



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Der Kupferstich und die vervielfältigenden Künste der
Neuzeit.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Benehmen Wischers beim Einpacken in Ulm ganz so, als wäre sie dem Roman entnommen: „Beim Abschied (Juni 1866) leistete ich dem Freunde Beistand beim Packen seiner mannigfachen Gegenstände, die er sämtlich auf Sofa, Tisch und Stühle ausgekrant hatte — doch mehr mit den Augen, wie er wünschte, als mit der Hand. Dabei war er stets eigen und possirlich. Es fehlte ein Hemd, siehe da, es war bereits eingepackt. Dort lag noch ein Schnupftuch — er hielt es schon im Koffer verwahrt. Nun rutschte ihm ein Stückchen Seife aus, das er eben in einen Streifen Zeitungspapier wickelte. Dann wird der Haftpinsel vermisst und endlich — ein Werk des Dämons, der ihn plagte — zwischen dem Tischchen und dem Spiegel über ihm eingeklemmt gefunden. Und der Kellner kommt nicht mit der Rechnung! Als ihn wiederholtes, gesteigertes Zerren am Glockenzug herbeigerufen hat und er bezahlt ist, will Wischer noch einige Worte gemüthlich sprechen und dazu eine jener kurzen österreichischen Regiezigarren rauchen, die er so sehr liebt. Da fehlt das Messerchen zum Abschneiden, welches ihn nach Griechenland und seither überall hin begleitet hat — ein teures Angebenken. Es ist verlegt, verdeckt durch die »Ulmer Schnellpost«, befindet sich ganz in der Nähe, wird erst nach längerem Suchen entdeckt! All dies geschieht ihm zum Pöffen — denn die Gegenstände haben eine Seele, und all diese Seelen gehören Teufelchen, welche ihn necken, ärgern, verfolgen! Das war Wischers Gespensterglauben!“ Aber über Mörikes Geisterseherei konnte er doch lachen.

Wien.

Moriz Necker.



Der Kupferstich und die vervielfältigenden Künste der Neuzeit.

Von Adolf Rosenberg.



ie Klagen über die stetig wachsende Konkurrenz, die dem ehrwürdigen Urvater der graphischen Kunst, dem Kupferstich, von Kindern und Kindeskindern bereitet wird, ertönen immer stärker und beweglicher. Während die einen auf diese Klagen nur ein höhnisches: „Es geschieht dem alten pedantischen Herrn schon recht!“ zur Erwiderung haben, weisen die andern mit Entrüstung auf die heilige Mission des reinen Linienstichs, der allein würdig und berufen sei, die Meisterwerke der klassischen Kunst zu verdolmetschen und in völliger Harmonie mit ihrer erhabenen Einfachheit wiederzugeben. Aber den Kupferstechern ist

mit der Entrüstung nicht gedient. Sie müssen Aufträge haben, um zu leben, und dieser Notwendigkeit steht die Thatfache gegenüber, daß Kunsthändler, Gesellschaften und Vereinigungen, die sich die Pflege des Kupferstichs angelegen sein lassen, in der Erteilung von größern Aufträgen immer zurückhaltender werden, weil sie die Erfahrung gemacht haben, daß sich die Gunst des Publikums, der großen Masse der Käufer, mit denen der Kunsthandel rechnen muß, andern Sternen zugewendet hat. Diese Beobachtungen und geschäftlichen Erfahrungen sind nicht allein in Deutschland, sondern ebenso gut in Frankreich und in Belgien gemacht worden, und die belgische Akademie der Wissenschaften hat sich sogar veranlaßt gesehen, für das Jahr 1889 die Aufgabe einer Preisarbeit zu stellen, worin die Ursachen des Verfalls der Kupferstecherkunst entwickelt und die besten Mittel angegeben werden sollen, „mit denen diesem Kunstzweig zu seinem alten Glanze verholfen werden kann.“ Mit der Angabe solcher gründlich heilsamen Mittel, die dem kranken Manne wieder auf die Beine helfen können, wird es nur seine Schwierigkeiten haben. Leichter ist es, die Ursachen oder wenigstens die meisten derselben zu ermitteln, welche die Kupferstecherkunst in Bedrängnis gebracht haben, ohne daß ein Verschulden durch Rückgang der Technik oder innere Gründe nachweisbar wäre.

Kunstforscher und Ästhetiker haben in den letzten Jahren einen wahren Sturm lauf gegen alles Farblose unterhalten. Sie haben das Publikum wegen seiner Farbenblindheit, wegen seiner Verständnislosigkeit für das Element der Farbe in der plastischen und dekorativen Kunst wie im Kunstgewerbe so lange ausgescholten, bis es endlich aus seiner Trägheit erwacht ist und nun alles nicht farbig genug haben kann. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß diese plötzlich erwachte Farbenfreudigkeit dazu beigetragen hat, daß der Kupferstich seine bevorzugte Bedeutung für den Zimmerschmuck verloren hat. Aber der Abbruch auf diesem Gebiete ist ihm nicht etwa, wie man im Hinblick auf die Farbenlust doch zunächst annehmen sollte, durch den Ölfarbendruck verursacht worden. Der Ölfarbendruck steht vielmehr nach wie vor bei allen seiner gebildeten Kunstfreunden in geringer Achtung, und die Versuche, den Farbendruck mit Hilfe der Photographie und des Lichtdruckverfahrens zu veredeln, welche vornehmlich durch die „Vereinigung der Kunstfreunde für die Publikationen der Königl. Nationalgalerie“ in Berlin gefördert werden, haben erst in neuester Zeit mehr und mehr Boden gewonnen. Nicht die farbigen Wiedergaben von Gemälden und sonstigen Kunstwerken, sondern die Radirung und der mit Hilfe und auf Grundlage der Photographie ermöglichte Lichtdruck mit seinen verschiedenen, mehr oder weniger raffinierten Abarten (Photogravüre, Heliogravüre u. s. w.) sind die gefährlichen Nebenbuhler des Kupferstichs, die ihm einerseits durch die größere Schnelligkeit der darstellenden Technik und dem entsprechenden Wohlfeilheit, andererseits durch eine dem Auge gefälligere, dem malerischen Sinn ungleich mehr entgegenkommende Wirkung sein Arbeits- und Absatzfeld streitig machen.

Die materielle Lage des Kupferstichs scheint von jeher insofern ungünstig gewesen zu sein, als das auf die Bearbeitung einer Kupferplatte mit dem Grabstichel verwendete Zeitmaß nicht im richtigen Verhältnis zu dem aus dem Verkaufe der Abdrücke erzielten Gewinne stand. Zu dieser Überzeugung muß schon Dürer gelangt sein. Denn aus rein künstlerischen Gründen allein, etwa um eine freiere, kräftigere und farbigere Wirkung herbeizuführen oder eine plötzliche Eingebung der Phantasie schneller festzuhalten, lassen sich seine etwa seit 1510 gemachten Versuche, die eine schnellere Vollendung des graphischen Bildes bezweckten, nicht erklären. Seit dem genannten Jahre versuchte Dürer nämlich die Zeichnung statt mit dem Stichel mit der sogenannten kalten oder trocknen Nadel auf der Kupferplatte einzuritzen, und Thausing hat es in seiner Biographie des Meisters wahrscheinlich gemacht, daß er sich auch bereits einer Säure bedient habe, um die Risse der Nadel zu vertiefen, daß die Säure aber nicht stark genug gewesen sei, eine dauerhafte Zeichnung herzustellen, die eine die Mühe lohnende Anzahl von Abzügen erlaubte. Es ist auch umgekehrt möglich, daß die Säure die Kupferplatte zu stark angriff, und die Linien der Zeichnung infolge dessen zu grob ausfielen. Denn Dürer versuchte später mit der Nadel auf Eisenplatten zu radiren, die nachweislich geätzt wurden, ohne daß das Ergebnis ein viel erfreulicheres war. Aus diesen mißglückten Versuchen hatte Dürer jedoch einsehen lernen, daß die Nadel gleichwohl ihren guten Dienst leisten könne, und er verband sie deshalb mit der Arbeit des Grabstichels, den er freilich die Hauptrolle spielen ließ. Dürer wird daher mit Recht als Vater der Radirung angesehen, obwohl er von dieser Technik noch keinen ausgedehnten Gebrauch gemacht hat. Nach seinem Vorgange handhabten noch andre deutsche und niederländische Stecher des 16. Jahrhunderts die Radirnadel neben dem Grabstichel; aber sie vermochten diesem vereinigten Verfahren nicht alle Vorteile zu entlocken, die darin verborgen liegen, und überdies führte die zur höchsten Blüte gesteigerte Entwicklung, welche die Radirung durch die Niederländer, insbesondere durch Rembrandt, im 17. Jahrhundert erlebte, eine entschiedne Trennung der Nadel- von der Grabstichelarbeit herbei. Wenn auch keine ausdrücklichen Zeugnisse dafür vorliegen, so ist doch wohl anzunehmen, daß schon damals zwischen den berufsmäßigen Kupferstechern und den Maler-Radirern, die ihre eignen Gedanken und Erfindungen in Kupfer ätzten, ein Gegensatz bestand. Aber dieser Gegensatz war deshalb noch nicht so scharf ausgeprägt wie heute, weil die Kupferstecher sich sehr selten an so große Aufgaben wagten, wie sie im 19. Jahrhundert ganz allgemein geworden sind, und daher mit der Produktion der leichter und schneller arbeitenden Radirer annähernd gleichen Schritt halten konnten.

Nachdem die Radirung noch während des 18. Jahrhunderts ihre Herrschaft behauptet hatte, begann etwa seit der Mitte des Jahrhunderts der Kupferstich, und zwar in der reinen und strengen Form der Linienmanier, zunächst in Italien, in den

Vordergrund zu treten, und durch die Thätigkeit von N. Morghen, Longhi und deren Schülern gelang es ihm, ein so entschiedenes Übergewicht über alle andern Arten der graphischen Reproduktion zu gewinnen, daß seine Autorität seit der Wende des Jahrhunderts auf Jahrzehnte hinaus unbestritten und unangetastet blieb. Dieser Aufschwung des Kupferstichs und seine Begünstigung durch die Kunstliebhaber und das von ihnen beeinflusste Publikum ist freilich nicht allein den Eigenschaften der Grabsticheltechnik zuzuschreiben. Er fällt auch mit einer Veränderung im Kunstgeschmack zusammen, der sich bereits zu der Zeit, wo in der zeitgenössischen Kunst noch der Rokokostil in üppigster Blüte stand, mit stark ausgeprägter Vorliebe den malerischen Schöpfungen der Italiener des 16. Jahrhunderts zugewendet hatte. Die Geschichte unserer öffentlichen Gemäldegalerien legt Zeugnis dafür ab, daß noch bis in die vierziger Jahre unseres Jahrhunderts hinein anfangs die Fürsten, später die Sammlungsstände ihr Hauptaugenmerk auf die Italiener richteten, und aus dieser vorherrschenden Neigung einer langen Periode des Kunstgeschmacks erklärt es sich, daß eine Reproduktionsart, die, wie der Linienstich, den damals am höchsten geschätzten Leistungen der Malerei mit entsprechenden Mitteln der Darstellung völlig gerecht werden konnte, von der allgemeinen Gunst getragen wurde. Er durfte sich sogar herausnehmen, in der Absicht, nur die nackte Form oder gar nur die Zeichnung wiederzugeben, seine Darstellungsmittel auf das nüchternste und dürftigste Maß zu beschränken, und so entstanden, unterstützt durch die Kartonmalerei der neuklassischen deutschen Schule, jene sonderbaren Abarten des Karton- und Umrissstiches, welche geraume Zeit ihr Unwesen, namentlich in illustrierten Werken, getrieben haben.

Aber das malerische Ideal einer Periode ist ebenso sehr den Launen der Mode oder dem Wechsel unterworfen, wie alle Richtungen und Strömungen des Menschengesistes. Seit dem durch die Belgier herbeigeführten Umschwung der neuern Malerei, der im Anschluß an die nationalen Großmeister des 17. Jahrhunderts das Element der Farbe, die koloristische Wirkung wieder in den Vordergrund der künstlerischen Bestrebungen drängte, hat sich auch das Gefühl der Kunstfreunde für das rein Malerische in der Kunst mehr entwickelt. Über Rubens und van Dyck hinaus gelangten Liebhaber, Kenner, Bilderkäufer und Bilderverkäufer sehr bald zu jenen Meistern, deren Schöpfungen auf kleinstem Raume die verhältnismäßig größten koloristischen Reize entfalten, zu der Bildnis-, Genre-, Landschafts- und Stilllebenmalerei des vlämischen und holländischen Niederlands. Wir müßten eine Geschichte des modernen Kunstgeschmacks schreiben, wenn wir im einzelnen schildern wollten, wie sich die Neigung der reichen Sammler für Gemälde der niederländischen Schule seit dem Anfange der fünfziger Jahre bis auf die Gegenwart allmählich bis zum Fanatismus gesteigert hat, bis zu der im Hinblick auf die übliche Rangordnung der Künstler ungeheuerlichen Thatfache, daß auf einer berühmten Versteigerung eine Bauern-

firmes von Teniers höher bezahlt worden ist als eine Madonna Raffaels. Nur darauf sei hingewiesen, daß dieser materiellen Überschätzung der Niederländer nicht etwa ausschließlich die erst jetzt zu besserem Verständnis gelangten, rein künstlerischen Eigenschaften der in Frage kommenden Gemälde zu Grunde liegen. Die Engländer haben von jeher eine große Vorliebe für die niederländischen Maler der Blütezeit besessen, und diese Vorliebe hat sich allmählich auch auf den Kontinent ausgedehnt, zum Teil wohl künstlich genährt durch Zwischenhändler, Agenten und sogenannte „Experten“, die ein finanzielles Interesse daran hatten, dem Kunstmarkt durch Mobilisierung alten Gemäldebesitzes neue Nahrung zuzuführen. Für denjenigen, der nicht selbst Kunsthändler ist oder Gelegenheit oder Verpflichtung hat, allen Schleichwegen des modernen Kunsthandels, allen Wandlungen und Schwankungen des internationalen Kunstmarktes nachzuspüren, ist es unmöglich, den Rattenkönig zu entwirren, der aus wildem Spekulationstrieb, aus niedrigen Intriguen, aus schlauer Benutzung der Eitelkeit von Finanzbaronen, aus der Ausbeutung von Notlagen, in welche bisweilen öffentliche Institute, Kirchen und verschwenderische Lords geraten, aus systematischer Reklamemacherei und hundert andern Kunstgriffen zusammengeflochten worden ist. Für unsern Zweck genügt es, die Thatsache festzustellen, daß die auf solchen Wegen herbeigeführte Veränderung des Kunstgeschmackes, deren Berechtigung als heilsam und notwendig zur Herstellung des Gleichgewichts wir übrigens unumwunden anerkennen, einen nachteiligen Einfluß auf das weitere Gedeihen derjenigen Richtung des klassischen Kupferstichs üben mußte, der sich fast ausschließlich auf die Nachbildung von Gemälden italienischer und stilverwandter Meister der neuern Zeit beschränkt.

Wohl hat ein ausgezeichnete Vertreter der Grabsticheltechnik, Eduard Mandel, zu wiederholten Malen den Versuch gemacht, die koloristischen Eigenschaften eines Tizian und van Dyck durch die Mittel seines immerhin auf eine kleine Anzahl von Wirkungen beschränkten Verfahrens wiederzugeben. Aber es waren nur Porträtköpfe, bei denen das Interesse an der Person und der Bildung der einzelnen Züge, die durch rein zeichnerische Mittel dargestellt werden konnten, den durch die trockene Technik verschuldeten Mangel in der Widerspiegelung des koloristischen Gewebes einigermaßen ersetzen konnte. Bei den in den fünfziger und sechziger Jahren entstandenen französischen Kupferstichen nach figurenreichen Kompositionen der Venezianer, insbesondere nach Paul Veronese, wird jedoch der Mangel an malerischer Haltung und kräftiger koloristischer Wirkung so schwer empfunden, daß selbst die besten dieser Arbeiten, trotz ihrer sorgfältigen Durchbildung in den Einzelheiten, nur den Schatten der Originale wiedergeben. Hier darf auch nicht verschwiegen werden, daß die geringern Erzeugnisse des französischen Kupferstichs, der Jahrzehnte lang den europäischen Markt beherrscht hat, durch Verflachung des physiognomischen Ausdrucks und durch gedankenlose Manierirtheit der Darstellung sehr viel dazu beigetragen haben,

die Abneigung feinsühlender Kunstfreunde gegen den trocknen Linienstich zu verstärken.

Zeigte sich also der Kupferstich mit denjenigen Mitteln, auf die er sich unter dem Einflusse der Italiener zurückgezogen hatte, einer entsprechenden Wiedergabe der spezifisch malerischen Schöpfungen der Niederländer und der nach gleichen Wirkungen strebenden Venezianer nicht gewachsen, so erstand in der Radirung plötzlich ein Ausdrucksmittel, das allen Anforderungen in überraschendem Maße entgegen kam. Es war freilich nicht mehr die Malerradirung des 17. Jahrhunderts, die den Künstlern ein bequemer und leichter Behelf war, Einfälle des Augenblicks auf der Kupferplatte festzuhalten oder in der Entfaltung der feinsten Reize des Hell dunkels durch einfache Nadelrisse in dem bloßen Gegensatz von Schwarz und Weiß zu schwelgen. Die Radirung trat jetzt mit dem vollen Gewicht einer reproduzierenden Kunst als ernsthafte Nebenbuhlerin des Kupferstichs auf. Der Gedanke der alten Galeriewerke, die fast zwei Jahrhunderte lang das Herrschafts- und Nahrungsgebiet der Kupferstecher gewesen waren, wurde wieder aufgenommen, und mit großer Schnelligkeit entstanden jene langen Reihen von Radirungen nach Gemälden der Braunschweiger, Kasseler und Wiener Galerien, nach Frans Hals, Rembrandt und andern Niederländern, die zumeist William Unger verdankt werden, der als Begründer oder doch als der erfolgreichste und thätigste Vertreter dieser neuen Richtung der Radirung anzusehen ist. Jetzt war endlich eine Art künstlerischer Reproduktion gefunden, welche das höchste Maß von malerischer Wirkung mit verhältnismäßig großer Schnelligkeit der Arbeit und dadurch erreichter Wohlfeilheit verband, und es war daher natürlich, daß sich Verleger und Unternehmer mit großem Eifer auf die Pflege der Radirung warfen. Sie fanden überall ein bereitwilliges Entgegenkommen zahlreicher Kräfte. Denn die Führung der Radirnadel fordert eine viel geringere künstlerische Disziplin und Entsamung, als die Handhabung des Grabstichels. Wie Pilze schossen in allen größern Kunststädten berufsmäßige Radirer aus der Erde, die sich ausschließlich in den Dienst der Galeriedirektoren und Verleger zur Wiedergabe alter und neuer Bilder stellten, und die Radirung wurde sogar auf den Akademien zünftig, auf denen sich die Lehrer des Kupferstichs, wenn sie nicht zum alten Eisen geworfen werden wollten, bequemen mußten, Unterweisung in dieser bis dahin über die Achsel angesehenen, halb dilettantenhaften Technik zu erteilen.

Die weitere Entwicklung der Radirung in der neuesten Zeit gewährt ein Schauspiel, das einem Wettrennen nicht unähnlich ist. Nach den großen Erfolgen, welche die Radirer mit ihren Blättern nach niederländischen Meistern errangen, Erfolgen, die zum guten Teil auch in den Stoffen, nicht bloß in der Technik begründet lagen, besannen sich die deutschen Maler darauf, daß die Führung der Radirnadel einst auch zu den Privilegien ihrer Kunst gehört hatte. Die französischen Maler, insbesondere die Realisten der neuern Land-

schaftsmalerei, hatten niemals verlernt, flüchtige Eindrücke mit der Nadel festzuhalten, und in England war die Radirung schon seit dem Anfange der sechziger Jahre eine Art Sport geworden, an dem sich auch Dilettanten beteiligten. Dort wie hier gewannen diese Bestrebungen Mittelpunkte in Vereinigungen von Künstlern und Kunstfreunden, die einerseits die Malerradirung übten und ausbildeten, andererseits die Erzeugnisse derselben selbst ankauften oder unter das Publikum brachten. In neuester Zeit sind auch in Deutschland ähnliche Vereine gegründet worden: der Düsseldorfer Radirklub, die Gesellschaft für Radirkunst in Weimar und der Verein für Originalradirung in Berlin. Dieses Eingreifen der Maler in ein Gebiet der Technik, das schließlich über das Stadium geistreicher Improvisation und launenhafter Willkür zu einem mannigfach gegliederten Organismus, welcher Studium und Lehre erforderte, hinausgediehen war, diente nur dazu, die berufsmäßigen Radirer, deren Darstellungsmittel sich im Verein mit einer raffinierten Druckmethode immer weiter entwickelt hatten, zu größern Anstrengungen anzuspornen. Aus den Blättern für Galeriewerke, aus den Illustrationen für sogenannte Prachtwerke erhoben sie sich zu der Bearbeitung umfangreicher Platten, deren Abdrücke für den Wandschmuck bestimmt waren und den Kupferstich aus seiner letzten, nur noch mühsam behaupteten Stellung zu vertreiben suchten. Die ersten Wagnisse dieser Art wurden von französischen Künstlern unternommen, deren Verleger es nicht unterließen, dem Wettlauf der Radirung mit dem Kupferstich noch einige stark gewürzte Zuthaten zu verleihen. Sie spekulirten auf die Leidenschaft eifersüchtiger Sammler und forderten unverschämt hohe Preise unter dem Vorwande, daß nach einer in Ziffern begrenzten Zahl von Abzügen die Platte zerstört und jedem der drei- oder vierhundert Abnehmer ein Stückchen der Platte eingehändigt werden würde. Soviel wir wissen, ist dieser schlau auf die Sammelwut berechnete Humbug, der doch keinen vernünftigen Menschen über den wirklichen Wert eines radirten oder gestochenen Blattes täuschen kann, zuerst bei der Radirung Ch. Waltners nach Rembrandts „Nachtwache“, beiläufig bemerkt, einer Nachbildung, die von dem Originale eine ganz unrichtige Vorstellung giebt, in Szene gesetzt, seitdem aber, wie alle Narrheiten, häufig wiederholt worden. Die materiellen Erfolge, welche die alten Meistern nachschaffenden Radirer mit ihren großen Platten errangen, ließen wiederum die Malerradirer nicht schlafen. Sie griffen nach ebenso großen und noch größern Kupferplatten und bedeckten sie meist mit landschaftlichen Ansichten und Architekturstücken, deren Ausführung sich natürlich mit dekorativen, sozusagen summarischen Andeutungen begnügen mußte, wenn nicht abermals ein Mißverhältnis zwischen aufgewandter Arbeitskraft und dem daraus zu erzielenden Gewinn entstehen sollte. Hatte sich die Radirung schon in der Nachbildung von Gemälden alter Meister in großem Maßstabe Aufgaben gestellt, die ihrem innersten, auf intime malerische Wirkung gerichteten Wesen zuwider waren, die aber wegen des bedeutsamen geistigen Inhalts der

Originale immer noch, trotz unzulänglicher Lösung, das Interesse des Stoffes für sich hatten, so fielen alle Entschuldigungsgründe für ungebührliche und ungerechtfertigte Ausdehnung bei den sogenannten „Originalradierungen“ weg, die uns die bekanntesten oder gleichgiltigsten Gegenden, bald mit etwas impressionistischem Anstrich, bald mit der protokollarischen Peinlichkeit des Bedutenmalers vor Augen führen. Bei diesen großen Blättern läßt sich nicht mehr entscheiden, welchen Anteil an der malerisch-dekorativen Wirkung die Nadel des Radirers oder das Raffinement des Druckverfahrens hat, das bei den mit großem Pomp angekündigten „Originalradierungen“ der Neuzeit sehr oft eine viel größere und wichtigere Rolle spielt als das Talent des Malerradirers.

Nach diesem Vorgehen wäre nun zwischen der reproduzierenden Radierung und der Originalradierung Sonne und Schatten gleichmäßig verteilt gewesen und eine Bahn gewonnen worden, auf der sich die beiderseitigen Kräfte hätten messen können. Aber die unheilvolle Gast der Spekulanten, die den früher als still und heilig ausgerufenen Hain der Kunst, nicht gerade zum Mißvergnügen der Hain- und Tempelwächter, wie Korybanten durchtoben und ihre gefüllten Geldbeutel verlockend zeigen, machte noch ein drittes Reizmittel für den überfüllten Gaumen der feinschmeckerischen Sammler ausfindig. Es mußte einmal ein berühmter oder auch nur ein im Kurszettel des Kunstmarktes hochnotirter Maler überredet werden, eines seiner beliebtesten Bilder selbst zu radiren. In einer solchen Verbindung mußte auch der blasirteste Sammler den Gipfel des Hochgenusses erkennen, und da ihm überdies die Genugthuung geboten war, daß er für sein teures Geld den Genuß nur mit wenigen zu teilen brauchte, haben wir es erlebt, daß die mit ängstlicher und tastender Nadel ausgeführte Radierung eines englischen Malers nach seinem Bildnis einer hübschen jungen Dame höher bezahlt worden ist, als die entsprechenden Abdrucksgattungen von Mandels „Siztinischer Madonna“, an welcher der Meister zehn Jahre lang gearbeitet hat.

Einem so heftigen Ansturm, der in seinem taktischen Vorgehen ebenso geschickt die Leidenschaften der Sammler ausnutzte, wie er den Sparsamkeitsbedürfnissen der durch die von allen Seiten eindringende Konkurrenz hart bedrängten Kunsthändler und Verleger entgegen kam, vermochte der schwerfällige Kupferstich, der mit der Massenproduktion des modernen Kunstverlagsgeschäfts nicht gleichen Schritt halten kann, keinen dauernden Widerstand entgegenzusetzen. Er wurde an die Wand gedrückt, hatte aber als stummer, wenn auch betrübter Zuschauer die Genugthuung, zu sehen, wie sich unter seinen Ersahmännern und Nachkommen ein Kampf entspann, ähnlich dem zwischen den eisernen Männern, die aus Jasons Saat der Drachenzähne dem Erdboden entsprossen.

Die stetig wachsende Vervollkommnung in der photographischen Aufnahme von Gemälden alter Meister gab Kunstforschern und Kunstfreunden die Mittel an die Hand, die Arbeiten der Radirer auf ihre Zuverlässigkeit und Verwend-

barkeit für wissenschaftliche Zwecke zu prüfen, und das Ergebnis dieser Prüfungen war häufig so enttäuschend und entmutigend, daß sich der Wunsch nach einem zuverlässigeren Reproduktionsmittel immer lebhafter rege machte. Die Photographie selbst vermochte diesen Ersatz anfangs nicht zu bieten, weil sie den schweren, undurchsichtigen Schatten der alten niederländischen Gemälde nicht beizukommen vermochte, welche die Radirnadel so geschickt aufzuhellen verstand. Überdies war das alte Kopirverfahren so umständlich und ungleichmäßig, daß die Bedingung eines wohlfeilen Preises, die bei vergleichenden weit ausgedehnten Studien unumgänglich ist, nicht erfüllt werden konnte. Erst nach der Erfindung des photographischen Druckverfahrens wurde auch dieser Übelstand beseitigt, und im Laufe weniger Jahre ist jenes Verfahren durch Franzosen und Deutsche so leistungsfähig gemacht worden, daß es nach der Seite der Massenerzeugung der Radirung vollständig den Boden untergraben hat. Bei der Herstellung der Galeriewerke vermag jetzt die Radirung nicht mehr mit der Helio- und Photogravüre zu wetteifern, welche die Eigenschaft eines gefälligen, bestechenden Aussehens mit dem Vorzuge wissenschaftlicher Genauigkeit verbindet, den unser kritisches Zeitalter von Veröffentlichungen dieser Art fordert. Durch die schnelle Verbreitung des photographischen Lichtdrucks und seiner Abarten, die zum Teil für die Buchdruckerpresse verwendbar sind und dadurch den vornehmeren Gattungen der graphischen Künste noch mehr Abbruch thun, ist jetzt auch bereits die reproduzierende Radirung in eine Notlage geraten, und Grabstichel und Radirnadel singen ein gemeinsames Klage lied.

Einsichtigen Beurteilern kann es freilich nicht verborgen bleiben, daß auch die Heliogravüre, der mechanische Lichtkupferdruck, trotz gewisser Nachhilfen auf der Platte mit Nadel und andern Werkzeugen, in ihrer Leistungsfähigkeit begrenzt ist. Sie giebt den nachgebildeten Gemälden einen weichen, matten Glanz, der nicht immer dem koloristischen Charakter der Originale angemessen ist. Man kann ihre Wirkung auf das Auge am ehesten mit der der Schabkunstblätter vergleichen, die sich im vorigen Jahrhundert einer großen Beliebtheit erfreuten, und wie diese sich besonders brauchbar in der Nachbildung gewisser Meister erwiesen, die nach starken Helldunkleffekten strebten, wie z. B. J. Hals, Rembrandt, Dou, Rubens, Honthorst, Schalcken u. a., so wird man auch, sofern man den Schwerpunkt auf vollkommen treue, charakteristische Wiedergabe der koloristischen Haltung der Originale legt, den Wirkungskreis der Heliogravüre beschränken müssen. Einen Versuch, verschiedene reproduzierende Künste, insbesondere den Kupferstich, die Radirung und die Heliogravüre, nach dem Maßstabe ihrer Leistungsfähigkeit zu beschäftigen und danach die Aufgaben zu stellen, hat kürzlich die Verwaltung der Berliner Gemäldegalerie gemacht. Zu den beiden ersten Lieferungen eines in großem Maßstabe angelegten Galeriewerkes sind Stecher und Radirer herangezogen worden, deren Beteiligung im großen und ganzen so abgegrenzt worden ist, daß den erstern die Italiener des 15. und des 16. Jahrhunderts,

soweit sie nicht der venezianischen Koloristenschule angehören, übertragen worden sind, während den Radirern die Wiedergabe der Koloristen, also der spätern Niederländer, der Venezianer des 16. und der Spanier des 17. Jahrhunderts zugefallen ist.

In dieser Scheidung liegt ein Fingerzeig, wie etwa das Arbeitsgebiet des Kupferstichs begrenzt werden könnte, um ihm wieder zu dem alten Ansehen zu verhelfen, das zum Teil vielleicht nur dadurch gelitten hat, daß der Kupferstich sich an Aufgaben gemacht hatte, zu deren Lösung seine beschränkten Mittel nicht ausreichten. Es wäre auch in Hinblick auf die oben erwähnten Versuche Dürers den Kupferstechern anzuraten, auf eine Erweiterung ihrer Darstellungsmittel zu denken und, statt in der starren Abgeschlossenheit des reinen Linienstiches zu verharren, die Radirnadel noch mehr zur Mitarbeiterschaft heranzuziehen, als es bisher der Fall gewesen ist. Doch damit geraten wir auf ein Gebiet, das wir nicht betreten wollten. Es lag uns nur daran, in Form eines geschichtlichen Überblicks auf einige der Ursachen hinzuweisen, die mitgewirkt haben, den Kupferstich aus seiner frühern Stellung zu verdrängen und den Umfang seiner Thätigkeit wesentlich zu beschränken. Einen wirklichen Verfall der Kupferstecherkunst, d. h. ein Herabsinken von einer zu irgend einer frühern Zeit erreichten Stufe vermögen wir nicht zu entdecken. Wenn man Blätter wie Mandels „Sixtinische Madonna“, Johann Burgers „Aurora“ nach Guido Reni und Rudolf Stangs „Abendmahl“ nach Leonardo da Vinci ins Auge faßt, gewinnt man vielmehr die Überzeugung, daß sich die Technik unablässig vervollkommnet, soweit es innerhalb der einmal gesteckten Grenzen möglich ist. Die mißliche Lage des Kupferstichs ist demnach mehr auf rein wirtschaftliche und auf Gründe der Konkurrenz zurückzuführen, von denen wir einige hervorgehoben haben. Ob diese Notlage durch äußere Umstände, etwa durch Staatshilfe oder durch das Eingreifen von Gesellschaften und Vereinen zu beseitigen ist, oder ob nicht vielmehr die Kupferstecher selbst darauf werden bedacht sein müssen, durch größere Beweglichkeit ihrer Technik oder durch andre Reformen der Konkurrenz zu begegnen, das sind Fragen, die sich unsrer Meinung nach nicht auf dem Wege theoretischer Auseinandersetzungen lösen lassen. In kritischen Zeiten hat stets die That mehr gegolten, als die kluge Meinung oder der gute Rat. Wenn der Kupferstich noch die Lebenskraft besitzt, die er nunmehr vierhundertundfünfzig Jahre hindurch bewährt hat, so wird er sich auch ohne fremde Hilfe im Kampfe mit Mächten behaupten, die selbst auf sehr unsichern Füßen stehen und zum Teil mehr den Charakter von vorübergehenden Erscheinungen haben.

