. 107).

* * *

Mit unserer kurzen Übersicht sind wir zu Ende gekommen. Bei dem knappen Raum galt die Losung, Auswählen, und der Bestand an Abbildungsmaterial bot dabei oft die Richtschnur. Vielleicht treten die großen Züge der Entwicklung auch hier zutage, obwohl viele Meister übergangen werden mußten, die ebenso bedeutend waren wie mancher, der namentlich aufgezählt wurde. Es wäre unmöglich gewesen, innerhalb des gegebenen Raumes eine systematische Geschichte des Kupferstiches zu entrollen. Die trockene Aufzählung der Namen, Daten und Hauptwerke allein beansprucht mehr Platz.

Wenn es mir aber gelungen wäre, ein wärmeres Interesse für diese schöne, abwechslungsreiche Kunst zu erwecken, so könnte ich mich leicht darüber hinwegsetzen, daß ich nur ein unvollkommenes Bild geben durfte. Glücklicherweise neigt sich die Liebe des

Publikums endlich wieder im stärkeren Maße der Schwarz-Weiß-Kunst zu. Sie ist ja dem Wesen nach die einzig wirkliche Volkskunst. Für neunhundertundneunundneunzig Menschen unter tausend bleibt die Malerei, von der Plastik gar nicht zu reden, doch nur eine platonische Liebeleie. Denn wer ist reich genug, sich schöne Gemälde zu kaufen? Aber nur mit dem gewinnt man wirkliche Fühlung, was man sein eigen nennen kann. Wer auf die lehrhaften Galerien oder auf den kaleidoskopischen Wirrsal der Kunstausstellungen angewiesen bleibt, dem kann doch gewiß nicht das Herz aufgehen. Im besten Fall bekommt er ein Ehrfurchtsgefühl vor der Kunst. Wer aber bei sich zu Hause, nach verslogener Tagesmüh, sich liebevoll und mit Stolz in die Schätze seines eigenen Besitztums vertieft, im Freundeskreis stets neue Schönheiten entdeckt, immer lebendige Freuden genießt, dem allein wird es gelingen, ein wahres, intimes Verhältnis zur Kunst zu gewinnen. Wir brauchen nicht Leute, die in die Galerien stürmen und zu Vorlesungen sich drängen. Wir brauchen den Liebhaber, den Sammler, wenn auch im kleinen und kleinsten. Auf dem Feld der Graphik reicht oft die Mark oder die zehn Mark, wenn auf dem Feld der Malerei die hundert Mark nichts ausrichten.

Und wer einmal begonnen hat, dem erwachsen keine Enttäuschungen. Man kann soviel verfolgen, soviel lernen bei der Betrachtung dieser Kunst. Aber noch mehr, — wie man ihr körperlich näher tritt als der Malerei, so steht man ihr auch geistig näher. Sie wird uns eine intimere Freundin und offenbart die vielseitigsten Reize, je freigebiger, je länger wir sie kennen. Es gibt keinen größeren künstlerischen Genuß als den, den der Liebhaber graphischer Kunst von seiner Sammlung hat.

Wenn wir demnach mit einem Appell an den Sammler schließen, so wäre es vielleicht nicht ganz unangebracht, diesem ein halb Duzend vorläufiger Winke zu erteilen.

Ghe sie auf dem Felde etwas heimisch werden, haben die Laien die sonderbarsten Vorstellungen von dem Alter und Wert der Kupferstiche. So oft kommt es vor, daß einer mit einem Paket unter dem Arm zu uns herantritt und mit halb geheimnisvoller Miene einen „ganz alten, wertvollen Kupferstich“ auspackt, um seinen Schatz anzubieten. Dann ist es gewöhnlich ein schlechter, über den Plattenrand verchnittener Stahlstich, etwa um 1840 entstanden, der in einem miserablen Rahmen an feuchten Wänden gehangen hat und insolge dessen stoßfleckig und bis zur Unkenntlichkeit verschmutzt ist. Kupferstiche sind nicht mit Rotpohn auf eine Linie zu stellen. Auf den Kenner macht eine in Staub und Spinnweben gehüllte Flasche allerdings einen vertrauenerweckenden Eindruck, und auch bei dem Kupferstich steigt der Wert mit dem Alter. Aber Schmutz und Stoßflecken sind hier nicht das Zeichen des Alters; ja, wo sie es wären, würden sie dem Blatt nur den Wert völlig nehmen. Durch das einfache Umbrechen eines Blattes kann sein Wert auf die Hälfte verringert worden sein, und der Umstand, daß eine törichte Hand ein altes schönes Blatt mit der Schere nur an einer Seite entlang über den Plattenrand verchnitten hat, hat einen Stich um mehrere tausend Mark entwertet.

Also, die Blätter müssen im Gegenteil ihr Alter möglichst wenig zur Schau tragen, sie dürfen nicht fleckig, schmutzig, zerknittert oder verchnitten sein, sie müssen zunächst nicht als Kuriosität fesseln, sondern durch ihr schönes Aussehen, durch ihre gute Erhaltung. Es folgt daraus, daß, wer sich alte Kupferstiche anschaffen will, sie sich nicht vom Trödler und Antiquitätenhändler kaufen soll, sondern beim richtigen Kupferstichhändler. Dann soll er auch nicht seine Zeit damit vergeuden in der Hoffnung, bei solchen Budentrödlern große „Funde“ zu machen. Oft kommen Anfänger zu mir im Glauben, daß sie einen superben Rembrandt bei einem ganz unbekanntem Antiquitätenhändler in einer halbvergesenen Winkelgasse um billiges gekauft haben. Dann zeigt es sich, daß der Abdruck gar nicht einmal gut und überhaupt nicht Original, sondern Kopie ist, die sie mit dem Fünf- bis Hundertfachen ihres Wertes bezahlt haben! Das Material, das sich in solche Häfen verirrt hat, ist so oft von den allerkundigsten Händen gesichtet worden, lange ehe es dort zum Kauf ausgebaut wird, daß die Möglichkeit eines glücklichen Fundes dort heutzutage ganz ausgeschlossen ist.

Wer kaufen will, sei daher auf die wirklichen Händler mit Kupferstichen, wie etwa Franz Meyer in Dresden, und besonders auf die Versteigerungsgeschäfte, vor allem



Tab. 107. Otto Rother: Elbinsel bei Pillnitz. (Zu Seite 135.)

H. G. Gutekunst in Stuttgart, C. G. Börner in Leipzig, Amster & Ruthardt in Berlin, neuerdings auch Helbing sowie Halle in München und andere mehr, hingewiesen.

Es ist augenblicklich so bestellt, daß die wirklich aparten Sachen, Unica oder große Seltenheiten, außerordentlich brillante Abdrücke und Modestücken mit geradezu wahnwitzigen Summen bezahlt werden; aber alles unmittelbar nachher kommende ist gegenwärtig sehr billig. Zum Beispiel: man erhält heute einen wunderschönen Nanteuil, mit der Schrift und vollendet, also gerade so wie der Künstler ihn eigentlich beabsichtigt hatte, für zehn bis fünfundzwanzig Mark. Nun taucht ein anderes Exemplar desselben Bildnisses auf: es ist ein Probedruck vor aller Schrift und vielleicht vor Vollendung des einen Auges. Eine Umfrage hat ergeben, daß kein zweites Exemplar in diesem Zustand irgendwo bekannt ist, — und das Blatt geht auf der Auktion bis auf achthundert oder tausend Mark. Nicht der Kunstwert, sondern das Unikum natürlich, wurde bezahlt. In der Regel liegt den meisten Fabelpreisen, von denen man gelegentlich in den Zeitungen liest, etwas ähnliches zu Grunde. Das braucht den Sammler auch im kleinen nicht zu entmutigen. Wer es nicht auf engumgrenzte Gebiete oder gar auf besondere Blätter abgesehen hat, kann auch heute noch eine große Sammlung mit lauter schönen Blättern bei kleinem Budget anlegen. So zum Beispiel hat Barthel Beham 68 Stiche geschaffen. Setzte sich jemand in den Kopf, sie alle zu sammeln, er brächte es heute vielleicht nicht mit zehntausend Mark zusammen und müßte bei manchen Blättern wahrscheinlich mit recht schlechten Abdrücken zufrieden sein. Ich wollte ihm aber für zwei- bis dreihundert Mark 68 Stiche des sechzehnten Jahrhunderts zusammenbringen, lauter künstlerisch wertvolle Blätter, und in den Abdrücken, wenn auch nicht brillant, doch immerhin so gut, daß er seine ungetrübte Freude daran haben kann.

Natürlich muß er sich nach der Mode richten oder vielmehr nicht richten. Vor sechzig Jahren wurden die Farbendrucke mißachtet und die punktierten Blätter verachtet: man konnte eine Handvoll für ein paar Taler erwerben. Im Frühjahr 1902 brachte es eine punktierte Folge von vierzehn Blatt auf 22 000 Mark, und Farbendrucke werden, wie schon oben angedeutet wurde, mit vierzigtausend Mark bezahlt. Auch für Schabkunstblätter ist die Zeit heute dem minder begüterten Sammler nicht günstig. Linienstiche dagegen versielen über Gebühr der Mißachtung. Stetig wachsend im Wert, aber ganz langsam und von der Mode unberührt bleiben die Blätter des fünfzehnten Jahrhunderts. Denn was sich noch erhalten hat, befindet sich nun beinahe alles in den öffentlichen Museen, und immer weniger kommt noch auf den Kunstmarkt.

Mit diesen Einschränkungen also kann sich auch der mäßig Bemittelte heutzutage, wie gesagt, eine immer noch recht schöne Sammlung anlegen und ich kenne solche Sammlungen.

Aber wer wirkliche Fühlung mit der Kunst gewinnen will, kann das, wenigstens zum Anfang, selbstverständlich nur mit der Kunst seiner eigenen Zeit erreichen. Sie atmet dasselbe Leben aus, das durch ihn strömt, sie wird von den Gedanken bewegt, die ihn erfüllen und sie spiegeln die Stimmungen wieder, die er inmitten seiner Welt empfindet.

Für den Laien gibt es hier einen großen, erbarmungslosen Feind — es ist die Photographie mit ihren Weiterungen. Selbst einigermaßen gebildete Leute geben sich oft immer noch der Täuschung hin, daß sie einen künstlerischen Genuß haben bei der Betrachtung einer Photographie oder gar einer Heliogravüre nach Millet's Angelus. Die Läden, die solche Sachen verkaufen, dürfen sich stolz Kunstläden nennen. Photographie hat nie etwas mit Kunst zu tun, sie ist mechanische Reproduktion und zur Kunst ist ewig das Schaffende, umschaffende menschliche Genie erforderlich. Die Photographie entsteht unter der Wirkung der Naturkräfte, welche mechanisch gebildete Menschenhände kontrollieren. Aber ein Künstler schafft das eine Kunstwerk. Erst wenn wir seine Individualität verspüren, ist ein Kunstwerk zustande gekommen und erst dann können wir einen wirklich künstlerischen Genuß haben.

Wenn wir das immer wieder predigen, so geschieht das nicht aus einem doktrinären, rechthaberischen Sinn heraus, oder um den Photographen das Geschäft zu verderben, oder um uns auf Umwegen mit dem Anspruch auf eine verfeinerte Anschauung zu

brüsten. Leider glaubt ja auch der Laie das Recht auf Urteil in Kunstfachen zu haben und wenn wir „Fachleute“ uns verbreiten, so meint er sich aufbäumen zu müssen gegen das ihm „aufgedrungene Urteil“. Wir meinen es ja aber nur gut mit ihm, wir haben die Geschichte, da es unser Beruf war, schon durchgemacht und wollen ihm nicht seine Götter zertrümmern so sehr als einen Genuß ermöglichen, von dem er vorderhand, wie wir aus eigener Erfahrung wissen, keine Ahnung hat. Wir wollen ihm nichts rauben, sondern ihm den Weg zum größeren Reichtum weisen, den er, sobald er den guten Willen hat, leicht einschlagen kann.

Die moderne graphische Kunst ist leicht zu erwerben, auf den Ausstellungen, in den vielen Handlungen mit unserer Kunst, von den Künstlern selbst. Im großen ganzen stehen die Preise noch in einem gewissen Verhältnis zu den Herstellungskosten: am teuersten ist der Kupferstich mit seinen Abarten, dann kommen die Steindrucke, dann die Holzschnitte. Auch hier gilt es, offenes Auge behalten, und den großen Künstler erkennen, ehe er in aller Welt Mund ist. Vor zehn Jahren kosteten Folgen von Max Klinger achtzig Mark, die jetzt mit zwölfhundert ausgeben werden!

Am meisten Geld muß der Sammler englischer Blätter zur Verfügung haben. Selten ist ein Blatt unter vierzig Mark zu haben und sie steigen leicht bis auf zweihundert, ohne der Seltenheiten oder z. B. der Whistler zu gedenken, für die bereits siebentaufend gezahlt worden sind. Diese Kunst stand eben in England stets im hohen Ansehen und immer gab es einen Kreis von wirklichen Sammlern, sowie zahllose Käufer von einzelnen Blättern, die Geschmack genug besaßen, nicht auf die Heliogravüren hereinzufallen. Sie schmückten ihre Wohnungen mit Originalradierungen.

Am billigsten gehen die französischen Blätter ab. Eine Menge gerade der schönsten entstanden als Erholungsarbeiten, wenn man so sagen darf. Künstler schufen sie, um sich von anderer anstrengender Arbeit auszuruhen. So konnten die Blätter auch billiger abgegeben werden, da sie nicht die Lebensarbeit dieser Künstler darstellen.

Betreffs unserer deutschen Künstler endlich regelt die Nachfrage den Preis fast wie bei gewöhnlichen Handelsartikeln. Seitdem z. B. Orlik sich durch seine *Ex-libris* einen großen Namen gemacht hat, stiegen auch seine übrigen Blätter auf das Dreifache im Preis. Die Druck-, Papier- u. i. w. Kosten stellen sich für unsere deutschen Künstler hoch: auch ist der Markt für sie immer noch ein sehr bescheidener, und sie können noch lange nicht die Auflagen drucken, die ihre Platten oder Steine und Stöcke abgeben würden, ohne die Qualität zu verlieren. Dieses Mißverhältnis macht sich besonders auf dem Gebiet des Steindrucks bemerkbar. Gerade hier, wo die Möglichkeit einer größeren gleichguten Auflage vorliegt, könnte das Einzelblatt bedeutend billiger werden, sobald einmal erst der Bedarf nach größeren Auflagen vorhanden ist. Der Stich, die Radierung werden immer, auch an der Hand kaufmännischer Schätzung betrachtet, beträchtlich wertvoller bleiben. Jedoch sollten auch sie, wenn erst einmal die Liebe für diese Kunst verbreiteter geworden ist, dem gewöhnlichen Sterblichen, den man noch lange nicht zu den „oberen Zehntausend“ rechnet, erschwinglich werden.

Mit wenigen Ausnahmen wurden die Reproduktionen der Blätter bis zu Voisieux herab mit gnädigster Genehmigung Sr. Majestät des Königs Georg nach Originalen der Sammlung Friedrich August II. in Dresden hergestellt, deren Direktor, Herr Dr. von Schubert-Soldern, die große Güte hatte, das Reproduktionsgesuch zu übermitteln.

Herr Ludwig Gutbier in Dresden ließ freundlichst die Originale zu sieben der Reproduktionen moderner Radierungen.



Register der Stecher- und Radierernamen

- Aldegrewer, Heinrich** 32.
Altdorfer, Albrecht 32.
Ammann, Jost 32.
- Baldini, Baccio** 34.
Bartolozzi, Francesco 87.
Beham, Barthel 30 138.
 — **Sebald** 30.
Beznard, Paul Albert 116.
Bink, Jakob 32.
Bislaert, Jan 86.
Boijssieu, Jean Jacques de 98.
 100. 139.
Bonnet, Louis Marin 84. 86.
Bracquemond, Felix 104.
Brn, die de 32.
Buhot, Felix 112.
Burke, Thomas 88.
- Callot, Jacques** 50. 54. 92.
 110.
Cameron, David N. 124.
Campagnola, Giulio 36. 38.
Carracci, Agostino 39.
Chodowiecki, Daniel 98.
Clarke, Joseph 124.
Cochin, die 98.
Corot, Camille 112.
- Debucourt, Louis Philibert** 96.
Dei, Matteo 34.
Demarteau, Gilles 84.
Dickinson, William 84.
Dixon, John 84.
Doughty, William 84.
Drevet, Pierre 44. 46. 102.
 — **Pierre Lambert** 46.
Dürer, Albrecht 25. 38. 39.
 40. 42. 50. 59. 104.
Dijk, Anthonie van 69. 74.
 118. 123.
- Carlom, Richard** 84.
Ebelinck, Gerard 44. 46.
Eijen, Charles 98.
- Finiguerra, Tommaso** 34. 76.
Fischer, Otto 135.
- Fisher, Edward** 84.
François, Jean Charles 84.
Fry, Thomas 84.
Fürstenberg, Theodor Caspar von 81.
- Gaillard, Ferdinand** 50. 103.
Gampert, Otto 134.
Gascoyne, George 124.
Gautier-Dagoty, die 96.
Gelée, Claude 52. 54. 66. 74.
Geyger, Ernst Moriz 134.
Gleichen-Rußwurm, Heinrich Ludwig von 134.
Goff, Robert 124.
Golzius, Hendrik 39. 42.
Goya, Francisco de 92. 120.
Graf, Urs 6.
Green, Valentine 82. 84.
Greiner, Otto 134.
- Gaden, Francis Seymour** 117.
Hall, Oliver 124.
Halm, Peter 130.
Helleu, Paul 115.
Hirschvogel, Augustin 32.
Hogarth, William 98.
Hollar, Wenzel 54. 66.
Holroyd, Charles 123.
Hopfer, die 32.
Houston, Richard 84.
Hudson, Henry 84.
Humphry, William 84.
- Jaque, Charles** 112.
Janinet, François 96.
- Kalkreuth, d. J., Leopold** 134.
Klinger, Max 132. 139.
- L'admiral, Jan** 96.
Lajino, Carlo 96.
Lautensack, Hans Sebald 32.
Leblon, Jakob Christoffel 94. 96.
Leiden, Lucas van 40.
Legros, Alphonse 118. 123.
Leprince, Jean Baptiste 89. 90.
Liebermann, Max 134.
- McC. Ardell, James** 84.
Mauregna, Andrea 34. 36.
Marillier, Clement Pierre 98.
Majson, Antoine 44. 46.
Maurin, Charles 117.
Meissonier, J. L. Erneste 112.
Meister A C 18.
 — **B S** 18.
 — **E S** 21, 22, 23, 34.
 — **I B** 32.
 — **der Spielfarren** 19.
 — **des Amsterdamer Kabinetts** 21.
 — **mit dem Schlangenstab** 18.
 — **mit dem Walferbaum** 18.
 — **mit dem Weber Schiffchen** 18.
 — **mit dem Würfel** 18.
 — **mit der Sichel** 18.
Mellan, Claude 44. 116.
Mérhon, Charles 52. 108.
Meyer-Bajel, Carl Theodor 130.
Miller, Jean François 112.
 120. 123. 138.
Mocetto, Girolamo 36.
Moreau le jeune, Jean Michel 98.
Morin, Jean 44.
Muller, Jan 42.
Murphy, John 84.
- Manteuil, Robert** 44. 102.
 138.
- Ost, Emil** 134. 139.
Ostade, Adriaen van 66.
- Penez, Georg** 30.
Pether, William 84.
Pollajnolo, Antonio 34.
- Raffaelli, Jean Francisque** 117.
Raimondi, Marcantonio 38.
 39. 42. 102.
Ranft, Richard 117.
Richter, Adrian Ludwig 118.
 130.
Robbe, Manuel 117.

- Robert, Jean 96.
 Kops, Félicien 117.
 Rubensstecher, Die 42.
 Ruisdael, Jakob 66.
 Ruprecht von der Pfalz, Prinz
 78. 80. 82.
 Ryland, William Wynne 88.
 Rijn, Rembrandt van 58. 74.
 117. 118. 123. 136.
 St. Aubin, Augustin de 98.
 Schongauer, Martin 22. 23.
 Schwind, Moritz von 130.
- Seghers, Hercules 94.
 Short, Frank 124.
 Siegen, Ludwig van 74.
 Smith, John Raphael 82.
 Solis, Virgil 32.
 Spilsbury, John 84.
 Stapart, Robert de 90.
 Stauffer, Karl 50. 103. 130.
 134.
 Strang, William 120.
 Studt, Franz 134.
- Thomas, Francis Inigo 124.
- Ubbelohde, Otto 134.
- Baillant, Wallerant 79. 82.
- Wagner, Giuseppe 87.
 Watson, Caroline 88.
 — Charles 124.
 — James 82. 84.
 — Thomas 84.
 Whittler, James Abbott Mc.
 Neill 126, 139.
- Zorn, Anders 116.

Inhaltsübersicht

	Seite
Allgemeines und Technisches	3
Das fünfzehnte Jahrhundert im Norden	8
Das sechzehnte Jahrhundert im Norden	25
Das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert in Italien	33
Die Blüte des Linienstichs in den Niederlanden und in Frankreich	42
Die Anfänge der Radierung als selbständige Kunst	50
Die Blüte der Radierung in den Niederlanden im siebzehnten Jahrhundert	56
Der Verfall der alten Manieren und die Erfindung der neuen Flächentechniken im achtzehnten Jahrhundert	74
Die Schabkunst	74
Die Kreidzeichnungen= und die Punktiermanier	84
Die Aquatinta	89
Versuche im Farbendruck	94
Der Übergang zum neunzehnten Jahrhundert	96
Das Repetitorium während der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts	100
Die jüngste Epoche der Radierung in Frankreich	104
Die jüngste Epoche der Radierung in Großbritannien	117
Die jüngste Epoche der Radierung in Deutschland	130
Winks für den Sammler	135

Kunsthandlung
Ernst Arnold

Dresden — Schloßstraße

☞ Inhaber L. Gutbier. ☞

Graphisches Cabinet

enthaltend eine der größten Sammlungen deutscher
wie ausländischer Radierungen, Lithographien usw.

☞ ☞ von Künstlern des 19. Jahrhunderts. ☞ ☞

Specialkatalog

Otto Fischer — englische Radierungen
im Erscheinen

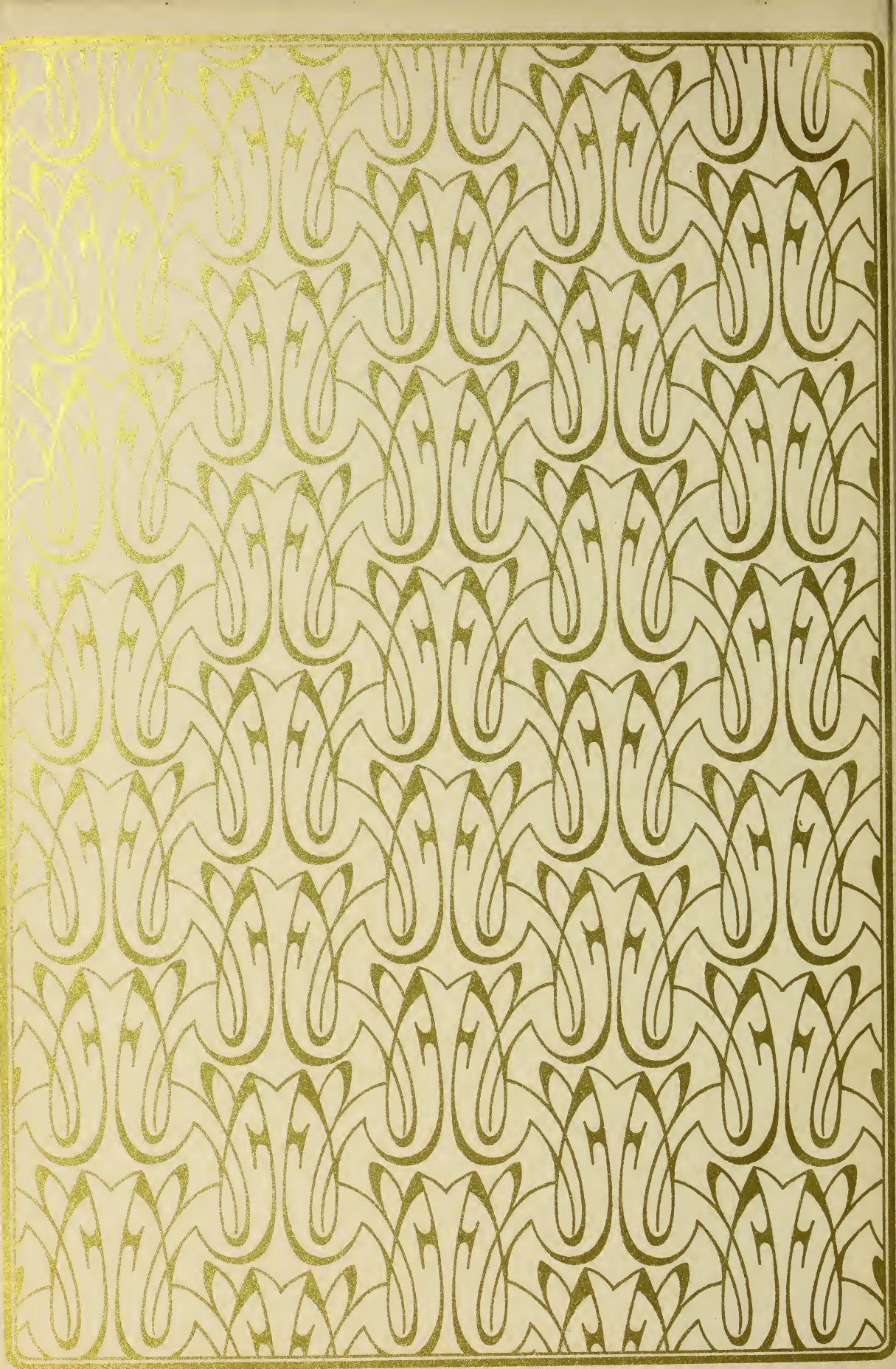
☞ französische Lithographien. ☞

Gemälde.

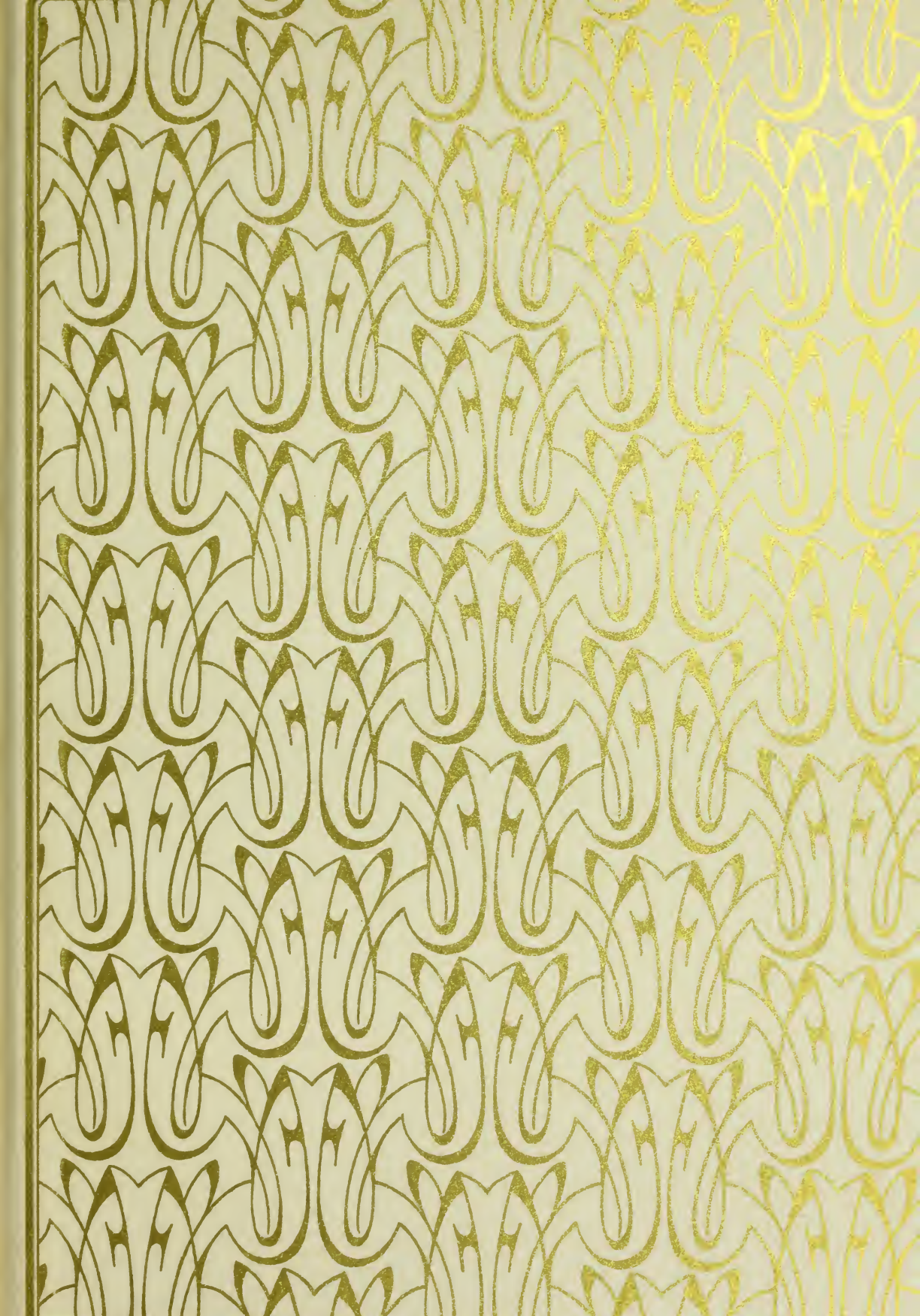
An- und Verkauf wie
permanente Ausstellung.



FINE ARTS LIBRARY
FOGG ART MUSEUM



83-13685



GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00645 2383

