



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Die historische Ausstellung deutscher Grabstichelarbeiten im Berliner  
Kupferstichkabinet : (Schluß)

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

können. Die erläuternden Zusätze des Sohnes und Herausgebers sind völlig anspruchlos. Seite 110 ist ein unbedeutender Irrtum untergelaufen: nicht der 1829 gestorbene Friedrich, sondern August Wilhelm Schlegel war es, der 1841 noch in Bonn lehrte und die Berufung Försters verhindern half.



## Die historische Ausstellung deutscher Grabstichelarbeiten im Berliner Kupferstichkabinet

(Schluß)



Als der Straßburger Buchdrucker und Verleger Bernhard Jobin im Jahre 1573 die Bildnisse der römischen Päpste mit den von Fischart übersetzten Lebensbeschreibungen des Panvinio herausgab, allen „Historiz und auch Gemälverständigen sehr ergezlich und vorständig,“ schickte er dem Text eine Widmung an den Bischof Melchior von Basel voraus, die in mehr als einer Beziehung von kunstgeschichtlichem Interesse ist. Es ist die erste litterarische Verteidigung der deutschen Kunst gegen die welsche, deren Lob schon damals einmütig von allen Lippen tönte. Als einen besondern Ruhmestitel nimmt Jobin die Erfindung und Ausbildung des Kupferstichs für sein Vaterland in Anspruch und weist, wie wir schon sahen, Martin Schongauer seinen gebührenden Ehrenplatz in der Reihe der Künstler an. „Von welchem — fährt er fort — es nachmals der kunstberühmtest Albrecht Dürer begreifend, in ein solchs wesen und ansehen hat erhebt, daß noch heutigen Tages alle Völker sich seines fleis im reißen und stechen haben zu verwundern. . . . Nun dieser Albrecht Dürer hat eine solche Anzahl fürnehmer Maler hin und wieder in Hochteutschland erweckt, daß sie an Mänge und Kunst gewißlich keiner Nation, wie künstlich sie sich auch verschrey, dißfalls werden plaz raumen.“

So klang das Urteil über Dürers Bedeutung ein halbes Jahrhundert nach seinem Tode. Nach weitem hundert Jahren glaubte man von dem Kupferstecher Dürer schon nichts mehr lernen zu können. Bezeichnend ist in dieser Beziehung eine Äußerung des holländischen Kunstschriftstellers Arnold Houbraken in seiner „Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen“; als im Jahre 1674 sein Lehrer Jacob Lavecq ihm den dritten Teil seiner Kupferstichsammlung testamentarisch vermachte, beklagte er seine Unkenntnis, die ihn eine so schlechte Wahl unter den Schätzen seines Meisters thun ließ: „denn anstatt schöne italienische oder französische Kupferstiche für meinen Teil auszuwählen,

fiel mein Auge auf die Stiche von Lucas von Leyden und Albert Dürer, die mir nichts nützen konnten, und es war lediglich durch Zufall, daß ich bei der Teilung doch noch einen französischen Kupferstich auswählte, der den ersten Platz in meiner Mappe einnimmt, sowohl als Erinnerung an meinen Meister, als ob seines seltenen eigenen Wertes, denn ich kenne keinen Freund von Kupferstichen, der ihn gesehen hätte, ohne ihn zu loben. Er ist von J. de Poilly u. s. w.“

Diese Wandlung des Urteils begreifen wir nur, wenn wir die Entwicklung des deutschen Kupferstichs vom sechzehnten bis zum Ende des siebzehnten Jahrhunderts verfolgen. Unter den „fürnehmen Malern,“ die Albrecht Dürer in Hochdeutschland — und wir dürfen hinzufügen, in Alldeutschland — „erweckte“ und deren Namen Sobin aufzählt, finden wir der Reihe nach auch alle jene Kupferstecher, die wir unter der Liebhaberbezeichnung „deutsche Kleinmeister“ zusammenzufassen gewohnt sind und deren Werke der Nordwand des Berliner Ausstellungsraumes ihren besondern Charakter geben.

An dieser Stelle empfinden wir die Beschränkung auf die Grabsticheltechnik zum Teil als Hemmnis für eine klare Darlegung der innern Entwicklung des Kunstdrucks. Die vielverzweigten Einflüsse, die uns die Werke der Kleinmeister ihrem Inhalt wie ihrer Form nach erklären und würdigen helfen, lassen sich auf der schmalen Bahn einer einzelnen künstlerischen Technik nur ungenügend nachweisen. Das Eindringen italienischer Formelemente in die ornamentale und figürliche Darstellung läßt sich z. B. ohne die Augsburger Holzschneiderschule, ohne die Thätigkeit eines Burgkmair, Hans Holbein des jüngern, die den Grabstichel nicht benutzten, endlich ohne die hauptsächlich als Radierer thätigen Hopfer, Eisenhoit, Samniger u. s. w. schwer in ihrer vollen Bedeutung auch für die Entwicklung des Kupferstichs schildern. Bei der Auswahl für die Ausstellung ist überdies der Nachdruck auf figürliche Darstellung gelegt worden, die im ganzen nicht als die stärkste Seite dieser Zeit und Stilgattung gelten kann. Bezeichnend ist es, daß auch diese Kompositionen nicht selten unter der Hand der Kleinmeister einen ornamentalen Charakter annehmen; wenigstens überwiegt dieser Eindruck bei dem Beschauer, der diese kleinen Bildchen — oft mythologischen Inhalts — unwillkürlich in seiner Phantasie mit zierlichen Leisten und Kartuschen umrahmt, die ihnen gewissermaßen erst zur rechten Wirkung verhelfen. Thatsächlich sind ja auch viele nur als Entwürfe für Schmuckgerät zu denken.

Aus dem Rahmen dieser Gattung fallen allerdings die beiden Blätter, die den Reigen eröffnen, völlig heraus. Cranachs „Buße des heiligen Chrysostomus,“ eine Darstellung, die wir in dieser Fassung der Legende auch bei Dürer wiederfinden — der Heilige, der eine Königstochter verführt hat, legt sich selbst die Buße auf, bis zu seiner Absolution auf Händen und Füßen zu kriechen —, ist eine der wenigen Grabstichelarbeiten des fruchtbaren Wittenberger

Meisters, dessen Hauptthätigkeit der Malerei und dem Holzschnitt gewidmet war. Die etwas schütterere und magere Art der Sticheführung, die uns an Robettas Vorbild erinnert, verrät die Unsicherheit des sonst so gewandten Künstlers in dieser Technik. Auch Hans Baldung Grien, dessen ausgestellter Stich „Der Stallknecht“ eine recht derbe Behandlung zeigt und sich dadurch schon äußerlich von seiner zierlichen Nachbarschaft abhebt, war vorzugsweise als Maler und Holzschneider thätig. Viel näher steht den Kleinmeistern schon der Nürnberger Goldschmied Ludwig Krug, dessen vielseitige Thätigkeit Neudörffer nicht genug zu rühmen weiß. Als die eigentlichen Vertreter der Klein Kunst jedoch müssen die beiden Brüder Beham gelten. Der ältere, Hans Sebald, ist in der Ausstellung u. a. auch durch einige reizvolle Ornamententwürfe vertreten, wie er deren viele für den Bedarf des Kunstgewerbebetriebs seiner Zeit anfertigte. Es wäre eine lohnende Aufgabe, gelegentlich die Entwicklung des Ornamentstichs in dem neuen Ausstellungsraume vorzuführen, wobei erst die Stellung der Kleinmeister und der Behams insbesondere in das rechte Licht gerückt werden würde. An die figürlichen Darstellungen dieser Künstler dürfen wir, wie z. B. Hans Sebald Behams Geschichte des verlorren Sohnes darthut, in Bezug auf Empfindungsgehalt und Tiefe der Auffassung keine zu hohen Anforderungen stellen; die oft bis zum Raffinement getriebene Zierlichkeit der Ausführung muß dafür entschädigen. Freilich wäre es ungerecht, damit auch ihre Leistungen im Bildnisfach, namentlich die Barthel Behams, irgendwie herabsetzen zu wollen: die drei ausgestellten Porträts des bairischen Kanzlers Leonhard von Eck, des Dr. Erasmus Waldermann und des Herzogs Ludwig von Baiern, beweisen zur Genüge, daß unser Künstler hier dem geistigen Teil seiner Aufgabe vollauf gewachsen war, wenn er auch nicht an die Meisterleistungen eines Hans Holbein heranreicht.

Neben diesen oberdeutschen Stechern, unter denen noch der Regensburger Hauptmeister Albrecht Altdorfer und die beiden Nürnberger Virgil Solis und Georg Pencz, letzterer ein persönlicher Schüler Dürers, eine eingehendere Besprechung verdienten, finden wir eine Gruppe von Kleinmeistern, als deren künstlerischen Mittelpunkt wir Westfalen ansehen dürfen. Ob hier Einflüsse der in den Niederlanden unter Führung des Lucas von Leyden hoch entwickelten Technik, oder Nachwirkungen der einheimischen Schule des fünfzehnten Jahrhunderts die Entwicklung förderten, wollen wir unerörtert lassen; sicher ist, daß die westfälische Gruppe der deutschen Kleinmeister ihre selbständige Stellung neben den süddeutschen behauptet. Als führender Künstler muß hier Heinrich Aldegrewer genannt werden, der 1502 bis 1562 als Goldschmied und Maler in Soest thätig war. Seine Vorlagen für das Goldschmiedegewerbe, wie der ausgestellte Entwurf eines Dolches, verraten noch mehr seine Eigenart, als z. B. das ebenfalls ausgestellte Bildnis des Königs der Wiedertäufer in Münster, Johann Bockold von Leyden. Es ist höchst

anziehend, den Rückschlag der religiösen Gährung jener Zeit in den Werken der Künstler zu verfolgen, und begreiflicher Weise bietet gerade hier der Kupferstich und Holzschnitt das ergiebigste Feld. Von Dürers Beziehungen zur Reformation bis zu den alles freie künstlerische Leben vernichtenden Kämpfen des dreißigjährigen Krieges läßt sich der Pulschlag der Zeit in den Schöpfungen der Künstler oft deutlicher vernehmen, als in den breiten Berichten über Haupt- und Staatsaktionen. Cranach kann geradezu als die künstlerische Verkörperung des Protestantismus jener Zeit gelten, die beiden Behams, die mit Penez zusammen wegen ihrer gottlosen Freigeisterei aus Nürnberg vertrieben wurden, führen uns mit ihren Bauernbildern in die sozialistischen Umtriebe der Bauernkriege, und Abdegger finden wir bei der Verherrlichung der westfälischen Anabaptisten. Denn nichts verrät an dem Bildnis des Leydner Schneiders und „Königs des neuen Israel,“ den er in seinem Todesjahre porträtirte, etwa Abscheu oder Geringschätzung: in voller Pracht und Herrlichkeit, mit Szepter und Ehrenkette, wie er auf dem „Stuhle Davids“ zu sitzen pflegte, hat ihn der Künstler dargestellt, ebenso wie seinen Helfershelfer Knipperdolling.

Oft genug indes machen wir auch die Erfahrung, daß die Künstler der Reformationszeit ihre religiösen und politischen Überzeugungen den Erwerbsrücksichten hintansetzten; so ging der freigeistige Barthel Beham bald nach seiner Vertreibung aus Nürnberg an den erzkatholischen Hof der bairischen Herzöge, so finden wir auch den Kölner Kupferstecher Jakob Bindt, der noch 1525 den aus seinem Reiche vertriebenen König Christian II. von Dänemark porträtirte — das Blatt ist mit ausgestattet —, am Hofe seines zweiten Nachfolgers und unerbittlichen Gegners, Christians III., in Kopenhagen als Hofmaler wieder. Das unstete Wanderleben der Künstler nimmt jetzt überhaupt mehr und mehr zu; nicht nur Italien galt als Ziel der Kunstbegeisterten — sicher hat sich von dort der niederdeutsche Meister J. B. die Anregung zu seinem Puttenfries geholt —, auch der Orient blieb dem Wandetrieb der Künstler nicht mehr verschlossen: derselbe Melchior Lorich, der dem Bildnis unsers großen Reformators gar so viel deutsche Spießbürgerlichkeit beimißte, hatte die Türkei bereist und seine dortigen Skizzen in einem großen Holzschnittwerke veröffentlicht. Es ist so wenig ausgeschlossen wie bewiesen, daß Lorich bei dieser Gelegenheit dem Türkenkaiser mit andern deutschen Fürstenporträts auch das Albrechts V. von Baiern, das Peter Weinherr gefertigt hatte und das in der Ausstellung neben Lorichs Arbeiten hängt, vorlegte. Weiß doch der Verfasser des „Schauplatzes bairischer Helden“ 1681 davon zu erzählen, daß der Sultan, „als er der Deutschen Fürsten Bildnissen in Kupfer gesehen, Albrechten vor würdig gehalten, daß er ein Reich besäße.“ Uns scheint freilich die Wiedergabe der Gesichtszüge des Fürsten, dem Baiern die Begründung seines Kunstbesitzes und Kunst Ruhmes verdankt, nicht gerade Begeisterung erweckend; man sieht, dem Künstler war die reiche Umrahmung und das ornamentale Beiwerk mindestens ebenso wichtig wie das Gesicht. In diesem Zuge, den wir auch in Matthias Greuters Porträt

Philipps von Hessen wahrnehmen, steckt noch ein gutes Stück „Kleinmeisterei,“ wenn auch die Maßverhältnisse der Blätter diesen Namen nicht mehr zulassen.

Die Betrachtung der Kunstwerke unter scheinbar ganz äußerlichen Gesichtspunkten, wie Format, Größenverhältnis der Figuren, Umrahmung u. s. w., gewährt oft unerwarteten Aufschluß über ihre innern Eigentümlichkeiten; ja die gerechte Würdigung derselben wird oft nur durch die Beachtung solcher äußerlichen Ermöglicht. So erklärt und rechtfertigt sich z. B. die feine und enge Grabstichelführung der Kleinmeister durch die kleinen Maßverhältnisse der Stiche; dieselbe Technik auf größere Formate übertragen, wirkt ängstlich und kleinlich. Auch die neue Aufgabe, die seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts häufiger an die Stecher herantrat und durch das ganze siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert fast die einzige Beschäftigung der deutschen Künstler in diesem Fache bleiben sollte, der Bildnisstich, verlangte eine neue Technik, neue Grundsätze künstlerischer Behandlung. Die Zeit des dreißigjährigen Krieges war bekanntlich eine Zeit des tiefsten wirtschaftlichen und infolge dessen auch künstlerischen Niederganges für Deutschland. Für freie künstlerische Schöpfungen, ja für die große Kunst überhaupt versiegte jede Anregung und Förderung. Nur die persönliche Eitelkeit vermochte der Kampf nicht zu unterdrücken. Unter der Führung der abenteuernden Soldateska bildet sich eine verwilderte Tracht aus, der sich jeder Mann, der nicht altfränkisch scheinen wollte, fügen mußte. Mehr als je wurde so auch in äußerlichen Dingen die Sucht geweckt, aufzufallen, Stammen zu erregen; kein Wunder, daß in solcher Zeit das Bestreben wuchs, sich im Bildnis verewigt zu sehen. Nicht jeder aber konnte sein Conterfei, namentlich in so großer Auflage, wie es die persönliche Eitelkeit verlangte, durch Malerhand vervielfältigen lassen. Da kam denn der Kupferstich, der damit zuerst das ausgesprochene Wesen einer nur reproduzierenden Technik annahm, in kurzer Zeit mächtig in Aufschwung; freilich verflachte auch bald mit dem Breiterwerden der Strom der Produktion. Wie sehr man diese geschäftlich auffaßte, beweist das Aufkommen ganzer Künstlerfamilien: hatte der Sohn auch nicht die Begabung des Vaters geerbt, so stand ihm doch sein Ruf und das darauf gegründete Vertrauen zur Seite; der Künstlername wurde zur Firma, besonders wenn sich auch das Verlagsgeschäft der eignen und fremden Stiche mit der künstlerischen Thätigkeit verband. Der Stammvater einer solchen Künstlerfamilie in Augsburg war z. B. der aus Schlesien stammende Goldschmied Bartholomäus Kilian (gest. 1588). Seine beiden Söhne Lucas (1579—1637) und Wolfgang (1581—1661) brachten zunächst den Namen zu Ehren; der bedeutendste Sproß dieser Familie jedoch, deren Stecherruhm bis über die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts sich fortpflanzte, war wohl Bartholomäus (1630—1696), der Sohn und Schüler jenes Wolfgang. Von ihm sind zwei Porträts von Leipziger Patriziern ausgestellt. Waren es doch nur die Wohlhabendern, die ein Grabstichelporträt erschwingen konnten; für die minder

bemittelten mußte die Schabkunst, eine weniger mühsame und daher billigere Technik des Kupferstichs, mit deren Erzeugnissen die Fennitzer in Nürnberg, die Haid in Augsburg und viele andre Deutschland überschwemmen, Ersatz liefern. Ihr und der ebenfalls leichter von der Hand gehenden Radirung widmete ein großer Teil der damaligen Stecher seine Hauptthätigkeit, und wenn nach dem Maßstabe unsrer Ausstellung es den Anschein hat, als sei das siebzehnte Jahrhundert auf dem Gebiete des Kunstdrucks verhältnismäßig unproduktiv gewesen, so müssen wir uns die Anzahl der Kräfte ins Gedächtnis rufen, die eben für andre als die Grabsticheltechnik thätig waren, unter ihnen so fruchtbare Künstler wie die beiden Merian, Wenzel Hollar und viele andre. Die Grabstichelkunst dagegen fand in dieser Zeit reichere Pflege in den Niederlanden, wo Rubens' Thätigkeit eine glänzende Schule von Kupferstechern hervorrief, welche die durch Hendrik Goltzius und die Wierix bedeutend geförderte Technik in den Dienst der Aufgabe stellten, Rubens' farbenprächtige Schöpfungen im Stich mit annähernder Farbwirkung wiederzugeben. Hier lernten auch die Sadeler, die wir trotz ihrer niederländischen Herkunft in unsrer Ausstellung begrüßen, weil sie einen großen Teil ihres Lebens in Deutschland — Agidius Sadeler insbesondere als Hofkünstler des deutschen Kaisers Rudolfs II. in Prag — verlebten und vorzugsweise nach deutschen Meistern stachen. Technisch freilich verdanken sie, wie auch die einheimischen deutschen Künstler, das meiste den Niederlanden und Frankreich, das seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts die Führerschaft auf diesem Kunstgebiete ganz übernahm. Ein Studienaufenthalt in den Niederlanden oder Paris wurde für den deutschen Kupferstecher so unentbehrlich wie für den Maler Italien. So finden wir auch in Jeremias Falk, einem gebornen Danziger, von dessen Stechergewandtheit zwei treffliche Bildnisse in der Ausstellung Zeugnis ablegen, einen gelehrigen Schüler der Pariser Meister, wie man vermutet, besonders Chauvcaus. Von Matthäus Küfelft, dessen Hand wir das Bildnis eines der meistgenannten Zeitgenossen, des Nürnberger Theologen Johann Michael Dilherr, verdanken, ist ein Studienaufenthalt in Paris zwar nicht verbürgt, aber höchst wahrscheinlich, und völlige Abhängigkeit bis in die künstelnde Art und Weise der Parallelschraffirung hinein bekundet ein Schüler Claude Mellans, der Basler Johann Jacob Thurneyffer, in seinem Bildnis des Schauspielers Millot, das neben dieser technischen Absonderlichkeit auch sittengeschichtliches Interesse erregt.

Die ehrsamten Augsburger und Nürnberger Meister der Zeit, die Hainzelmann, Preisler, Sandrart, Lichtensteger und Windter, vermögen unsre Teilnahme nicht sonderlich zu fesseln; man merkt, daß sich hier keine eigenkräftige Entwicklung, sondern nur der matte Rückschlag der Fortschritte, die an anderer Stelle sich vollzogen, der Beobachtung darbietet. Gewiß verrät sich in Johann Martin Preislers Porträt Christians VI. von Dänemark die Pariser Schule mit ihrem Bestreben, dem Gewebe der einzelnen Stoffe durch verschiedne Handhabung des Stichels gerecht zu werden, aber es haftet alledem doch eine gewisse

unerfreuliche Lahmheit und Unbeholfenheit an, die in ihrer ganzen Schwäche namentlich neben den virtuosen Leistungen ihrer Nachbarn, eines Schmuizer und G. F. Schmidt, recht ins Auge fällt.

Von der „Manier“ dieser letztern urteilt der Begründer der wissenschaftlichen Kupferstichkunde, Adam von Bartsch, selbst ein Schüler Schmuizers, in seiner „Anleitung“: sie sei „ein mehr oder minder vollständiger Inbegriff der Regeln, wonach ein vollkommener Kupferstich eigentlich bearbeitet sein soll, und dieserhalb gebührt ihr vor allen übrigen der Vorzug.“ Wir sind heute dank der Belehrung, die uns gerade die von Bartsch angebahnte geschichtliche Betrachtungsweise hat angeeignet lassen, auch andern und ältern Richtungen der Grabsticheltechnik mehr gerecht geworden und sehen in der „Vollkommenheit“ der Arbeiten eines Schmuizer und Schmidt zunächst nur eine auf die Spitze getriebene technische Verfeinerung des Kupferstichverfahrens, die auch in unserm Jahrhundert nicht überboten worden ist, weil sie mit den dem Kupferstecher zu Gebote stehenden einfachen Mitteln schlechterdings nicht zu überbieten ist. Der Kultus der Virtuosität ist aber auch meist ein Anzeichen des Verfalls einer Kunstgattung, und viele — ich erinnere an die internationale Ausstellung der graphischen Künste in Wien (1884) — sehen daher mit pessimistischem Seitenblick auf die Leistungen unsers Jahrhunderts, das durch seine zahlreichen photomechanischen Vervielfältigungsverfahren dem Kupferstich eine gefährliche Konkurrenz geschaffen hat, die umso schwerer zu besiegen sein dürfte, als unsre Zeit auch im Kunstgenuß hastig und ohne Teilnahme für die ernste, mühevollen Arbeit des schaffenden Genius allein der augenblicklichen Wirkung den Preis zuerkennt. Vielleicht hilft die Berliner Ausstellung auch hier mit zu einer gerechtern Würdigung beitragen, und wie bei Künstlern schon oft eine geschichtliche Ausstellung Anregung zur Wiederaufnahme älterer technischer Verfahren geboten hat, so belebt sich vielleicht auch an ihr die Teilnahme des Publikums für solche Versuche.



## Am Panamakanal

### Ein musikalisches Capriccio



In einem schönen Februartage des Jahres 1910 landete ein junger deutscher Gelehrter, der mit dem deutschen Dampfer von Sidney über den Stillen Ozean gekommen war, im Hafen von Panama und mietete für sich, seinen Diener und sein Gepäck einige Maultiere nebst der entsprechenden Führerzahl. Er wollte quer über die Landenge nach dem Hafen von Aspinwall gehen und unterwegs so viel als möglich von den Riesenarbeiten am Panamakanal sehen, der in nächster Zeit