

DIE
VERVIELFÄLTIGENDE KUNST
DER
GEGENWART.



REDIGIRT VON

CARL VON LÜTZOW.

I. DER HOLZSCHNITT.

WIEN.

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

1887.



DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.



DER
HOLZSCHNITT

DER
GEGENWART
IN
EUROPA UND NORD-AMERIKA.

MIT 48 TAFELN UND 254 TEXT-ILLUSTRATIONEN.



WIEN.
GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.
1887.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

IV 35022



VORWORT.



or zwei Jahren, als die unterzeichnete Gesellschaft die Herausgabe dieses Werkes begann, lag ihr aus der Wiener Ausstellung von 1883 bereits ein Material von seltenem Reichthum übersichtlich vor, welches für die Bearbeitung des illustrativen Theiles der Aufgabe den Grundstock abgab. Seither ist diese Bilderfülle theils durch den Fortschritt der Arbeit selbst, theils durch die Liberalität der Künstler und Verleger aller einschlägigen Fächer in ungeahnter Weise angewachsen, und gleichzeitig haben sich uns eine Reihe vorzüglicher literarischer Kräfte zur Verfügung gestellt, von deren Zusammenwirken unser Bemühen die Bürgschaft des Gelingens erwarten darf. Aus Ost und West, aus Nord und Süd eröffneten sich bis dahin unzugängliche Quellen; Rußland und Nordamerika, Spanien und Skandinavien wetteiferten mit den Centralländern der europäischen Civilisation, uns ihre Schätze zu erschließen; weite, dem Kunstfreunde seither fast unbekannt Gebiete liegen in übersichtlichen Darstellungen vor: in der That, jetzt ist eine Geschichte der vervielfältigenden Künste der Gegenwart, wie sie dieses Werk sich zum Ziele gesetzt hat, im vollen Sinne des Wortes ausführbar geworden.

Allerdings hat der in unberechenbarem Grade angehäufte Stoff die Anfangs in Aussicht genommenen Raumgrenzen des Werkes gesprengt: es wird um mehr als das Doppelte erweitert werden müssen, wenn die übrigen Zweige der vervielfältigenden Kunst in gleich gründlicher und umfassender Weise zur Geltung kommen sollen, wie der Holzschnitt in dem nunmehr vollendet vorliegenden ersten Bande. Wir werden jedoch darüber wachen, daß daraus kein Übermaß entstehe und daß der Charakter jeder einzelnen Kunst schon in der äußeren Ausstattung der ihr gewidmeten Abschnitte streng gewahrt bleibe. Dem zunächst an die Reihe kommenden Kupferstich darf demzufolge nicht die gleiche Masse von Text-Illustrationen gewidmet werden, wie sie der buchmässig verwendbare Holzschnitt erforderte. Stich wie Radirung sind hauptsächlich durch Tafeln zu repräsentiren, und können nur beiläufig auch als Textschmuck erscheinen. Das Nämliche hat von der Lithographie zu gelten, während die an den Schluß des Werkes zu stellenden photomechanischen Vervielfältigungsarten wieder sich massenhaft in den Text eindrängen werden, da ihr Hauptehrgeiz ja darauf gerichtet ist, dem alten Illustrator des Buches, dem Holzschnitt, seine Stellung streitig zu machen.

Für die Behandlung des Textes bleibt die beim ersten Bande befolgte Norm aufrecht, jedes Territorium einem speciell auf diesem Felde bewanderten Fachmann anzuvertrauen, welcher sowohl die Technik und die Stilgesetze der von ihm bearbeiteten Kunstart genau kennt, als auch von den localen Verschiedenheiten der Länder und Schulen eine klare und unbefangene Vorstellung mitbringt. Nur auf diese Weise kann der Schilderung ihr objectiver geschichtlicher Charakter gewahrt bleiben,

II

und es muß dabei die Hauptforge der Redaction fein, das bunte Vielerlei der einzelnen Mosaikstücke zu einem harmonischen Ganzen zu verschmelzen.

Hiermit empfehlen wir das Werk der freundlichen Beachtung aller kunstverwandten Kreise und in erster Linie den Mitgliedern der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ auf's Angelegentlichste. Indem wir den Versuch wagen, das gesammte Schaffen der Gegenwart auf sämtlichen von der „Gesellschaft“ gepflegten Kunstgebieten historisch darzustellen, eröffnet sich uns der Einblick in die realen Existenzbedingungen aller dieser Thätigkeiten, in ihre mannigfachen Hemmnisse, in die ihnen drohenden Gefahren. Zugleich aber werden wir uns des hohen Zieles und rastlosen Fortschrittes der Kunst von Neuem klar bewußt. Der Boden, auf dem wir stehen, trägt die deutlichen Spuren des Weges in die Zukunft.

Wien, November 1887.

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.



INHALT DES ERSTEN BANDES.

TEXT.

	Seite		Seite
Vorwort	I	G. Belgien. Von <i>Henri Hymans</i>	215
Einleitung: Geschichtlicher Rückblick von <i>C. von Lützow</i>	I	H. Holland. Von <i>C. Ed. Taurel</i>	224
I. Der Holzschnitt.		I. Italien. Von <i>H. Scheu</i>	229
A. Allgemeines. Von <i>W. Hecht</i>	55	K. Spanien. Von <i>Pedro de Madrazo</i>	234
B. Deutschland. Von demselben	96	L. Rußland. Von <i>Jul. Hafselblatt (J. Norden)</i>	241
C. Österreich-Ungarn. Von <i>C. von Lützow</i>	126	M. Schweiz. Von <i>Carl Brun</i>	256
D. Frankreich. Von <i>Henri Bouchot</i>	136	N. Dänemark. Von <i>Sigurd Müller</i>	263
E. England. Von <i>M. Klinkicht</i>	180	O. Schweden und Norwegen. Von <i>L. Dietrichson</i>	270
F. Nordamerika. Von <i>S. R. Koehler</i>	191	Schlusswort. Von <i>C. von Lützow</i>	274

TEXT-ILLUSTRATIONEN.

	Seite		Seite
Kopfvignette von <i>Groll</i> , geschnitten von <i>Paar</i>	1	„Comment on se salue à Paris“, Vignette von <i>Bertall</i> aus <i>Gavarni's</i> „Diable à Paris“	17
Friedrich des Großen Tod, von <i>Menzel</i> , Holzschnitt von <i>Unselmann</i>	3	Lefendes Mädchen von <i>J. van der Meer</i> , Reproduction einer Lithographie von <i>Franz Hanfstängl</i>	19
Porträt des Grafen Rudolf Czernin, Reproduction eines Holzschnittes von <i>Bl. Höfel</i>	5	Porträts der Schauspieler Scholz, Treumann und Nestroy, Reproduction einer Lithographie von <i>J. Kriehuber</i>	21
Rembrandt's Selbstporträt im Belvedere zu Wien, desgleichen	6	Aus den Kämpfen bei Landshut (1809) } Reproduktionen der	22
Mondnacht, Illustration von <i>L. Richter</i>	7	Schlacht bei Aspern . } Lithographien von <i>A.</i>	22
Aus <i>M. von Schwind's</i> Münchener Bilderbogen „Von der Gerechtigkeit Gottes“	8	Böhmische Legion . } <i>Pettenkofen</i> zu <i>Duller's</i>	23
Die Donaunymphen, von <i>J. Schnorr</i> , Reproduction eines Holzschnittes von <i>H. Loedel</i>	9	Aus den Kämpfen von 1796 } „Erzherzog Karl“	23
Christus und die Kindlein, von <i>Fr. Overbeck</i> , desgleichen	9	Correggio . . . } Reproduktionen der Litho-	24
Don Quixote, von <i>A. Schrödter</i> , Reproduction eines Holzschnittes von <i>J. Thompson</i>	10	*Wouwerman . . } graphien von <i>A. Menzel</i> }	25
Zwei landschaftliche Illustrationen von <i>S. Read</i> und <i>Birket Foster</i> , Reproductionen von Holzschnitten von <i>Dalziel</i>	11	Der brasilianische Wald, Reproduction der Lithographie von <i>J. M. Rugendas</i>	27
Zeichnung von <i>John Leech</i> , Reproduction eines Holzschnittes aus dem „Punch“	12	Mifs Crocker von <i>Lawrence</i> , Reproduction der Lithographie von <i>Léon Noël</i>	29
Zwei Illustrationen aus <i>Grandville's</i> „Fables de La Fontaine“	13	„Imposture“, Reproduction der Lithographie von <i>N. V. Diaz</i>	31
„Sol lucet omnibus“, Holzschnitt aus <i>Gavarni's</i> „Diable à Paris“	14	„Zu Béranger's Gedichten“, Reproduction des Stückes einer Lithographie aus den „Illustrations modernes“ von <i>Victor Adam</i>	33
„Le pêcheur à la ligne“ — „Le Dimanche à Paris“, desgleichen	15	Neapolitanischer Improvisator, von <i>L. Robert</i> , Reproduction der Lithographie von <i>Frey</i>	34
„Un traducteur d'Anacréon“ — „Content de lui“, desgleichen	16	Aus dem jüngsten Gericht, von <i>Michelangelo</i> , Reproduction einer Gruppe aus <i>Longhi's</i> unvollendetem Stiche	36

IV

	Seite		Seite
Die „Belle jardinière“, Reproduction des Stiches von <i>B. Desnoyers</i>	37	„Die sieben Schwaben“ von <i>L. Richter</i> , aus Bechstein's „Märchenbuch“, Holzschnitt von <i>Gaber</i>	62
„Die Nacht“ von <i>P. von Cornelius</i> , Reproduction des Stiches von <i>Schäfer</i>	38	„Heidenröslein“ von <i>L. Richter</i> , aus dem „Goethe-Album“, Holzschnitt von <i>W. Obermann</i>	62
Männliches Porträt, Heliogravüre nach dem Stiche von <i>S. Amsler</i>	39	„Der Tod als Freund“ von <i>Alfred Rethel</i> , verkleinerte Reproduction des Holzschnittes von <i>J. Jungtrow</i>	63
„Eros und Anteros“, von <i>B. Genelli</i> , Reproduction des Stiches von <i>H. Schütz</i>	41	„Rosenzeit“ von <i>L. Richter</i> , aus „Für's Haus“, Holzschnitt von <i>Gocht</i>	64
Porträt Ferdinand Paer's, von <i>Gérard</i> , Reproduction des Stiches von <i>Toschi</i> und <i>Isac</i>	43	Aus „Homer's Odysee“, illustriert von <i>Fr. Preller</i> , Holzschnitt von <i>K. Oertel</i>	65
„Gruppe aus dem Hemicycle“ von <i>P. Delaroche</i> , Reproduction des unvollendeten Stiches von <i>Henriquel Dupont</i>	44	„Die Sirenen“ aus „Homer's Odysee“, illustriert von <i>Fr. Preller</i> , Holzschnitt aus der xylographischen Anstalt von <i>R. Brend'amour</i>	66
„Gruppe aus dem Hemicycle“, Heliogravüre nach dem fertigen Stiche von <i>Henriquel Dupont</i>	45	„Solitudo“ . . . } aus „Der Pfalter“, illustriert von {	67
„Venus zeigt Helena's Schönheit in Cupido's Spiegel“ von <i>Burney</i> , Reproduction des Stiches von <i>Agar</i>	47	„Silentium“ . . . } <i>Führich</i> , Holzschnitte {	67
„Die Taufendgüldenbraut“, Heliogravüre nach dem Stiche von <i>Agricola</i>	48	Initial <i>E</i> von <i>Schrödter</i> , aus der Prachtausgabe von Uhland's „Gedichte“, Holzschnitt	68
Zwei Illustrationen aus dem Album mit Text von <i>Feuchtersleben</i> , Reproductionen nach Radirungen von <i>M. von Schwind</i>	49	Illustration aus Immermann's „Oberhof“ von <i>Benj. Vautier</i> , Holzschnitt von <i>R. Brend'amour</i>	68
„Jung gewohnt, alt gethan“, Reproduction der Radirung von <i>E. Neureuther</i>	50	Initial <i>W</i> aus der Prachtausgabe von Uhland's „Gedichte“, Holzschnitt	69
„Der Landschaftsmaler auf der Reise“, Reproduction der Radirung von <i>J. A. Klein</i>	51	Illustration zu Auerbach's „Barfüsele“ von <i>Benj. Vautier</i> , Holzschnitt von <i>H. Wagner</i>	69
Köpfe- und Figurenstudien, Reproduction der Radirung von <i>A. Menzel</i>	52	Illustration zu Uhland's „Gedichte“, Holzschnitt von <i>W. Hecht</i>	70
„Die Hunde und der Frosch“, Reproduction der Radirung von <i>E. Landseer</i>	53	Illustration zu Uhland's „Gedichte“ von <i>G. Max</i>	71
Zwei Reproductionen nach Radirungen von <i>Ch. Jacque</i>	54	Illustration zu Uhland's „Gedichte“ von <i>G. Clofs</i>	72
Kopfvignette von <i>A. Groll</i> , Holzschnitt von <i>Käseberg</i>	55	Illustration zu Uhland's „Gedichte“ von <i>H. Makart</i>	73
„Trinkende Soldaten“ von <i>A. Menzel</i> , Holzschnitt von <i>O. Vogel</i>	56	Illustration zu Uhland's „Gedichte“ von <i>A. Schrödter</i>	74
Porträt des Historikers Charles Rollin von <i>A. Menzel</i> , Holzschnitt von <i>L. Unzelmann</i>	57	Illustration zu Wieland's „Oberon“ von <i>G. Clofs</i> , verkleinerte Reproduction des Holzschnittes von <i>Cichorius</i>	75
„Lampe vor dem König“ von <i>Kaulbach</i> , Holzschnitt von <i>Allgaier & Siegle</i>	58	Illustration zu Wieland's „Oberon“ von <i>G. Max</i> , verkleinerte Reproduction des Holzschnittes von <i>A. Clofs</i>	76
„Der gestiefelte Kater“ von <i>M. von Schwind</i> , Reproduction des Holzschnittes von <i>Jof. Blanz</i> und <i>Bernh. Goetz</i>	59	Zwei Illustrationen zu Schiller's „Dreißigjährigem Krieg“ von <i>W. Diez</i> , Holzschnitte von <i>Hecht</i>	77
„Das Examen rigorosum“, Reproduction des Holzschnittes von <i>Jof. Knilling</i>	60	Illustration aus dem Prachtwerke „Germania“ von <i>W. Diez</i> , Holzschnitt von <i>A. Clofs</i>	78
„Das Wrack des Piraten“, Reproduction des Holzschnittes von <i>Andreas Zwick</i>	60	Illustration aus dem Prachtwerke „Germania“ von <i>W. Diez</i> , Holzschnitt aus der xylographischen Anstalt von <i>A. Clofs</i>	78
„Luchse“ aus Tschudi's „Thierleben“, Holzschnitt aus der xylogr. Anstalt von <i>Ed. Kretzschmar</i>	61	„Vornehme Reifeart im siebzehnten Jahrhundert“ von <i>W. Diez</i> , aus dem Prachtwerke „Germania“, Holzschnitt von <i>C. Staud</i>	79

	Seite		Seite
„Götzlow am Oderufer“ von <i>G. Schönleber</i> , aus dem Prachtwerke „Nord- und Ostsee“, Holzschnitt aus der xylogr. Anstalt von <i>A. Clofs</i>	80	„St. Paul's, from the river“, von <i>G. L. Seymour</i> , aus „The Magazine of Art“, Holzschnitt von <i>C. Streller</i>	97
„Tjalken“ von <i>G. Schönleber</i> , aus dem Prachtwerke „Nord- und Ostsee“, Holzschnitt von <i>C. Staud</i>	81	„Sea Waves“, von <i>E. Wagner</i> , aus Caffell's „Family Magazine“, Holzschnitt von <i>M. Klinkicht</i>	98
Illustration zu Schiller's „Fiesco“ von <i>Schraudolph</i> , Holzschnitt von <i>A. Hobelmann</i>	82	Illustration zu „The towers of Sir Christopher Wren“, von <i>G. L. Seymour</i> , aus „The Magazine of Art“, Holzschnitt von <i>M. Klinkicht</i>	99
„Stadtbild aus dem sechzehnten Jahrhundert“ von <i>P. Ritter</i> , aus dem Prachtwerke „Germania“, Holzschnitt aus der xylographischen Anstalt von <i>A. Clofs</i>	83	„Thu auf!“, von <i>H. Zügel</i> , aus Schorer's „Familienblatt“, Holzschnitt aus der xylographischen Anstalt von <i>Heuer & Kirmse</i>	100
„Weg zum verfeinerten Walde“ von <i>B. Fiedler</i> , aus Ebers' „Ägypten“, Holzschnitt aus der xylographischen Anstalt von <i>Kaeseberg</i>	84	Studienkopf von <i>L. Knaus</i> , aus „Daheim“, Holzschnitt aus der xylographischen Anstalt von <i>Heuer & Kirmse</i>	101
Minaret der Moschee Werdani zu Cairo, gezeichnet von <i>F. Schmoranz</i> , aus Ebers' „Ägypten“, Holzschnitt aus der xylographischen Anstalt von <i>A. Clofs</i>	85	Erzherzogin Maria Dorothea, von <i>G. Vastag</i> , aus „Über Land und Meer“, Holzschnitt aus der xylogr. Anstalt von <i>R. Brendamour</i>	102
Illustration aus der Prachtausgabe von Goethe's „Fauft“, von <i>A. Liezen-Mayer</i> , Holzschnitt von <i>Hecht</i> und <i>Cmielowsky</i>	86	Polnische Dorftrafse im November, von <i>A. Kowalski</i> , aus Schorer's „Familienblatt“, Holzschnitt aus der xylographischen Anstalt von <i>Heuer & Kirmse</i>	103
Vignette aus der Prachtausgabe von Goethe's „Fauft“, von <i>Rudolf Seitz</i> , Holzschnitt von <i>R. Schlumprecht</i>	87	Adolf Menzel, von <i>Begas</i> , aus Schorer's „Familienblatt“, Holzschnitt von <i>M. Weber</i>	104
Illustration aus der Prachtausgabe von Schiller's „Lied von der Glocke“, von <i>A. Liezen-Mayer</i> , aus der xylogr. Anstalt von <i>W. Hecht</i>	88	„Die Nachtrunde“, von <i>Karl Spitzweg</i> , aus „Vom Fels zum Meer“, Holzschnitt von <i>Wilhelm Möckel</i>	105
Walpurgisnacht, Illustration aus Goethe's „Fauft“ von <i>A. Kreling</i> , Holzschnitt von <i>Kaeseberg</i> und <i>Örtel</i>	89	„Das Meerweib“, von <i>Sinding</i> , aus „Schorer's „Familienblatt“, Holzschnitt von <i>Heinr. Rühl</i>	106
Das Capitol zu Rom, von <i>J. Bühlmann</i> , aus „Hellas und Rom“, Holzschnitt aus der xylogr. Anstalt von <i>A. Clofs</i>	90	„Il Gesù in Rom“, von <i>K. Bender</i> , aus „Die Kunstschatze Italiens“, Holzschnitt von <i>Rudolf Dolder</i>	107
„Die Genefende“, von <i>Gehrts</i> , aus „Fliegende Blätter“, Holzschnitt von <i>Lüttge</i>	91	„Die drei Engel mit dem jungen Tobias“, von einem unbekanntem Florentiner Maler des fünfzehnten Jahrhunderts, aus „Die Kunstschatze Italiens“, Holzschnitt von <i>Rauh</i>	108
„In der Kunstausstellung“, von <i>H. Albrecht</i> , aus „Fliegende Blätter“, Holzschnitt von <i>R. Schlumprecht</i>	91	„David“, Kolossalstatue in Marmor von <i>Michelangelo Buonarroti</i> , aus „Die Kunstschatze Italiens“, Holzschnitt von <i>Dieterle</i>	109
„Die beiden Waifen“, von <i>K. Marr</i> , aus Schorer's „Familienblatt“, Holzschnitt aus der xylogr. Anstalt von <i>R. Bong</i>	92	„Schreckliches Unglück“, von <i>A. Mandlick</i> , aus „Fliegende Blätter“, Holzschnitt von <i>R. Schlumprecht</i>	110
„Friedrich der Grofse, Flöte blasend“, von <i>A. Menzel</i> , aus „Deutsche Bilderbogen“, Holzschnitt von <i>A. Vogel</i>	93	„Holländische Küfte“, von <i>German Grobe</i> , aus dem „Univerfum“, Holzschnitt von <i>Herm. Spandau</i>	111
Illustration zu Kleift's „Der zerbrochene Krug“, von <i>A. Menzel</i> , Holzschnitt von <i>W. Hecht</i>	94	Studie zu St. Anna Selbdritt, Federzeichnung der Albertina, aus Thaufing's „Dürer“, Holzschnitt von <i>H. Paar</i>	112
Illustration zu Kleift's „Der zerbrochene Krug“, von <i>A. Menzel</i> , Holzschnitt von <i>A. Vogel</i>	95	Der heilige Stephan aus dem Haynald-Fenster der Wiener Votivkirche. Aus der Denkschrift des Bau-Comité's. Holzschnitt aus <i>R. von Waldheim's</i> xylographischer Anstalt	113
„An enclosure“, von <i>A. W. Henley</i> , aus „The Magazine of Art“, Holzschnitt von <i>C. Streller</i>	96		

Seite	Seite		
Die deutsche Kaiserkrone in der k. k. Schatzkammer zu Wien, Holzschnitt aus den Mittheilungen der k. k. Central-Commission (1868)	114	Schlussvignette von <i>C. Mayer</i> , Holzschnitt von <i>Joh. Hrabě</i>	132
Illustration aus „Maria Louise“, von <i>Helfert</i> ,	115	„Der Feuersprung“, Zeichnung von <i>Zichy</i> , Holzschnitt von <i>C. Rauchsbauer</i>	aus dem Prachtwerke „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“
Professor Alois Schön. Aus der „Neuenillustrierten Zeitung“,			
Heliopolis,	117	Vignette zur Geschichte der Völkerwanderung, gezeichnet von <i>Jul. Beniczúr</i> , Holzschnitt von <i>G. Morelli</i>	135
Frauen von Betlehem,	118	Napoleon's Begrüßung durch die schönen Waadtländerinnen (1797), Reproduction eines Holzschnittes von <i>A. Pegard</i> , nach der Zeichnung von <i>Jules Davia</i> , aus der „Histoire populaire de Napoléon“ von F. M. de St. Hilaire	136
Jordan-Beduinen,	119	Reproduction eines Holzschnittes von <i>Lavoignat</i> nach der Zeichnung von <i>J. Gigoux</i>	137
Burg Kost in Böhmen, Zeichnung von <i>Julius Mařak</i> , Holzschnitt aus <i>R. von Waldheim's</i> xylogr. Anstalt	120	Reproduction eines Holzschnittes nach der Zeichnung von <i>J. Gigoux</i>	
„Als der Großvater die Großmutter nahm . . .“, von <i>Fritz Gareis</i> , aus der „Neuen illustrierten Zeitung“, Holzschnitt von <i>Wilhelm Wehl</i>	121	Reproduction eines Holzschnittes von <i>H. Brévière</i> , nach der Zeichnung von <i>T. Johannot</i> und <i>François</i> , aus dem Prachtwerke „Paul et Virginie“	138
Der Großprioratsplatz in Prag, von <i>A. Lewy</i> , aus dem Werke „Böhmen“, Holzschnitt aus der xylographischen Anstalt von <i>Šimáně & Vilím</i>	122	„Der Gebirgsbach und der Strom“, Reproduction eines Holzschnittes von <i>Piaud</i>	139
Illustrationen aus „Allegorien und Embleme“, gezeichnet von <i>A. Seder</i> , Holzschnitte von <i>Günther & Rücker</i>	123	„Die Hündin und ihre Familie“, Reproduction eines Holzschnittes von <i>Brévière</i>	
„Die neuesten Nachrichten“, von <i>D. Teniers</i> , aus Bode's „Bilderlese aus kleineren Galerien Deutschlands und Österreichs“, Holzschnitt von <i>F. Weigand</i>	124	Carnot, Reproduction eines Holzschnittes von <i>H. Lavoignat</i>	140
Kaiser Rudolf II., nach der Bronzebüste in der k. k. Ambraser-Sammlung in Wien, Zeichnung von <i>K. von Siegl</i> , Holzschnitt von <i>E. Schulz</i>	125	Kléber, Reproduction eines Holzschnittes	141
Die österreichischen Reichskleinodien aus der Zeit des Kaisers Matthias, nach den Originalen in der k. k. Schatzkammer, Zeichnung von <i>H. Charlemont</i> , Holzschnitt von <i>Winkelmayer</i>	126	Reproduction eines Holzschnittes von <i>Rouget</i> nach der Zeichnung von <i>T. Johannot</i> zu Alfred de Muffet's „Voyage où il vous plaira“	142
Bilderkasten Seiner kaiserlichen Hoheit des Kronprinzen Erzherzog Rudolf, entworfen von <i>J. Storck</i> , ausgeführt von <i>F. Michel</i> , mit Malereien von <i>H. Canon</i> , Zeichnung von <i>W. Schulmeister</i> , Holzschnitt von <i>A. Fanotta</i>	127	Reproduction eines Holzschnittes von <i>J. A. Lavieille</i>	144
„Der Peričnik“, Zeichnung von <i>E. von Lichtenfels</i> , Holzschnitt von <i>Liebelt</i>	128	Reproduction eines Holzschnittes von <i>Crepaux</i>	145
„Die vier Elemente“ nach <i>H. Canon</i> , Holzschnitt von <i>Hugo Kühn</i>	129	Reproduction eines Holzschnittes von <i>Deghouy</i>	145
Der Ziererhof in Wien, Zeichnung von <i>R. Berni</i> , Holzschnitt von <i>H. Müller</i>	130		
Aus der Marchfeldebene, Thiere von <i>J. von Blaas</i> , Landschaft von <i>J. E. Schindler</i> , Holzschnitt von <i>Kluczewski</i>	131		

aus dem Prachtwerke „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“

Seite		Seite				
	„Die drei Bäume“, Holzschnitt von <i>Pisan</i> nach der Radirung von <i>Rembrandt</i> , aus Ch. Blanc's „Histoire des peintres“	147				
	Reproduction eines Holzschnittes von <i>Yon</i> und <i>Perichon</i> nach der Zeichnung von <i>Brion</i> , aus Victor Hugo's „Notre Dame de Paris“	148				
	„L'époux matinal“, Reproduction eines Holzschnittes von <i>H. Lavoignat</i> nach der Zeichnung von <i>E. Meissonier</i> , aus den „Contes rémois“ des Grafen L. de Cheigné	149				
	„La batelière“, Reproduction eines Holzschnittes von <i>H. Lavoignat</i> nach der Zeichnung von <i>E. Meissonier</i> , aus den „Contes rémois“ des Grafen L. de Cheigné	149				
	„Le corps de garde“, Holzschnitt von <i>Lavoignat</i> nach der Zeichnung von <i>Meissonier</i>	151	aus dem „Magasin pittoresque“			
	Schafhirtin, Holzschnitt von <i>Rouget</i> nach der Zeichnung von <i>Ch. Jacque</i>			152		
	„Die eiserne Maske“, Holzschnitt von <i>C. Laplante</i> nach der Zeichnung von <i>A. de Neuville</i> für Guizot's „Histoire de France“	153				
	Mohnblumen, nach <i>Ph. Rousseau</i> gezeichnet von <i>E. Yon</i> , Holzschnitt von <i>Langeval</i>	155	aus dem „Magasin pittoresque“			
	„Vedette“, nach <i>Adrien Guignet</i> gezeichnet von <i>Mouilleron</i> , Holzschnitt von <i>J. Robert</i>			156		
	Fr. Sauvage, Holzschnitt von <i>P. Grenier</i> nach der Zeichnung von <i>Claverie</i>	157				
	Die Kathedrale von Rodez, Holzschnitt nach <i>Thérond</i> , aus der „Illustrierten Welt“	159				
	Die Tapferkeit, Statue von <i>P. Dubois</i> , Holzschnitt von <i>Smeeton</i> und <i>Tilly</i> nach der Zeichnung von <i>Fules Lavée</i>	161	aus dem „Magasin pittoresque“			
	Die Apfeln von S. Donato auf Murano, Holzschnitt von <i>Smeeton</i> nach der Zeichnung von <i>Vierge</i>			162		
	Holzschnitt von <i>Quesnel</i> nach der Zeichnung von <i>Vierge</i> , aus „L'homme qui rit“	163				
	„Der Rektor der Universität“, Holzschnitt von <i>A. Bellenger</i> nach der Zeichnung von <i>Vierge</i> zu Victor Hugo's „Notre Dame de Paris“	164				
	Théodore Rousseau und Jean François Millet, modellirt von <i>Chapu</i> , Holzschnitt von <i>Dochy</i> , aus „L'illustration“	165				
	„Le Cottage“, Holzschnitt von <i>Le-père</i> nach <i>Constable</i>	167	aus dem „Magasin pittoresque“			
	Der Hof der Sorbonne in Paris, Holzschnitt von <i>Cabarteux</i> nach der Zeichnung von <i>Clerget</i>			168		
	Selbstporträt <i>Fragonard's</i> , Holzschnitt von <i>Dochy</i> nach der Zeichnung von <i>Morel</i>	169				
	Schloß Montforeau (Maine et Loire), Holzschnitt nach der Zeichnung von <i>Bligny</i>	170	aus der „Illustrierten Welt“			
	Der durchbrochene Thurm des Schlosses Chambord, Holzschnitt von <i>Bertrand</i> nach der Zeichnung von <i>Thérond</i>			171		
	Bastien Lepage, Holzschnitt von <i>Baude</i> , aus dem „Monde illustré“	173				
	Illustration von <i>E. Bayard</i> zu Daudet's „Numa Roumestan“, Holzschnitt von <i>A. Bellenger</i> , aus „L'illustration“	175				
	Haus in Bamberg, Holzschnitt von <i>Bertrand</i> nach <i>E. Thérond</i> , aus der „Illustrierten Welt“	177				
	Reproduction eines Holzschnittes von <i>Th. Williams</i> nach der Zeichnung von <i>Marville</i> , aus dem Prachtwerke „Paul et Virginie“	178				
	Ovingham, Holzschnitt von <i>W. J. Palmer</i> , aus „The Tyne and its tributaries“	179				
	Zwei Holzschnitte von <i>E. Evans</i> aus „The task“ von <i>W. Cowper</i> , illustriert von <i>Birket Foster</i>	180				
	Holzschnitt von <i>Dalziel</i> aus den „Pictures of English Landscapes“ von <i>Birket Foster</i>	181				
	„Near Culpho“, Holzschnitt von <i>Harmsworth</i> nach <i>Speed</i>	182	aus „The Magazine of Art“			
	„Underwood“, Holzschnitt von <i>T. S. Baylay</i> nach <i>W. A. Henley</i>			183		
	„Aydon Castle“, Holzschnitt von <i>W. J. Palmer</i> , aus „The Tyne and its tributaries“	184				
	„Yellow Marguerites“, Holzschnitt von <i>C. Roberts</i> nach <i>Moore</i>	185	aus „The Magazine of Art“			
	„Field Court, Gray's Inn“, Holzschnitt von <i>T. S. Baylay</i> nach <i>G. L. Seymour</i>			186		
	„Good words“, Holzschnitt von <i>W. J. Moffes</i> nach <i>W. J. Hennessy</i> , aus „The Sunday Magazine“	187				
	„A quiet fisher in Holmwood park“, Holzschnitt von <i>W. B. Gardner</i>	188	aus „The Magazine of Art“			
	„Am Hafen“, Holzschnitt von <i>H. Werdmüller</i>			189		

VIII

	Seite		Seite
„Die Verkündigung“ von <i>Orcagna</i> , Holzschnitt von <i>James D. Cooper</i> nach der Zeichnung von <i>A. Wandby</i> , Randzeichnung von <i>Henry Shaw</i> , aus Longman's „New Testament“	190	„Tiger und Schlange“, Holzschnitt von <i>F. E. Fillebrown</i> nach <i>Eugen Delacroix</i> , aus „The Magazine of Art“	212
Marine, Holzschnitt von <i>William Miller</i> nach einer Skizze von <i>Jules Dupré</i>	191	Porträt des Philanthropen Peter Cooper, Holzschnitt von <i>Johnson</i> nach einer Photographie	213
Italienisches Fest, Holzschnitt von <i>F. Juengling</i> nach <i>Monticelli</i>	192	Holzschnitt von <i>W. B. Cloffon</i> , aus dem „Century Magazine“	214
„Automedon“, Holzschnitt von <i>T. Cole</i> nach <i>H. Regnault</i>	193	Der Überfall von Mons durch den König Ludwig von Nassau, Holzschnitt von <i>H. Brown</i> nach <i>H. Hendrickx</i>	215
„Eventide“, Holzschnitt von <i>William Miller</i> nach der Ölstudie von <i>A. Quartley</i>	195	Franz I. in Madrid, Holzschnitt von <i>H. Brown</i> nach der Zeichnung von <i>L. Huard</i>	217
„La Bohémienne“, Holzschnitt von <i>William Miller</i> nach <i>Frans Hals</i>	196	Predigt in der Kathedrale zu Antwerpen (1566), Reproduktion eines Holzschnittes von <i>Hemeleer</i> nach <i>H. Leys</i> , aus der „Histoire de Belgique“ von <i>Théodore Juste</i>	219
Übende Musikanten, Holzschnitt von <i>William Miller</i> nach <i>Thomas Eakins</i>	197	Schwanenjagd, Holzschnitt von <i>E. Vermorcken</i> nach <i>F. Snyders</i> , aus „Les Splendeurs de l'Art en Belgique“	221
„Der alte Professor“, Holzschnitt von <i>F. Juengling</i> nach <i>F. Duveneck</i>	198	Reproduktion eines Holzschnittes von <i>L. E. Bougon</i> nach der Zeichnung von <i>E. Verboeckhoven</i>	223
Illustration aus dem Werke „Peter der Große“, Holzschnitt von <i>W. B. Cloffon</i>	199	Blumenstück, Reproduktion eines Holzschnittes von <i>E. Vermorcken</i> , nach <i>Luc. Schaeffels</i> , aus dem Werke „De Vlaamsche School“	224
Studienkopf, Holzschnitt von <i>W. B. Cloffon</i> nach <i>Couture</i> , aus „The Magazine of Art“	200	Zwei Holzschnitte von <i>W. H. Stam</i> nach <i>C. Rochussen</i> , aus der „Kunstchronijk“	225, 226
Madonna del Granduca von <i>Raffaël</i> , Holzschnitt von <i>W. B. Cloffon</i>	201	Anficht von Amersfoort, Reproduktion eines Holzschnittes von <i>J. S. Weissenbruch</i> nach der Zeichnung von <i>Jan Weissenbruch</i>	227
„Eager for the Fray“, Holzschnitt von <i>J. P. Davis</i> nach <i>Walter Shirlaw</i>	202	Reproduktion eines Holzschnittes von <i>C. E. Taurel</i> nach der Zeichnung von <i>E. Verveer</i> , aus <i>Lenep's</i> „Vermakelyke Spraakkunst“	228
„Dartmouth Moors“, Holzschnitt von <i>J. P. Davis</i> nach <i>R. Swain Gifford</i>	203	Christuskopf nach einer Zeichnung des <i>Carlo Dolci</i> in der Galerie zu Bologna, Holzschnitt von <i>E. Ballarini</i>	229
Das Seephantom, Holzschnitt von <i>E. Heinemann</i> nach <i>F. S. Church</i>	204	Zwei Illustrationen aus einer Sammlung musikalischer Werke, Reproduktionen nach Holzschnitten von <i>Fr. Ratti</i>	230, 231
In den Fesseln der Peri's, Holzschnitt von <i>R. Hoskin</i> nach <i>H. Siddons Mowbray</i>	205	Lawinensturz, Reproduktion eines Holzschnittes von <i>Fr. Ratti</i> , aus <i>C. Cantù's</i> „Geschichte der Lombardei und Venetiens“	232
„Fauft“, Holzschnitt von <i>R. Hoskin</i> nach <i>E. A. Abbey</i>	206	„Der Sequestrator“, Reproduktion eines Holzschnittes von <i>B. Rico</i> nach <i>M. Fortuny</i>	233
„The white mountains“, Holzschnitt von <i>Hoskin</i> nach <i>W. H. Gibson</i>	207	Porträt des Señor Don Eugenio de Ochoa, Reproduktion eines Holzschnittes von <i>B. Rico</i> , gezeichnet von <i>Alfr. Perea</i> nach einem Ölbilde von <i>F. de Madrazo</i>	235
Marta Washington, Holzschnitt von <i>G. Kruell</i> nach <i>Gilbert Stuart</i>	208		
Illustration zu Longfellow's Profadichtungen, Holzschnitt von <i>G. Kruell</i> nach <i>W. T. Smedley</i>	209		
Drefs-Parade, Holzschnitt von <i>R. A. Müller</i> nach <i>J. G. Brown</i> , aus „Harper's Magazine“	210		
Centralasiatische Politiker, Holzschnitt von <i>R. A. Müller</i> nach <i>Wereschagin</i>	211		

	Seite		Seite
„La tradición“, Reproduktion eines Holzchnittes von <i>A. Carretero</i> nach einer Gypsgruppe von <i>A. Querol</i>	237	aus „La Ilustracion española y americana“	Schloß Münchenwyler und die historische Linde, Zeichnung von <i>G. Roux</i> , Holzschnitt aus der xylogr. Anstalt von <i>Orell Füsli & Cie.</i> , aus „Europäische Wanderbilder“
Vor der Brücke zu Toledo, Reproduktion eines Holzchnittes von <i>B. Rico</i> nach der Zeichnung von <i>M. Rico</i>	239		Befuch des Kaisers von Österreich, Joseph II., bei Albrecht von Haller in Bern am 17. Juli 1787, Zeichnung von <i>G. Roux</i> , Reproduktion eines Holzchnittes aus der xylographischen Anstalt von <i>Buri & Feker</i> , aus der „Schweizer Geschichte in Bildern“
Reproduktion eines Holzchnittes von <i>G. Hohenfelden</i> , Zeichnung von <i>F. Panow</i>	241	„Das Winzerfest (Vevey)“, Zeichnung von <i>G. Roux</i> , aus „Europäische Wanderbilder“	257
Zwei Illustrationen zu Polewoi's humoristischer Schrift „Das Geld“, Zeichnungen von <i>Al. von Kotzebue</i> , Reproduktionen nach Holzschnitten von <i>Dericker</i>	242	„Der Kohlerenfall (Thun und Thunersee)“, Zeichnung von <i>F. Weber</i> , aus „Illustrierte Wanderbilder“	259
Illustration zu Gogol's „Tote Seelen“, Zeichnung von <i>Agin</i> , Reproduktion eines Holzchnittes des <i>Bernardski'schen</i> xylogr. Ateliers	243	„Gang längs der Stadtmauern (Murten)“, Zeichnung von <i>G. Roux</i> , aus „Europäische Wanderbilder“	260
Illustration zu einem russischen Volksmärchen, Zeichnung von <i>Brosz</i> , Reproduktion eines Holzchnittes von <i>E. Dammüller</i>	245	Vignette für eine Holberg'sche Comödie, Zeichnung von <i>H. Tegner</i>	261
Scene aus dem russisch-türkischen Feldzuge, Zeichnung von <i>Haanen</i> , Holzschnitt von <i>Weyermann</i> aus der Kriegschronik 1877/78	247	„Der Küster als Prediger verkleidet“, nach <i>E. Werenskiöld</i>	262
Einzug der Maffejanica (Carneval), Zeichnung von <i>N. Karafin</i> , Reproduktion eines Holzchnittes von <i>F. Baranowski</i>	249	„Möens Klint“, Reproduktion eines Holzchnittes von <i>A. Th. Kittendorf</i> nach <i>P. C. Skovgaard</i>	263
„Der Herbst“, Zeichnung von <i>N. Karafin</i> , Holzschnitt von <i>M. Raschewski</i>	251	Illustration zu Wessell's Gedicht „Die Gabel“, Holzschnitt von <i>H. P. Hansen</i> , nach der Zeichnung von <i>H. N. Hansen</i>	264
Porträt des Dichters Polanski, Holzschnitt von <i>W. Mathé</i> , nach einer Photographie aus der „Wssemirnaja Illjustrazja“	253	Porträt des Malers Ernst Meyer, Holzschnitt von <i>H. C. Henneberg</i> nach <i>H. Olrik</i>	265
Medaille zur Erinnerung an die Schlacht bei Gresham, 1720, Holzschnitt von <i>L. A. Sserjakow</i> , aus dem anlässlich der zweihundertjährigen Geburtstagsfeier Peters des Großen herausgegebenen Album	254	Pokal, nach einer Naturaufnahme in Holz geschnitten von <i>C. Hagberg</i>	267
Junges Mädchen aus der Stadt Galitsch (Gouvernement Kostroma), Originalzeichnung von <i>K. Golembiowski</i> , Holzschnitt von <i>F. Holewinski</i> , aus der „Niwa“	255	Zwei Illustrationen zu Erik Bögh's „Sanningens Vallfärd“, Zeichnungen von <i>Carl Larsson</i> , Holzschnitte von <i>F. Engberg</i>	269
		Illustration zu Dr. Fredr. Sander's „Edda“, Holzschnitt von <i>L. B. Hansen</i> , nach einer Zeichnung von Professor <i>G. von Rosen</i>	270
			271, 272
			273

HOLZSCHNITT - TAFELN.

		Seite
<i>Menzel</i> , „Shakespeare“, Holzschnitt von <i>L. Unzelmann</i>	vor	I
<i>Menzel</i> , „Ziethen“, Reproduktion des Holzchnittes aus der xylogr. Anstalt von <i>Ed. Kretzschmar</i> . .	nach	8
<i>Hübner</i> , „Friedrich Wilhelm von Schadow“, Holzschnitt von <i>Fedor Reufche</i>	„	16
<i>Clofs</i> , „Schilflied“, aus dem Prachtwerke „Natur und Dichtung“, Holzschnitt von <i>A. Clofs</i>	„	24
<i>Max</i> , Illustration zu Wieland's „Oberon“, Holzschnitt von <i>A. Clofs</i>	„	32
<i>Max</i> , „Fauft und Gretchen im Garten“, Holzschnitt von <i>W. Hecht</i>	„	40
<i>Max</i> , „Mephisto“, Holzschnitt von <i>Kresch</i>	„	48
<i>Alma Tadema</i> , Scene aus dem römischen Leben, aus dem Prachtwerke „Hellas und Rom“, Holzschnitt von <i>C. Linfenmaier</i>	„	56
<i>Lenbach</i> , „Bismarck“, Holzschnitt von <i>W. Hecht</i>	„	64
<i>Führich</i> , Aus dem Pfalter, Holzschnitt von <i>K. Örtel</i>	„	72
Porträt <i>L. Richter's</i> , Holzschnitt von <i>Klinkicht</i>	„	80
<i>Dolci</i> , „Heilige Cäcilie“, Holzschnitt von <i>M. Weber</i>	„	88
<i>Pradilla</i> , „Retour de Flandres“, Holzschnitt von <i>M. Weber</i>	„	96
<i>Pohle</i> , „Carola, Königin von Sachsen“, Holzschnitt von <i>Carl Dieterle</i>	„	104
<i>Weishaupt</i> , „Wilder Stier“, Holzschnitt aus der xylogr. Anstalt von <i>Knefing</i>	„	112
<i>Gelli</i> , „Der Hofzweg“, Holzschnitt von <i>H. Scheu</i>	„	120
—		
<i>Leander Rufs</i> , „Kaifer Joseph II. in seiner Jugend an der Buchdruckerpresse“, Holzschnitt von <i>Fr. Exter</i>	nach	124
<i>Mařak</i> , „Ansicht von Kuffstein“, Holzschnitt aus <i>R. von Waldheim's</i> xylographischer Anstalt	„	128
<i>Max</i> , „Christuskopf“ aus dem Gemälde „Es ist vollbracht!“, Holzschnitt aus dem <i>Xylographischen Institute der k. k. Hof- und Staatsdruckerei</i>	„	132
—		
<i>Doré</i> , Illustration zum „Ariost“, Holzschnitt von <i>Doms</i>	} nach	140
— „Nebukadnezar mordet die Kinder Zidekia's“, Holzschnitt von <i>Fournier</i>		
— „Das Gebet Jakob's“, Holzschnitt von <i>Pifan</i>		
— „Die Sündfluth“, Holzschnitt von <i>A. Fr. Pannemaker</i>		
<i>Perrault</i> , „Die Badende“, Holzschnitt von <i>Stéphane Pannemaker</i>	} „	156
<i>Vuillier</i> , „Jean Louis Ernest Meiffonier“, Holzschnitt von <i>H. Thiriat</i>	} „	164
<i>Rixens</i> , „Betender Greis“, Holzschnitt von <i>Ch. Baude</i>		
<i>Sargent</i> , „Madame Gautherot“, Holzschnitt von <i>Ch. Baude</i>	} „	172
<i>Rapin</i> , „November“, Holzschnitt von <i>Froment</i>		
<i>Guth</i> , „Der Sänger Laffalle als Gunther im Sigurd“, Holzschnitt von <i>Dochy</i>	} „	176
<i>Baffier</i> , „Louis XI.“, Holzschnitt von <i>A. Leveillé</i> nach einem Gypsmodell		
—		
„General Sir John Fox Burgoyne“, Holzschnitt von <i>William Murden</i> . Nach einer photographischen Aufnahme	} nach	180
<i>H. Wood</i> , „The convalescent“ (Fragment), Holzschnitt von <i>W. L. Thomas</i>		

	Seite
<i>Henley</i> , „On the road to Christchurch“, Holzschnitt von <i>O. Lacour</i>	} nach 184
<i>Fildes</i> , „Houseless and hungry“, Holzschnitt von <i>W. C. Thomas</i>	
Porträt des Cardinals Manning; Zeichnung und Holzschnitt von <i>C. Roberts</i>	} „ 188
<i>Herkomer</i> , „The coastguardsman“, Holzschnitt von <i>H. Uhlrich</i>	
<i>Seymour</i> , „Ein Sorbetverkäufer in Cairo“, Holzschnitt von <i>R. Taylor</i>	} „ 190
<i>Alma Tadema</i> , Porträt des Signor G. B. Amendola, Holzschnitt von <i>W. B. Gardner</i>	
—————	
<i>Millet</i> , „Die Bohnenleferin“, Holzschnitt von <i>F. Juengling</i>	nach 192
<i>Quartley</i> , „The voice of the sea“, Holzschnitt von <i>F. Juengling</i>	} „ 200
<i>Ribot</i> , „Das Atelier“, Holzschnitt von <i>E. Heinemann</i>	
<i>Neal</i> , „Cromwell befucht Milton“, Holzschnitt von <i>R. Hoskin</i>	} „ 208
<i>Blashfield</i> , „Autumn“, Holzschnitt von <i>R. Hoskin</i>	
—————	
<i>Lagye</i> , „Sa majesté Léopold I ^{er} et S. A. R. Léopold Philippe Marie Victor“, Holzschnitt von <i>A. Fr. Pannemaker</i>	nach 216
—————	
<i>Vinea</i> , „Sehnfucht“, Holzschnitt von <i>Alfred Zanoboni</i>	nach 232
—————	
<i>Van Livensz</i> , „Bildnis eines Juden“, Reproduktion eines Holzschnittes von <i>A. Daugell</i>	nach 248
<i>Rembrandt</i> , Bildnis eines Greifes, Reproduktion eines Holzschnittes von <i>L. Sserjakow</i>	„ 252



GEMALT VON ADOLF MENZEL.

IN HOLZ GESCHNITTEN VON L. UNZELMANN.

SHAKESPEARE.

VERLAG VON FRANZ LIPPERHEIDE, BERLIN.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ



EINLEITUNG.

GESCHICHTLICHER RÜCKBLICK.

Das neunzehnte Jahrhundert ist auch auf dem Gebiete der vervielfältigenden Kunst ein Zeitalter großartiger Umgestaltungen und Erfindungen. Ein Vorpiel der mächtigen Bewegung der Gegenwart bildet das Auftreten der Lithographie und des aus ihr hervorgewachsenen Farbdruckes. Den Hauptimpuls gab jedoch erst die Erfindung der Photographie; sie fügte nicht allein zu den altherwürdigen Arten reproducirender Kunst eine ganze Reihe neuer mechanischer und chemischer Darstellungsmittel hinzu, sondern sie griff in das Schaffen der vervielfältigenden Künste vielfach auch als erwünschte Helferin ein und steckte ihnen durch die Nöthigung zum Wetteifer mit den wunderbaren Leistungen der Camera obscura höhere, früher unerreicht gebliebene Ziele.

Fragt man, welcher Art diese Ziele sind und auf welcher Bahn die Entwicklung der vervielfältigenden Technik der Gegenwart sich bewegt, so muß die Antwort lauten: es ist ein Ringen nach malerischen Idealen. Farbe und Licht, die Organe der malerischen Phantasie, die Ausdrucksmittel eines Tizian und Correggio, eines Rubens und Rembrandt, geben auch in den reproducirenden Künften unserer Epoche den Ton und die Richtung an. Der Farbdruck und das Lichtbild beherrschen die Welt; und es ist sicher kein Zufall, sondern ein charakteristisches Zeugniß für die Art und die Tendenz des modernen Geistes, daß das Licht, dieselbe Eigenschaft der Materie, welche für jene alten Meister zum sublimen Ausdrucksmittel ihrer Seelenstimmungen und Empfindungen wurde, von den erfinderischen Köpfen unserer Zeit in ihrer chemischen Wirkung auf die Naturkörper erkannt und so der Kunst von Neuem dienstbar gemacht worden ist.

Es hat ein eigenes Interesse, das Heranwachsen des malerischen Stils der Gegenwart durch einen Rückblick auf die Geschichte der vervielfältigenden Kunst im Laufe der letztverfloffenen Zeiten etwas genauer zu verfolgen.

Gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts und vollends im achtzehnten blühte von den graphischen Künften der vorausgegangenen Epoche nur noch der Kupferstich mit feinen Abzweigungen, der Schabkunst und der Radirung, fort. Der Holzschnitt war völlig zu Grunde gegangen. Die Verkümmernng des nationalen Lebens, das Überwuchern des höfischen Elements und der Niedergang des Mittelstandes verschütteten insbesondere in Deutschland die Quellen, aus welchen der Holzschnitt zu Dürers und Holbeins Zeiten feine Nahrung gefogen hatte. Den Anforderungen an Prunk und Glanz, wie sie der Barockstil an die Künfte stellte, vermochte nur der Grabstichel in der virtuosen Hand eines Edelink und Maffon, eines Wille, Schmidt und Schmutzer Genüge zu leisten. Auch für die Bedürfnisse der gelehrten Kreise, die riesigen Thesebilder und die Tafeln der Prachtwerke, wurde ausschließlich durch den Kupferstich geforgt. Ja, selbst das weite volksthümliche Gebiet der kleinen Buchillustration war allein dem Kupferstich und der Radirung überlassen. Nur in dürftigen Kopf- und Randleisten fabrikmässiger Factur friftete der Holzschnitt fein Dasein fort. Unter den Taufenden von Bildchen, Porträts, Titelverzierungen und Vignetten aller Art, mit welchen der fruchtbarste deutsche Illustrationszeichner des vorigen Jahrhunderts, Daniel Nic. Chodowiecki (1726 — 1801), die Lehrbücher und Gedichtsammlungen, die Romane, Kalender und Almanache feiner Zeit schmückte, befindet sich nicht ein einziger Holzschnitt.

Um die Wiedereinführung des Holzschnittes in die Buchillustration hat sich ein englischer Meister, *Thomas Bewick* (geb. 1753), in erster Linie verdient gemacht¹. Er ward zugleich der Begründer der modernen Holzschnitttechnik, indem er an Stelle des weicheren, faserigen Langholzes das harte, spröde Hirnholz verwendete und das Instrument des Schneidemeffers durch den Stichel ersetzte. Dieser Neuerung lag die leicht erklärliche Absicht zu Grunde, hinter der glatten und eleganten Wirkung der allgemein verbreiteten Almanachstiche und Kupfervignetten nicht zurückzubleiben, und in keiner Hinsicht an den Holzschnitt der alten Meister zu erinnern, deren derbe, in einfachen Linien sich bewegende Technik der damaligen Epoche für plump und roh galt. Das nämliche Bestreben führte Bewick zu der Erfindung des sogenannten Tonschnittes, bei welchem durch verschieden starke, bald längere bald kürzere Einschnitte in die schwarze Strichlage, welche im Abdruck als weisse Linien oder Punkte erscheinen, Milderungen und Abstufungen des dunkeln Tones erzielt werden. Mag die Erfindung in England auch zunächst auf Abwege gerathen sein und insbesondere zu der stahlfichähnlichen, kalten und geleckten Manier, in welche der dortige Holzschnitt eine Zeitlang verfiel, die Mittel dargeboten haben: immerhin war erst durch die angedeuteten Fortschritte der Holzschnitttechnik die Bahn zu deren glanzvoller moderner Entwicklung eröffnet. Dazu kam die Einführung der Buchsbaumplatten statt des früher gebräuchlichen Birnbaumholzes; sie stellte dem Xylographen ein Material von ebenso fester wie feiner und elastischer Textur zur Verfügung, welches unter der Bearbeitung des Holzstichels alle jene zarten Linien und Töne wiederzugeben im Stande war, welche die moderne Kunst verlangte. Es bedurfte nur noch des Eingreifens bedeutender Künstler, um den technisch wiedergeborenen und vervollkommneten Holzschnitt auch artistisch auf das Niveau zu bringen, welches er gegenwärtig behauptet.

Wie unerläßlich und ausschlaggebend der erneute Bund von Kunst und Handwerk auch in dieser Sphäre war, kann vornehmlich die Entwicklung des modernen deutschen Holzschnitts zeigen. Schon

¹ Eine kurze Biographie und ein Verzeichniss der Arbeiten Bewicks findet sich in der Ausgabe der von ihm u. A. illustrierten „Select Fables“. Newcastle 1820. 8. Man vergleiche ferner: A Memoir of Thomas Bewick, written by himself. London 1862. 8. Mit zahlreichen früher nicht edirten Holzschnitten des Meisters.

fehr früh, faft gleichzeitig mit Bewick, hatten in Berlin die beiden *Unger*, Vater und Sohn, an der Emporbringung der verkommenen Xylographie gearbeitet. Der jüngere, *Joh. Friedr. Gottlieb Unger* († 1804), erreichte die Stellung eines Profeffors der Holzschneidekunft an der dortigen Akademie und war auch literarifch für die Hebung des Faches thätig. Sein Schüler ift der durch die einft weitverbreiteten Volkskalender (feit 1835) uns Allen wohlbekannte *Friedrich Wilh. Gubitz* (1786 — 1870).

Die von England ausgegangene Kupfer- oder Stahlfichmanier, welche damals die Buchillustration des Continents beherrfchte, gewinnt bei ihm zuerft ein freieres künstlerifches Gepräge. Völlig überwunden zeigt fich die hergebrachte Glätte und Sprödigkeit jedoch erft bei feinem bedeutendften Schüler, *Fr. Unzelmann* (1797—1854), und es darf als feftftehend betrachtet werden, dafs dazu in erfter Linie die erhöhten Anforderungen beigetragen haben, die der geiftvollfte Illustrationszeichner diefer Epoche, *Adolf Menzel*, an den Holzschnitt ftellte. Seine vierhundert Zeichnungen zu Kugler's „Geschichte Friedrich's des Grofsen“ (1839 — 42) und die zweihundert, kurze Zeit darauf entstan-



„Friedrich's des Grofsen Tod.“ Holzschnitt von Fr. Unzelmann.
(Aus Menzel's Illustrationen zu Kugler's Geschichte Friedrich's des Grofsen.)

diese; von einer treuen Hingabe an das Original, von einem Sichaufgeben an die Schöpfung des Andern, wie Menzel es verlangte, war vollends nicht die Rede“. Um fo befriedigter war der Meister von den Leistungen der deutschen Holzschneider; er konnte ihnen die Anerkennung nicht verfagen, dafs sie „im Gehorfam gegen den Strich feiner Zeichnung das Höchfte geleistet“. Neben *Unzelmann* waren *Otto* und *Albert Vogel* in Berlin und *Eduard Kretzschmar* in Leipzig für das Kugler'sche Geschichtsbuch thätig. An *Kretzschmar* schlossen *W. Georgy*, *Ritschl v. Hartenbach*, der Engländer *Beneworth* u. A. fich an. Mit dem Schnitt der Stöcke für die Werke Friedrich's des Grofsen war aufser *Unzelmann* und den beiden *Vogel* auch noch der Berliner Xylograph *Hermann Müller* beschäftigt. Wenn Menzel

denen Blätter zu den „Oeuvres de Frédéric le Grand“ (1882 in besonderer Ausgabe neu gedruckt) waren die hohe Schule der deutschen Xylographie. „Anfänglich“ — fo erzählt *Friedrich Eggers* (Deutsches Kunstblatt, V, 18) — „wanderten die Zeichnungen für das Friedrichsbuch nach Paris. Aber nur wenige von den Stöcken, die von dorthen zurückkamen, konnten gebraucht werden. Abgesehen von allem

Andern, hinderte schon der fabrikmäßige Betrieb der Sache eine harmonische Ausführung der gegebenen Zeichnung. Da gab es Haupt- und Nebenfachen.

Die eine Hand schnitt jene und die andere

den Leistungen dieser Männer die höchste Anerkennung zollen konnte und wenn insbesondere die unvergleichlichen Illustrationen der „Oeuvres de Frédéric le Grand“ bei ihrem jüngsten Erscheinen wie gleich Anfangs in dem kleinen Kreise, welchem sie damals allein zugänglich waren, das Entzücken der Kunstverständigen bildeten, so beruht dieser Erfolg in letzter Instanz auf nichts Anderem als auf dem specifisch malerischen Werth, welchen der Holzschnitt hier erreicht hat. Es ist nicht nur die tadellose Feinheit und charakteristische Treue in der Wiedergabe der Zeichnung, es ist zugleich die Kraft des Tons, die reiche Abstufung und der wirkungsvolle Gegensatz von Licht und Schatten, welche jedem Blatte das Gepräge eines farbenreichen kleinen Gemäldes verleiht. An die Galerie der Charakterköpfe des königlichen Helden und seiner Generale, der Philosophen und Akademiker, der Diplomaten und Höflinge reiht sich eine bunte Folge von Schlachtbildern, Epifoden aus dem Kriegsleben mit köstlichen Landschaften, Empfangsscenen und Genrefiguren, endlich Allegorien, Vignetten der mannigfachsten Art, welche jeder Nüance der Farbenwirkung und Abtönung Spielraum geben. Der Holzschnitt erweist sich allen diesen mannichfachen Ansprüchen der Illustration vollkommen gewachsen. Wir sehen das Blitzen der Bajonnette, das Flimmern des Goldes und der Edelsteine, wir verfolgen den Gang einer Schlacht durch die in weite Fernen sich verlierende Ebene; dann wieder umschließt uns ein heimliches Zimmer, von mildem Lampenschein erhellt; manchen Blättchen ist ein poesievolles Helldunkel eigen, wie es die Radirnadel eines Rembrandt nicht zauberischer hervorgebracht hat. Zur Erhärtung des Gefagten sei hier nur auf das beigefügte, von Unzelmann geschnittene Blatt „Friedrichs des Großen Tod“ aus Kugler's Geschichtsbuch und auf die beiden Illustrationen zu den Oeuvres: „Voltaire und der Geist Heinrichs IV.“ und „Der Gelehrte in seinem Studirzimmer“ hingewiesen.

Es verdient in mehrfacher Hinsicht betont zu werden, dafs auch der Regenerator des Holzschnitts in Oesterreich, der viel zu wenig bekannte und gewürdigte *Blasius Höfel* (1792—1863), mit der Berliner Schule zusammenhängt. Die Arbeiten von Wilhelm Gubitz waren es, welche ihn zur Nacheiferung anreizten, wenn er auch nicht als dessen eigentlicher Schüler bezeichnet werden darf. Bei Höfel, wie bei Unzelmann, sehen wir den Holzschnitt sofort auf ausgesprochen malerische Ziele hinarbeiten. Leider stand aber dem österreichischen Xylographen kein Menzel zur Seite: sein Bestreben ist daher ohne nachhaltigen Erfolg geblieben. Die Arbeiten Blasius Höfel's bekunden ein Talent von feltener Beweglichkeit. Er war ein ebenso geschickter Kupferstecher wie Xylograph. Im Kupferstich beherrschte er die Linienmanier mit gleicher Virtuosität wie die Schabkunst und die Punktirmanier, und hat namentlich in letzterer eine Anzahl von kleinen Porträts (nach Lawrence, Daffinger und Anderen) ausgeführt, welche zu den vorzüglichsten ihrer Art gehören. Hier beschäftigt uns zunächst sein Verdienst um die Xylographie, und in dieser bildet ebenfalls die vielseitige Geschicklichkeit, das nimmer müde Streben, der Technik neue Seiten abzugewinnen und bisher unbebaute Gebiete für den Holzschnitt zu erobern, den Hauptcharakterzug seines Wesens. Die bekanntesten Holzschnitte von Höfel's Hand, wie die „Alte Frau mit dem Gebetbuche“ nach Waldmüller, das Porträt des Grafen Rudolf Czernin, der „Christus mit der Dornenkrone“ nach Tizian u. a., geben sich auf den ersten Blick als Versuche zu erkennen, die verschiedenen Manieren des Kupferstiches durch den Holzschnitt nachzuahmen und auf diese Weise für die Buchdruckerpresse zu verwerthen. Der interessanteste Beleg dafür ist das Porträt des Grafen Czernin, welches wir nach dem in der k. k. Hofbibliothek zu Wien befindlichen Abdruck in Hochätzung reproduciren. In diesem Blatte hat der Meister die Grabsticheltechnik und die Punktirmanier auf xylographischem Wege nachgeahmt und zwar mit folcher Virtuosität, dafs manche Betrachter (z. B. Dr. Conft. v. Wurzbach, Biograph. Lexikon, IX, 96) sich dadurch haben täufchen lassen. Das Exemplar der k. k. Hofbibliothek trägt übrigens, um jeden Irrthum auszuschliessen, die vom Autor herrührende gedruckte Aufschrift: „Versuch im Holzschnitt von Bl. Höfel“, die auch



Porträt des Grafen Rudolf Czernin. — Reproduktion eines Holzchnittes von Blasius Höfel.

auf anderen ähnlichen Blättern in derselben Fassung wiederkehrt. Das Porträt ist jedoch nicht nur als technisches Experiment merkwürdig, sondern es zeigt uns das Talent Höfel's überhaupt, vornehmlich in der weichen, lebensvollen Modellirung des Kopfes und in der wahrhaft überraschenden Behandlung des reichen Vliesritter-Ornates, von seiner glänzendsten Seite. Der entschieden malerische Zug, den das Ganze verräth, tritt nicht minder deutlich in denjenigen Blättern zu Tage, bei deren Behandlung Höfel sich einer strengeren holzschnittmäßigen Technik bediente, wie z. B. in dem Blatte mit „Christi Beschneidung“ nach einem Relief mittelalterlichen Stils oder in den beiden Darstellungen aus Heiligenlegenden: „St. Severinus“ (nach Führich) und „St. Rupertus“ (nach Leander Rufs). Aber vielleicht das merkwürdigste Zeugniß für die malerische Tendenz und Begabung Höfel's haben die Leser in der nebenstehenden Reproduktion seines Holzchnittes von Rembrandt's Selbstporträt im Belvedere

vor Augen, welcher ebenfalls der in der k. k. Hofbibliothek zu Wien aufbewahrte Druck dieses Blattes zu Grunde liegt. Die Behandlung hält sich hier innerhalb der Grenzen einer kräftigen Holzschnittmanier; Rembrandt's Art und Charakter, selbst fein poetisches Helldunkel, sind mit den einfachen Mitteln effectvoll wiedergegeben. — Es ist sehr zu beklagen, daß das hervorragende Talent Höfel's über das Experimentiren in den verschiedensten Arten der Technik nicht hinausgekommen ist. Auch von den Xylographen feiner Schule, einem *Buemann*, *Eifsner*, *Slix* u. A. erhob sich keiner zu nachhaltiger Bedeutung. Das illustrierte Bücherwesen lag damals in Oesterreich tief darnieder; die Abbildungen in Bäuerle's Theaterzeitung, welche zum Theil unter Höfel's Leitung von dessen Schülern geschnitten wurden, und in anderen gleichzeitigen Blättern sind von einer unglaublichen Kümmerlichkeit. Zu den seltenen Ausnahmen gehört die von Bl. Höfel besorgte Illustration von Ladislaus Pyrker's gereimten „Legenden der Heiligen“ (Wien 1842).

Die Zeichnungen dazu, theils in sich abgerundete kleine Bildchen, theils Randornamente, lieferten *Führich*, *Fr. Dobyaschofsky*, *Carl Geiger*, *Schaller* u. A. Einige der Stücke (z. B. Johannes d. Evang., die Heil. Thekla u. a.) tragen Höfel's Monogramm (B. H.) mit dem Stichel daneben, die meisten sind von Schülerhand; im Ganzen ist die einfache Holbein-Dürer'sche Weise des Holzschnitts eingehalten, bisweilen auch der Kupferstich mit Glück imitirt, wo es feinere malerische Wirkungen



*Rembrandt's Selbstporträt in der Galerie des Belvedere zu Wien.
Reproduction eines Holzschnittes von Bl. Höfel.*

Menzel für das Geschichtswerk und für die Verherrlichung moderner Heldengröße war, das wurde *Ludwig Richter* für das eigentliche Volksbuch und für die Kinderwelt; *Schwind*, *E. Neureuther*, *Schnorr*, *Bendemann*, *Rethel* u. A. traten ihm zur Seite, als die Illustratoren mittelalterlicher Dichtung und Historie, der Märchen- und Sagenwelt. Die ganze Denkungs- und Sinnesweise dieser Meister erheischte eine künstlerische Sprache von der höchsten Schlichtheit und Gemeinverständlichkeit. So entstand jener einfache, in Tausenden von lieblichen Volks- und Kinderbildern ausgeprägte Holzschnittstil, welchen wir kurzweg als den Stil Ludwig Richter's bezeichnen können. Anfangs mußte sich der Meister ebenso wie Menzel zur Ausführung der Holzschnitte theilweise fremder Kräfte bedienen. An den Bildern zum „Landprediger von Wakefield“ (erste Ausgabe 1841) arbeitete zum Beispiel neben *Ed. Kretzschmar*, *Ritschl v. Hartenbach* u. A. auch der Engländer *William Nichols*. Der Charakter dieser Illustrationen erinnert überhaupt noch vielfach an die englische Schule: was bei Oliver Goldsmith's berühmter Erzählung ja ganz in der

galt (wie auf dem Blatte mit der sterbenden Heil. Scholastica u. a.). Zu wirklicher Popularität sind jedoch diese anerkennenswerthen Leistungen nie gelangt. Auch für den österreichischen Holzschnitt schlug erst nach dem Jahre 1848 die Befreiungstunde, bei der allgemeinen Erhebung von Kunst und Wissenschaft.

Viel früher schon bildeten sich in Deutschland neue Mittelpunkte für die Hebung der Xylographie, hauptsächlich wieder durch das Eingreifen bedeutender Künstler. Was

Ordnung ist. Die Zeichnungen zu Valentin Duval von *M. Schlimpert* (Bibliothek für meine Kinder, 2. Bdchen) schnitt der Engländer *Allanson*. Den rein deutschen Stil zeigen erst die späteren Richter'schen Holzschnittblätter und Bilderbücher, deren xylographische Ausführung vor Allem durch *Hugo Bürkner*, *Flegel*, *Gaber*, *Geringswald*, *Joerdens*, *Oertel*, *J. E. Schmidt* u. A. besorgt worden ist. Erst hier finden wir die scharfe Charakteristik, die feine Würze des Humors, den edlen Schönheitsinn und die poetische Empfindung Richter's verständnisvoll wiedergegeben und bei aller holzschnittmäßigen Schlichtheit der Behandlungsweise oft die zarteste malerische Wirkung erzielt. Auf die letztere Eigenschaft ist besonderer Nachdruck zu legen, weil man häufig Richter's Art mit der malerischen Richtung des Holzschnitts in Gegensatz gebracht hat. Nichts kann irrthümlicher fein als dies. Der classische Werth



Mondnacht. (Illustration von L. Richter zu Eichendorff's Gedicht.)

von Ludwig Richter's vollendetsten Holzschnittblättern beruht vielmehr auf der harmonischen Verschmelzung zeichnerischer und malerischer Eigenschaften, und es ließe sich auch kaum denken, daß das Holzschnittwerk des Meisters in unserer ganz von malerischen Intentionen beherrschten Zeit immerfort noch seine Popularität behaupten könnte, wenn es dem Strome des Jahrhunderts entgegentreten und nicht vielmehr in Form und Gehalt, in der technischen Behandlung wie im Stoffkreis und in der Empfindung sich dem Geschmacke der Zeit angepaßt haben würde. Häufig sind die beiden Stilelemente bei Richter so vertheilt, daß die Figuren sich in bestimmter Umrißzeichnung hell abheben, Umgebung und namentlich landschaftlicher Hintergrund hingegen dunkel gehalten und in Schattentönen abgestuft sind. Oft entspringt dieser wirkungsvolle Contrast unmittelbar aus dem Gegenstande, wie z. B. auf dem herrlichen Blatte zum „Vaterunser in Bildern“ (1845), wo es die Worte zu illustriren galt:

Der Mond ist aufgegangen,
Die goldnen Sternlein prangen
Am Himmel hell und klar.



Aus M. v. Schwind's Bilderbogen „Von der Gerechtigkeit Gottes“.
(Münchener Bilderbogen, III. Buch, Bl. 23.)

Oder auf der nicht minder schönen, vorstehend reproducirten Composition zu Eichendorff's „Mondnacht“, mit der Unterschrift:

Waldeinsamkeit, du grünes Revier,
Wie liegt so weit die Welt von hier!
Schlaf nur, wie bald kommt der Abend so schön,
Durch den stillen Wald die Quellen gehn.

Oder bei dem durch eine Stelle in Goethe's „Geschwistern“ hervorgerufenen „Kleinhandel“, dem Bilde einer alten Käsefrau, die mit der Brille auf der Nase bei ihrem Stümpfchen Licht die dicht um sie gedrängten Käufer bedient. Man kann sich beim Anschauen solcher Blätter der Annahme nicht erwehren, daß Richter sich ähnlicher Compositionen in Ostade's und anderen alten Holländer Bildern und Radirungen erinnert hat. Aber auch dann, wenn in der Situation selbst kein Anlaß zu der Betonung des malerischen Elementes liegt, führt Richter gern jenen Gegensatz von Ton und Linie in seine Blätter ein, läßt die Figuren sich vom

schattigen Waldesdunkel abheben, eröffnet uns hinter ihnen den Einblick in die dunkle Tiefe des Flurs, taucht sie in goldiges, fein abgestuftes Licht oder in die warmen Schatten traulicher Stubendämmerung. Mit einem Worte: man würde den Poeten, den Lyriker in Ludwig Richter nicht in aller seiner Herzens-tiefe und Gemüthsinnigkeit ermessen können, hätte er zu der scharfen Charakteristik und anmuthvollen Zeichnung nicht den malerischen Reiz des Tons hinzugefügt.

Die ältere Münchener Holzschneiderchule, welche durch *Braun* und *Schneider's* weltberühmte Anstalt repräsentirt wird, erfreute sich keines so nachhaltig festen Mittelpunktes, wie er in Richter's decennienlangem Wirken für die Dresdener und Leipziger Xylographen bestand. Der Charakter des Münchener Holzschnitts zeigt daher eine viel größere Mannigfaltigkeit der Bestrebungen und Richtungen, vom schattenlosen Contourstil bis zur freien Tonmalerei. Den weitesten Überblick über den Entwicklungsgang der Schule gewähren uns die „Münchener Bilderbogen“ und die „Fliegenden Blätter“. Im Allgemeinen herrscht eine gewisse Derbheit der Behandlung vor, wie sie der Bilderbogen und das humoristische Flugblatt erheischen. Das didaktische Element, Cultur- und Naturgeschichte nehmen einen breiten Raum in Anspruch. Der Humor verliert sich oft in Schnurren und Späße, welche mehr durch das gereimte Wort als durch das Bild wirken; das letztere ist bisweilen von grotesker Unbeholfenheit, stellt daher auch die niedrigsten Ansprüche an den Holzschneider und macht gerade durch sein beab-sichtigtes Ungeschick, z. B. in den lustigen Geschichten des unvergleichlichen *Wilhelm Busch*, den größten Effect. Diese gehören jedoch erst der neuesten Epoche an. In den Vierziger- und Fünfzigerjahren war *Schwind* ein gern gefeher Gast im Kreise der Zeichner für die „Münchener Bilderbogen“. Sein „Winter“ (1842), der „Gestiefelte Kater“, der „Einsiedel“, das Blatt „Von der Gerechtigkeit Gottes“, von welchem wir ein Stück oben reproduciren, u. a. m. ragen an poetischer Erfindung hoch aus der Masse hervor; aber die xylographische Ausführung dieser Blätter durch *Goetz*, *Blanz*, *Knilling* und Andere ist ohne jeden feineren Reiz. Auch was *Camphausen*, *Feodor Dietz* und *Theodor Horschelt* damals an lebendig gezeichneten Schlachten- und Soldatenbildern für die



GEZEICHNET VON AD. MENZEL.

ZINKOGR. REPRODUCTION DES HOLZSCHNITTES VON ED. KRETSCHMAR.

ZIETHEN.

(AUS „KÖNIG FRIEDRICH'S ZEIT. KRIEGS- UND FRIEDENSHelden“.)

VERLAG VON R. WAGNER IN BERLIN.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

„Bilderbogen“ lieferten, ward unter den Händen der Holzschneider meistens auf das tiefste Niveau herabgedrückt. Wo möglich noch misslicher steht es um den Holzschnitt in den ersten Jahrgängen der „Fliegenden Blätter“ (gegründet 1845). Man kann sich kein klareres Bild von den Fortschritten der deutschen Illustrationskunst in den letzten vierzig Jahren machen, als wenn man die jetzige artistische Ausstattung des humoristischen Wochenblattes mit dessen bescheidenen Anfängen vergleicht. Die lustigen Gestalten des „Staatshämorrhoi-



Die Donaunymphen, aus Julius Schnorr's Nibelungen.
Reproduction eines Holzschnittes von H. Loedel.

war ursprünglich von dem Franzosen Brevière, dem Lehrer Braun's, geschnitten; und noch manchem anderen Holzschnitte merkt man die französische Schule an. — Auffallend linkisch in Zeichnung und Schnitt erscheinen uns auch die bei Braun und Schneider in München ausgeführten Illustrationen von

E. Neureuther

zu Goethe's „Götz“ (1846), besonders wenn man sie etwa mit *Adolf Menzel's* gleichzeitigen Schöpfungen vergleicht. Nur in den zierlichen Randleisten und Schlusfvignetten, welche ohne Zweifel durch das Studium der Werke *A. Dürer's* und



Christus und die Kindlein von Fr. Overbeck, Reproduction eines Holzschnittes von H. Loedel.
(Beide obigen Illustrationen aus Raczyński's Geschichte der deutschen Kunst.)

darius“, der „Eifele und Beifele“, „Wühlhuber und Heulmaier“ u. f. w. bewährten freilich auch in der schlichtesten Erscheinung ihre unwiderstehliche Zugkraft. Aber in allem Übrigen herrschte damals eine an's Rohe grenzende Ungeschicklichkeit. Auch hier mußten Anfangs fremde Kräfte mit-helfen. Die allbekannte, von *Kaspar Braun* gezeichnete und bis auf den heutigen Tag in der Zeichnung unverändertgebliebene Kopf-vignette der „Fliegenden Blätter“ mit den zwei Ritterfräulein und dem Seifenblasen machenden Schalksnarren

mittelalterlicher Miniaturen hervorgerufen sind, bekundet sich Neureuther's liebenswürdiges Talent in freierer Weise. — Unter den übrigen Münchener Illustrationswerken aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts möge hier noch der „Nibelungen“, mit

Zeichnungen von *Schnorr* und *Neureuther*, sowie der Cotta'schen Bibel mit Illustrationen von *Jäger*, *Schnorr*, *Steinle* und *Strähuber* gedacht werden. Die Urheber dieser Holzschnitte suchten die strenge zeichnerische Weise *Dürer's* der modernen Empfindung mundgerecht zu machen. Aber der Versuch ist fehlgeschlagen: in solcher Gestalt, wie sie hier erscheinen, werden die Helden des deutschen Epos und der Bibel schwerlich lange fortleben.

Eine Specialität im Fache der xylographischen Reproduction war der auch als Kupferstecher geschätzte *Heinrich Loedel* in Göttingen (geboren in Hameln 1798). Man fühlt seinen festen, oft metallisch glänzenden Arbeiten den ursprünglichen Stempelschneider an. Aber nicht nur die Sicherheit der Hand, sondern auch ein edles Formgefühl befähigten ihn vornehmlich zur Wiedergabe der alten Meisterwerke des Holzschnittes,

wie er sie zum Beispiel in feinen trefflichen Copien von Holbein's „Todtentanz“ und in den Blättern des bekannten Weigel'schen

Sammelwerkes geliefert hat. In jener Zeit, welche die photographische Nachbildung alter Druckwerke noch nicht kannte, waren dies doppelt erwünschte Leistungen. Auch nach Werken neuerer deutscher Meister hat *Loedel* einige vorzügliche Holzschnitte gefertigt, so zum Beispiel die in *Raczynski's* „Geschichte der neueren deutschen



Don Quixote von *A. Schrödter*, Holzschnitt von *John Thompson*.
(Verkleinerte Reproduktion aus *Raczynski's* Geschichte der deutschen Kunst.)

auch im Holzschnitt ihren Einfluss geltend. Die reife Frucht dieser Beziehungen war *Alfred Rethel's* „Todtentanz“ (1848), in *H. Bürkner's* Atelier von *Gaber* u. A. meisterhaft geschnitten. Die altdeutsche Weise der einfach derben Umrisszeichnung, mit sparsamer, in breiten Strichen angelegter Schattenggebung, ist hier in ihrer vollen charakteristischen Kraft wiedererstand und zugleich von einem Hauch romantisch-modernen Geistes erfüllt, welcher das Herz des Volkes traf, während das Auge des Kunstfreundes an der Schöpfung des genialen Meisters sich erquickte. — Im Gebiete des genrehaft Charakteristischen hat *Adolf Schrödter* einzelne vortreffliche Blätter für den Holzschnitt geliefert, zum Beispiel zu *Mufäus' „Volksmärchen der Deutschen“* (1842), zu den „Düffeldorfer Monatsheften“ und andere. Unter den Holzschneidern dieser bekannten Illustrationswerke, für welche — von *Schrödter* und *L. Richter* abgesehen — auch *R. Jordan*, *G. Osterwald* und Andere thätig waren, finden wir neben

Kunst“ erschienenen Abbildungen von *Schnorr's* „Donau-nymphen“ und *Overbeck's* „Christus mit den Kindlein“, welche wir hierbei reproduciren. Alles in Allem genommen ist er ein Künstler von ernstem Charakter und nachhaltiger Bedeutung:

Düffeldorf nimmt in der Geschichte des modernen deutschen Holzschnittes keine bestimmte prononcirte Stellung ein. Die Verbindung mit der Dresdener Schule, wie sie durch *Bendemann*, *Hübner* u. A. in der Malerei hergestellt ward, macht

den Deutschen wieder verschiedene Engländer. Eines der berühmtesten Bilder *Schrödter's*, der in die Lectüre des Amadis verfunkenen Don Quixote (Berliner Ausstellung vom J. 1834), ward ebenfalls in England, und zwar von *John Thompson*, geschnitten. —

Der Anblick dieses nebenstehend reproducirten Blattes führt uns zu dem Ausgang unserer Betrachtung, zur englischen Holzschneiderfchule zurück. Dieselbe hat im Tonfchnitt, weniger in der Wiedergabe des Charakteristischen und der strengen Zeichnung. Der Ruhm des englischen Holzschchnitts beruht deshalb mehr auf der Höhe feines Gesamtniveau's als auf dem Reichthum an hervorragenden Individualitäten. Weniger das Eingreifen geistvoller Zeichner, an denen es übrigens auch dort selbstverständlich nicht fehlte, als vielmehr der dem Holzschchnitt schon durch *Thomas Bewick* eingepflanzte Drang nach höchster technischer Vollkommenheit hat die englische Xylographie auf ihren heutigen glänzenden Stand gebracht. Die einzelnen Schüler *Th.*



Illustration zu *Ch. Mackay's „Happy Love“* von *S. Read*.
Reproduction eines Holzschmittes von *Dalziel*.

nicht nur auf dem Continent zur Wiederbelebung der verlorenen Technik die ersten Impulse gegeben, sondern auch an und für sich ein so charakteristisches Gepräge gewonnen, daß wir ihrer Entwicklung speciell nachgehen müssen. Vor Allem sind die Engländer die größten Virtuosen der Holzschmitt-Technik und daher auf diesem Gebiete auch aller übrigen Völker Lehrmeister geworden. Ihre Virtuosität ist vor Allem groß

Bewick's, Charlton, Nesbitt, Luke, Clennell, William Hughes, William Henry Powis, William Harvey, Robert Branston und Andere brauchen wir hier nicht näher zu charakterisiren. Der Letzgenannte war der Lehrer *John Thompson's* und seines Bruders *Charles*, welche die englische Holzschmittmanier nach Deutschland und Frankreich verpflanzten. Neben ihnen zählt vornehmlich *William James*



Illustration zu *J. T. Coleridge's „Domestic peace“* von *Birket Foster*,
Reproduction eines Holzschmittes von *Dalziel*.
(Beide obigen Illustrationen aus „*The home affections portrayed by the poets*“, selected by *Ch. Mackay*.)

Linton, der sich auch als Schriftsteller über sein Fach hervorgethan hat, zu den bedeutendsten Vertretern der englischen Holzschneidekunst in unserem Jahrhundert. Unter den Zeichnern, welche an der Illustration des englischen Bücherverlags und der großen, damals ins Leben tretenden Zeitschriften („The Art Union“, seit 1837; „The Illustrated London News“, seit 1842, und andere) sich beteiligten, findet man die Namen eines *Landseer*, *Mulready*, *Leslie*, *Wilkie*, *Cope*, *Dyce*, *Redgrave*, *Taylor* und vieler Anderer. Auch *William Harvey*, der eben genannte Xylograph, war ein ungemein fruchtbarer Holzschnittzeichner, besonders für zoologische Werke, dann für die Cooper'schen Romane und andere.

Als begabter Karikaturenzeichner von bald scharf satirischer Art, bald leichterem, in's Burleske spielendem

Humor ist *George Cruikshank* („Tales of humour, gallantry and romance“ 1824; „Scarps and sketches“ 1832;

„Fable book“

1847; Illustrationen

zu Walter Scott,

Smollet, Fielding,

Goldsmith, zu A.

von Chamisso's

„Peter Schlemihl“

und andere) zu

nennen. Endlich

seien als Vermittler

des Überganges

zur neuesten Zeit

noch der langjäh-

rige Mitarbeiter an

„The Illustrated

London News“,

J. Gilbert und der

berühmte Land-

schafter *Birket Fos-*

ter, der Autor der

von den Brüdern

Zeichnung ernster

gerecht zu werden

begann. Die höchste

Feinheit in der

Wiedergabe der

Stimmung

verband sich nun

oft mit der größten

Kraft und Derbheit

des Contours. Es

mag sein, daß

namentlich

der Aufschwung

des illustrierten

Zeitungswe-
fens auf die Befreiung

des englischen

Holzchnitts von

der älteren, allzu

minutiösen, lang-

samen und kost-

spieligen Manier



Zeichnung von *John Leech* aus Anlaß des Oregon-Streites
zwischen England und Amerika.
(Verkleinerte Reproduktion aus den „Early pencillings from Punch“.)

Zeichnung ernster gerecht zu werden begann. Die höchste Feinheit in der Wiedergabe der Stimmung verband sich nun oft mit der größten Kraft und Derbheit des Contours. Es mag sein, daß namentlich der Aufschwung des illustrierten Zeitungswe- fens auf die Befreiung des englischen Holzchnitts von der älteren, allzu minutiösen, lang- samen und kost- spieligen Manier eingewirkt hat. Aber auch der tief im englischen Wesen steckende Hang zum Derbkomischen, Phantastisch-Burlesken tritt hierin zu Tage. Alle die trefflichen Charakterfiguren, die Schnurren und Satiren des „Punch“ — von denen ein Beispiel aus der späteren Zeit von *John Leech* obenstehend reproducirt ist, — wären nicht denkbar, wenn der englische Holzschnitt es nicht gelernt hätte, jeder Laune und jedem Sprunge des zeichnerischen Genius willig zu folgen.

G. und E. Dalziel

meisterhaft ge-

schnittenen „Pic-

tures of English

Landscape“ und

anderer vorzüglicher

Illustrations-

werke, hier nam-

haft gemacht. Un-

fere Proben erläu-

tern das Gefagte.

Der Um-

schwung, welcher

durch diese Meister

und ihre Gefin-

nungsgenossen im

englischen Holz-

schnitt herbeige-

führt ward, be-

stand darin, daß

man sich von der

Nachahmung der

Stahlstichmanier

allmählig befreite

und außer dem

Ton auch dem

Charakter der

Wenn der moderne Holzschnitt Frankreichs auch, ebenso wie der deutsche, den Engländern seine Wiedergeburt verdankt, wenn vornehmlich *Charles* und *John Thompson* und nach ihnen *Andrew* und *Best* als die Gründer der neueren Pariser Xylographenschule zu betrachten sind, so haben doch die Franzosen ebenso bald wie die Deutschen sich ihre eigene Stilweise des Holzschnitts ausgebildet. Auf der nationalen Abgeschlossenheit und Bestimmtheit, mit der sie

Begründer jener geistreichen, auf scharfer Beobachtung beruhenden, mit Witz und Chic behandelten Illustration, welche eines der glänzendsten Blätter der modernen Kunstgeschichte Frankreichs füllt und wesentlich mit dazu beigetragen hat, den Prachtwerken des Pariser Verlags wie der unübersehbaren Fülle der französischen Journalliteratur den Weltmarkt zu sichern. Allein bei manchen Analogien in der Entwicklung der deutschen und der französischen Xylographie bestehen zwischen beiden doch von Anfang an auch sehr bedeutende, für den Genius der beiden Völker charakteristische Unterschiede.

Frankreich hat keinen *Ludwig Richter* und keinen *Schwind* hervorgebracht! Es fehlt seinem Holzschnitt jener poetische Zug, die herzwinnende Tiefe der Gemüthswelt, die aus den Meisterwerken der deutschen Illustratoren zu uns spricht, das Unfassbare, Empfindungs- und Ahnungsvolle, das gerade in der oft ungefügigen, mehr andeutenden als voll-



Le corbeau et le renard.
(Aus Grandville's „Fables de La Fontaine“, Holzschnitt von Brevière und Hébert.)

dieselbe bis heute bewahrten, beruht auch in dieser Sphäre die Stärke — wie die Schwäche der französischen Kunst. Auch hier muß ferner, ähnlich wie in Deutschland, den Künstlern, nicht den xylographischen Technikern, das Hauptverdienst um die Regeneration des Holzschnitts zuerkannt werden. Unseren *Menzel*, *Richter*, *Schwind*, *Rethel*, *Neureuther* treten in Frankreich ein *Horace Vernet*, *Grandville*, *Gavarni*, *Gigoux*, *Tony Johannot*, *Valentin*, *Cham* u. A. gegenüber, als die

endeten Technik unserer älteren deutschen Holzschneider seinen eigenthümlichen Zauber ausübt. In der politischen Atmosphäre des modernen Frankreich fanden Sarkasmus, rücksichtslose Karikatur und Satire den fruchtbarsten Boden; alles war auf scharfe, spitze Betonung angewiesen, ward für den feinsten Ausdruck geschult; es bildet sich bald, nachdem die



La grenouille qui se veut faire aussi grosse que le boeuf.
(Aus Grandville's „Fables de La Fontaine“.)

ersten selbständigen Schritte gemacht sind, auch im Holzschnitt der modernen Franzosen jener elegante, den Augen gefällige, aber glatte und kalte Stil heraus, den wir speciell den Pariser Holzschnittstil nennen möchten. Bezeichnend für denselben ist vor Allem die Anwendung des tiefen, undurchsichtigen Schwarz als Effectmittel und Contrast gegen Lichter und Halbtöne. Alles ist aus dieser undurchdringlichen Schattenmasse herausgearbeitet, Rundung, Zeichnung, Localton ihr untergeordnet. Es ist der entgegengesetzte Weg zu der Holzschnitt-Technik der Deutschen, die von der Linie und vom Licht ausgeht, Schattengebung und Modellirung auf sie folgen läßt. Aus diesen technischen Verschiedenheiten erklären sich die Unterschiede der Wirkungen: der französische Holzschnitt ist effectvoller, der deutsche kerniger; der französische weiß zu scherzen, zu verspotten, der deutsche zu erschüttern, zu erwärmen. Er hat sich

in feinen klassischen Werken etwas von dem harzigen Duft und der Frische des Waldes bewahrt, während dem französischen das Erkennungszeichen des Holzes unter dem glänzenden Schnitt völlig abhanden gekommen ist. Zur Bestätigung dieser

Wahrnehmungen können vor allem die berühmten Illustrationswerke von *Grandville* und *Gavarni* dienen, der Stolz des Pariser Bilddruckes der Dreißiger- und Vierzigerjahre. Wo es gilt, den Menschen unter der Thiermaske zu persifliren, wie in des

vollen Brusttöne der Muse *Béranger's* dagegen, das Lerchengeschmetter seiner Freiheitslieder: sie fanden keinen Wiederhall in einem gleich großen Talent; nur die leichtere, grifettenhafte Seite der „Chanfons“ wird von den Illustratoren oft frisch und naiv in's Bildliche übersetzt.

Als Meister erwiesen sich die Franzosen früh auf dem Felde der kleinen Vignette und Vedute. Der Geist *Callot's* lebt in diesen winzigen Figuren und Gruppen, in den Miniaturschlachtszenen, Strafsenprospekten und Landhäusern fort, welche sich so hübsch der Columne einfügen, mit ihr in Ton und Form ein so schön abgerundetes Ganzes ausmachen. Das Buch als Kunstwerk, als gedruckte Harmonie von Bild und Wort, war bei den modernen Franzosen vierzig Jahre früher auf der Höhe, die wir in Deutschland eben jetzt mit Mühe wieder erreichen. Einige Beispiele aus den genannten



„Sol lucet omnibus.“

(Aus Gavarni's „Diable à Paris“, Holzschnitt von Bara und Gérard.)

Ersteren „Fables de La Fontaine“ (siehe die Proben) und den „Scènes de la vie privée et publique des animaux“ (1842), dem in Deutschland nicht nach Gebühr gewürdigten Vorbilde von *Kaulbach's* Reineke Fuchs, oder wo uns die verschiedenen Gesellschaftsklassen der Großstadt in ihren typischen Repräsentanten vorgeführt werden, wie in des Letzteren „Diable à Paris“ (1845—46), da entwickelt der französische Esprit seine ganze Trefflichkeit, Liebenswürdigkeit und Grazie (siehe die Abbildungen). Die

Parifer Illustrationswerken erläutern das Gefagte. Als Holzschneider werden aufser den oben Erwähnten in der ersten Zeit die Engländer *Williams, Beneworth, Slader, O. Smith, Wright, Folkart*, sodann vornehmlich der Franzose *Leloir* viel genannt. Der Letztere gründete im Verein mit *Andrew* und *Best*, feinen ehemaligen Mitschülern bei *Thompson*, ein großes Holzschnittatelier, aus welchem unzählige Illustrationen in den französischen und deutschen Verlagswerken jener Zeit, unter anderen auch mehrere Blätter in *Menzel's* „Geschichte Friedrichs des Großen“ hervorgegangen sind. Später traten *Hotelin* und *Régnier* mit *Best* und *Leloir* in den nämlichen Verband. Die Monogramme *Æ* und *ÆB* zeugen von dieser gemeinsamen Thätigkeit. Zu ihren Arbeiten gehören zunächst einige Prachtwerke religiösen Inhalts, wie die „Histoire de l'ancien et du nouveau testament, illustré von *Français, Baron* und *Nanteuil* (Paris, 2 vols. 1840—42); die ebenfalls von *Baron* und *Nanteuil* illustrierten „Aventures de Télémaque“ (Paris 1840) und viele andere. Auch die Holzschnitte der Hauptbücher von *Grandville*, die der Weil'schen Ausgabe von „Tausend und eine Nacht“ (Stuttgart 1837), der „Nouvelles Génevoises“ von *J. R. Toepffer* (Paris 1845), endlich die Bilder der seit 1843 erscheinenden „Illustration“ sind sämtlich oder doch größtentheils aus den Ateliers der Genannten hervorgegangen. Aufserdem seien hier von den gleichzeitigen Vertretern des Holzschnittes noch *Lavieille, Porret, Godard*, die beiden *Lacoste*, ferner *Bara, Bellhotte, Verdeil, Piaud, Provost, Panneschritt* bis zur Gegenwart sich manifestirt, so ist der Wendepunkt in der Entwicklung offenbar in der Emancipation von der gleichförmigen Manier des Tonschnitts zu suchen. Die künstlerische Individualität überwand die xylographische Technik. Von *Gavarni* bis *Doré* aber ist die



„Le pêcheur à la ligne pêche en famille.“



„Le Dimanche à Paris. — Voyage au long cours.“
(Beide obigen Illustrationen aus Gavarni's „Diable à Paris“.
Zeichnungen von Bertall, Holzschnitte von F. Leblanc u. A.)

Fragt man, worin die Emancipation der französischen Schule von der englischen und ihr allmäliger Fortnämliche Distanz wie zwischen den Realisten jener Tage bis zu den Stimmungsmalern der Gegenwart. Dafs der Holzschnitt, dieser derbe Gefelle, der sich einst damit begnügt hatte, der treue Diener der einfachen Zeichnung zu fein, unter den Händen des berühmten Don-Quixote- und Dante-Illustrators zu wahren Feuerwerks- und Höllenkünften des Effects gesteigert werden konnte, zeugt gewifs ebenso entschieden für den herrschenden Geschmack der Zeit wie für seine unbegrenzte malerische Verwendbarkeit. —

imitée de Chr. Schmid par J. Derome“ (Paris, 2 vols. 1836); „Livre d'Heures, complet en latin et en français, imprimé sous la direction de M. l'Abbé Affre“ (Paris, Hetzel 1838); die französische Uebersetzung des Thomas a Kempis „Imitation de Jésus-Christ“, mit Holzschnitten nach Zeichnungen von *Overbeck* und *Andere* (Paris 1839); „Les Aventures du chevalier Faublas“

sich manifestirt, so ist der Wendepunkt in der Entwicklung offenbar in der Emancipation von der gleichförmigen Manier des Tonschnitts zu suchen. Die künstlerische Individualität überwand die xylographische Technik. Von *Gavarni* bis *Doré* aber ist die



„Un traducteur d'Anacréon.“

(Zeichnungen von Gavarni zum „Diable à Paris“, Holzschnitte von Verdeil, Bara und Gérard.)

„Content de lui.“

Bei diesen einleitenden Betrachtungen dürfen wir die Kunstmächte zweiten Ranges, auch Amerika, vorläufig bei Seite lassen, da sie nur weitere Belege für das im Großen Wahrgenommene, aber keine neuen Grundrichtungen aufweisen. — Als ein ganz originelles Erzeugniß der modernen Zeit wurde gleich Eingangs die Lithographie hervorgehoben. Ihrer geschichtlichen Entwicklung muß nun zunächst etwas eingehender gedacht werden.

Der Erfindung *Senefelder's* gingen verschiedene Versuche voran, Zeichnungen auf Steinplatten für den Druck zu verwenden. *John Webber*, der Begleiter Cook's auf dessen letzter Reise in die Südsee, gab 1788 in London zwei feiner mit höchster Sorgfalt ausgeführten Zeichnungen in lithographischem Umdruck heraus.¹ Um dieselbe Zeit veröffentlichte *Simon Schmid*² in München mehrere für den

¹ S. über den Künstler und über die oben erwähnten, für die Vorgeschichte der Lithographie höchst interessanten Blätter: *J. G. Meusel's* Museum, XIV. Stück (1791), S. 46 ff. und *J. D. Fiorillo*, Geschichte der zeichnenden Künste, V, 718 ff. Ein Heft mit 23 Bleistift-Zeichnungen *Webber's* von der *Cook's*chen Reise (darunter die zwei von Meusel erwähnten, welche der Künstler in Umdruck publicirte) befindet sich im Besitze des Herrn *M. König* in Wien, welchem wir die obige Notiz verdanken.

² Ueber *Simon Schmid* († 1840 als Hofkaplan und geistlicher Rath in München) vergl. *J. Stockbauer*, im Katalog der Ausstellung von Arbeiten der vervielfältigenden Künste zu Nürnberg, 1877, Seite 127 ff.



GEZEICHNET VON J. HÜBNER.

HOLZSCHNITT VON FEDOR REUSCHE.

FRIEDRICH WILHELM VON SCHADOW.

FUES'S VERLAG (R. REISLAND) IN LEIPZIG.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.



„Comment on se salue à Paris.“
Vignette von Bertall zu Gavarni's „Diable à Paris,“
Holzschnitt von F. Leblanc.

Schulgebrauch bestimmte Hefte mit anatomischen, botanischen und anderen Darstellungen, zu deren Reproduktion, statt der bis dahin hiefür üblich gewesenen Holzstöcke, geätzte Steinplatten verwendet waren. Es sind Hochätzungen, welche gleich Holzstöcken mit Buchdruckerfchwärze versehen und in ziemlich unbeholfener Weise zum Abdrucke gebracht wurden.

Acht Jahre später, 1796, entstand die bekannte erste Probearbeit *J. A. Senefelder's* (geboren in Prag 1771), von welcher man gewöhnlich die Erfindung der Lithographie datirt: der „Jägermarsch der Churpfalz-bayerischen Truppen“, welchen

Senefelder für seinen Freund und Kunstgenossen, den Hofmusikus *Gleifsner* auf Stein übertrug. 1797 folgte die Construction der ersten Steindruckpresse und das erste von *Senefelder* durch lithographischen Umdruck hergestellte Bildchen: die Schlussvignette eines Musikheftes, ein brennendes Haus mit Baum und Gebüsch darstellend; 1798 sodann die erste gravirte Arbeit auf Stein; 1799 der früheste Versuch einer auf Stein ausgeführten Kreidezeichnung.¹

Von diesen Anfängen aus nahm die neue Erfindung während der ersten Decennien unseres Jahrhunderts einen überraschend schnellen Fortgang. Beim Tode *Senefelder's* (1834) war die Lithographie an allen Hauptstätten der künstlerischen Production in Deutschland, Osterreich, England, Frankreich, Rußland und Amerika eingebürgert, und hatte den Gipfel ihrer Leistungsfähigkeit nahezu erreicht. Nur der Farbendruck stand noch zurück. Das Hauptverdienst an diesem raschen Aufschwunge hatte der Erfinder selbst. Er vervollkommnete den Umdruck von Zeichnungen, Stichen und anderen Druckwerken, fügte zu der einfachen Lithographie neue complicirte Arten hinzu, die Aquatintamanier, die fogenannte gespritzte Manier, erfand den lithographischen Tondruck, gab der Druckmaschine eine verbesserte Einrichtung, und schritt auch bereits, von anderen technischen Manipulationen abgesehen, zur Herstellung von Farbendruckbildern vor. Alle diese von *Senefelder* begründeten und ausgeübten Zweige der Lithographie sind in seinem „Vollständigen Lehrbuch der Steindruckerei“ (München 1818) ausführlich beschrieben.

Für uns ist hier nicht die technische, sondern nur die künstlerische Weiterentwicklung der Lithographie von Interesse. Sie beginnt mit der Reproduktion von Werken alter und moderner Malerei. Schon 1805 lieferte *Jos. Hauber* in München mehrere Blätter nach *Holbein*, *Phil. de Champaigne*, *Nic. Poussin* u. A. In demselben Jahre begann *Senefelder* im Verein mit dem Genannten, sowie mit *Wagenbauer*, *Seidl*, *Klotz* u. A., die Herausgabe eines größeren Sammelwerkes unter dem Titel „Lithographische Kunstproducte“, von welchem (1805—7) 26 Lieferungen erschienen sind, vorzugsweise mit Ansichten aus Oberbayern, auch einzelnen italienischen Veduten, ferner mit Bildern von Thieren, Pflanzen und dergleichen, zum Theil colorirt. Epochemachend für die künstlerische Entwicklung der Lithographie war jedoch erst das Auftreten *Strixner's* und seine Verbindung mit *F. Piloty* zur Herausgabe ihres bekannten Galeriewerkes. Diesen Männern und nach ihnen zunächst *Fr. Hanffstaengl* ist vornehmlich die Ausbildung der malerischen Qualitäten des neuen Verfahrens zu danken. Erst dadurch wurde daselbe zur Kunst erhoben und ihm die Fähigkeit verliehen, als gefälliges und leicht zugängliches Reproductionsmittel in das Kunstleben der Zeit fördernd einzugreifen. *Joh. Nepomuk Strixner* (geboren 1782) wagte sich sofort kühn an das Höchste heran; er copirte auf Veranlassung des

¹ Ausführliche Nachrichten über die Aufeinanderfolge der Arbeiten *Johann Aloys Senefelder's* und über dessen Lebensgang enthält die „Übersicht der Incunabeln-Sammlung der Lithographie und der übrigen *Senefelder'schen* Erfindungen“ von *Fr. M. Ferchl*. München 1856. 8. Mit vielen Abbildungen der seltensten lithographischen Incunabeln.

mit *Senefelder* verbundenen Freiherrn *von Aretin* für deren gemeinsame lithographische Druckerei (1808) die Randzeichnungen *Dürer's* und *Cranach's* in dem Gebetbuche Kaiser Maximilian's auf der Münchener Bibliothek; eine zwar unferen heutigen Ansprüchen an getreue Wiedergabe der Originale nicht mehr genügende, für die damalige Zeit aber sehr verdienstvolle Leistung. 1810 erschien die erste Lieferung eines großen, in Gemeinschaft mit *Piloty*, *Senefelder* und *Aretin* herausgegebenen Werkes: „Oeuvres lithographiques“, in welchem er (auf 432 Tafeln in 72 Lieferungen) die Hauptblätter der alten Meister aus dem Münchener königlichen Handzeichnungscabinet in Facsimile-Nachbildungen veröffentlichte. Namentlich war es diese Publication, welche den Ruhm der *Senefelder's*chen Anstalt in Europa verbreitete und aus Frankreich wie aus Italien, aus Spanien wie aus den Niederlanden die Vorstände der großen Kunstinstitute nach München zog, um dort die Fortschritte der neuen Technik zu studiren. Vor Allem aber war es die dritte große Publication *Strixner's*, in welcher sich diese Fortschritte manifestirten: die im Jahre 1820 begonnene Herausgabe der *Boisseree's*chen Sammlung, die damals noch in Stuttgart sich befand. Hier zeigt sich die nun auch im Tondruck bereits vorgeschrittene Lithographie ihrer künstlerischen Aufgabe schon bewusst, vor Allem den Schmelz und die Kraft der Farbe der alten niederländischen Meister wiederzugeben. *Piloty* und *Hanfflaengl* haben das von *Strixner* Begonnene zur vollen Meisterschaft entwickelt. Ersterer (1786—1844), der Begründer der weltbekannten Firma *Piloty* und *Löhle*, war schon seit 1817 mit *Strixner*, *Muxel*, den beiden *Quaglio* und Anderen bei der Herausgabe des „Königlich Bayerischen Gemälde-Saals zu München und Schleifheim“ betheilig; sein letztes Blatt war die prächtige große Lithographie nach der Heiligen Dreifaltigkeit von *Rubens*; später gingen aus seiner Anstalt auch die Nachbildungen der Münchener Neuen Pinakothek hervor. Das Hauptwerk *Franz Hanfflaengl's* (1804—1877) ist die große, 1835 begonnene Publication der Dresdener Galerie. Sie bezeichnet den Gipfelpunkt dessen, was die Lithographie in dem Vaterlande ihres Erfinders an technischer Vollendung und malerischer Kraft zu leisten im Stande war. Die nebenstehende Probe mag das Gefagte veranschaulichen. Die meisten und schönsten Blätter dieses für alle Zeiten bewundernswürdigen Werkes rühren von dem Herausgeber selbst her; neben ihm war vornehmlich bei den Landschaften und ähnlichen Compositionen unter Anderen der treffliche Lithograph *Fr. Hohe* thätig. Das Lob, welches Kugler dem Unternehmen *Hanfflaengl's* (Museum 1837, Nr. 44) spendete, können wir auch heute nur vollkommen begründet finden. „Die Technik in diesen Lithographien“ — sagt er — „ist durchweg höchst meisterhaft: es ist in ihnen (und ganz besonders in denen des Herausgebers) eine Tiefe, Fülle und Wärme des Tones, eine Klarheit und Freiheit der Behandlung, daß der Mangel der Farben verschwindet und das Auge des Beschauers den wechselnden Spielen der Farbe zu folgen glaubt. Mit größtem Glück ist die charakteristische Behandlungsweise der verschiedenen Meister wiedergegeben; der kräftige Vortrag des Ann. Caracci, der weiche Schmelz Correggio's, die Reinheit des Tizianischen Pinsels, das wunderlich gefegte Wesen Rembrandt's, die zierlichste Sauberkeit eines Metfu, Netscher, G. Dow, die tüchtige Derbheit Ostade's u. dgl. m., Alles dies wiederholt sich in den vorliegenden Lithographien in gelungenster Nachahmung. Dabei ist zugleich nichts Aengstliches oder Gefuchtes. Die Führung des Stiftes ist überall geistreich und frei, und wenn die Arbeit bei den Darstellungen des feineren Genre das zarteste, in einander geschmolzene Korn zeigt, so macht sich anderweitig, wo eine so feine Ausführung nicht vorgeschrieben war, die sichere Grundlage freier Strichlagen bemerklich. Natürlich konnten solche Vorzüge, ein so gediegenes Eingehen in den Geist und Charakter der Originale, nur dadurch erreicht werden, daß überall unmittelbar nach den Vorbildern gearbeitet wurde.“ Für uns haben in diesen Aeußerungen des berühmten Kritikers namentlich die den Blättern *Hanfflaengl's* nachgerühmte Stiltreue und Unmittelbarkeit ein besonderes Interesse. Eben diese sind es, die wir auch heutigentags von jeder Nachbildung in erster Linie verlangen. Um ihretwillen gilt



Lezendes Mädchen von J. van der Meer, verkleinerte Reproduktion einer Lithographie von Fr. Hansflügel.

Vielen die Photographie als die erwünschteste Vervielfältigungsart, namentlich seitdem sie auch die farbige Wirkung von Gemälden in richtiger Tonabstufung wiederzugeben im Stande ist. Die Lithographie darf in dieser Hinsicht als die Vorläuferin der Photographie betrachtet werden. Sie war zu jener Zeit ihrer Blüte, in den dreißiger und vierziger Jahren, als malerisches Reproductionsmittel dem Kupferstich und dem Holzschnitt entschieden überlegen. So erscheint es denn auch ganz naturgemäß, daß der Lithograph leicht den Übergang zur Photographie fand, wie das z. B. bei *Hanfstäengl* der Fall war, während sich die älteren vervielfältigenden Künste lange dem Lichtbilde feindlich gegenüberstellten.

Es wurde schon oben darauf hingewiesen, daß die malerischen Eigenschaften der Lithographie bereits deren Erfinder zur Ausbildung des Farbdruckes führten. Obwohl die Chromolithographie den Höhenpunkt ihrer Entwicklung erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erreicht hat, so zeugen doch manche der ersten größeren Publicationen mit farbigen Steindrucktafeln schon von ganz respectabler technischer Meisterschaft. In München begann *Franz Weishaupt* bereits 1823 den Druck mit mehreren Steinen bei dem berühmten Reifewerke von Spix und Martius über Brasilien. Fünf Jahre später erfolgte in Berlin das Erscheinen der ersten Hefte von *W. v. Zahn's* epochemachender Publication: „Die schönsten Ornamente und Gemälde aus Pompeji, Herculenum und Stabiae“, welchem Werke sich kurz darauf die zweite von demselben Autor herrührende Sammlung farbiger Nachbildungen in Steindruck, die „Ornamente aller classischen Kunstepochen“ anreihen. Berlin hat seit jener Zeit in dieser Specialität die Führerschaft behalten.

Ein zweites Kunstgebiet, auf dem die Lithographie sich der Zeitgunst rasch bemächtigte, um ebenfalls erst durch die Photographie aus derselben wieder verdrängt zu werden, war das Porträt. Hier hat neben den Meistern der Münchener Schule vor Allem Wien einen Ehrenplatz in Anspruch zu nehmen. Der halbvergeffene Name *Josef Kriehuber's* kommt uns auf die Lippen, wenn wir dieser glänzenden Seite der Geschichte der Lithographie gedenken.

Senefelder hatte sich von München aus zunächst nach Offenbach, dann nach London gewendet, um dort seiner Erfindung Eingang zu verschaffen. Im Jahre 1801 erfolgte die Einführung des Steindrucks in Wien. Die ersten hier entstandenen Lithographien waren der „Wiener Studenten-Marsch“, sechs Duo's für Flöten, componirt von Gleisner, und ein Zeichenbuch von Strick- und Näharbeiten für Anfänger. Daß die Blätter des letztgenannten Werkes auf dem Titel als illuminirte „Kupfertafeln“ bezeichnet werden, ist bezeichnend für die mannigfachen Vorurtheile, denen der Steindruck damals noch begegnete. Der Erfinder hatte in Wien mehrere Jahre zu kämpfen, bis ihm (1803) das ausschließliche Privilegium für die Ausübung seiner Kunst verliehen wurde. *Josef Hartl* von Luchsenstein, ein um die gewerblichen und humanitären Anstalten Oesterreichs wohlverdienter Mann, leistete ihm dabei kräftigen Vorschub, errichtete die erste Steindruckerei in Wien und suchte die Lithographie auch für den Zeugdruck durch Anlage einer Kattendruckerei nutzbar zu machen. Manche der frühesten Wiener Lithographien künstlerischer Art sind offenbar Dilettantenarbeiten und als solche recht primitiver Natur.¹ Dann erscheint das erste hiesige Lehrbuch der neuen Technik, *Lorenz Kohl's* „Praktische Anleitung zur Lithographie“, und nun sehen wir bald auch namhafte Künstler, wie *Peter Fendi*, *E. K. Frühwirth*, *Joh. Lancedelly*, *Joh. Scheffer von Leonardshof*, *Joh. Schindler*, *Vincenz Huber* und viele Andere sich des Verfahrens bemächtigen. *Fr. H. Böckh* nennt in seinem bekannten Handbuch „Wiens lebende Schriftsteller, Künstler und Dilettanten im Kunstfache“ (1822) bereits 23 Künstler,

¹ Als Curiosum dieser Gattung sei erwähnt die „Beschreibung des Ritterlichen Wildensteiner Bankets, so am 4. Weinmonats Tag 1812 auf der blauen Erde in der uralten Ritterburg ob Sebenstein zur Feier des Höchsten Namensfestes Unfers Allerdurchlauchtigsten Kaisers und Königs Franz I. gehalten worden, vom Ritter Hildebrand auf der Quick“ (*Franz Pichler*); 20 Steindrucktafeln mit 34 Seiten lithographirtem Text, kl. 4. s. a. Man f. über diesen „Verein von heiteren Alterthumsfreunden“ die Berichte und Mitth. d. Alterthumsvereins zu Wien, Bd. 1, SS. 160, 165, 179 u. ff.



Wenzl Scholz
 Carl Freymann
 J. W. Meyer

Verkleinerte Reproduktion einer Lithographie von J. Kriehuber.

welche sich der Lithographie befleißigten, und 7 Steindruckereien, darunter die der noch bestehenden Firma Joseph Trentfensky (damals im Zwettl-Hof) und das lithographische Institut des Grafen Pötting¹ (Michaelerplatz Nr. 2, nächst dem Eingang in die Hofburg); das k. k. lithographische Institut des Catasters, dessen Unterdirektor der ebengenannte Lorenz Kohl war, beschäftigte gleichfalls zahlreiche Kräfte.

Unter den Lithographien der oben aufgezählten Wiener Künstler verdienen in erster Linie die Blätter des früh verstorbenen *Scheffer von Leonardshof* (1795—1822) Beachtung, vor allen das große, 1821 in Tondruck ausgeführte Blatt nach feiner „Sterbenden heiligen Cäcilia, von zwei Engeln betrauert“ (in der k. k. Galerie zu Wien), „eine herrliche Schöpfung von so schöner Composition, von solcher Zartheit des Gedankens und Innigkeit des Gemüthes, wie man sie nur bei Raffael findet“ (Graf Raczynski); ferner die Bildnisse des Copernicus und des Cardinals Franz Xaver Altgrafen von Salm-Reifferscheid-Krautheim, welchen der Künstler als feinen Gönner verehrte.² — Der bekannte treffliche

¹ Eine der frühesten bedeutenden Publicationen dieser Anstalt war der „Stammbaum des Hauses Habsburg-Österreich“, nach dem auf Befehl des Kaisers Maximilian I. angefertigten Original in der k. k. Ambrasen-Sammlung, zum ersten Male herausgegeben von Alois Primisser (1820). Die Lithographien des auch in colorirten Exemplaren vorkommenden Prachtwerkes sind in Zeichnung und Druck gleich vorzüglich.

² Die Lithographie nach dem Motivgrabgemälde der gräflichen Familie Wargemont für Mödling, welche von Andresen (Deutsche Mal. Rad., III, 85) und Anderen dem Künstler ebenfalls zugeschrieben wird, ist nicht von Scheffer selbst, sondern von dem Lithographen *Runke* ausgeführt, und zwar nach einer verkleinerten Copie des jetzt auf dem neuen Mödlinger Friedhofe befindlichen interessanten Bildes, welches Scheffer für den Grafen Wargemont anfertigte. Der genannte Lithograph ist nicht zu verwechseln mit dem bekannten Wiener Landschaftler Lithographen und Radierer Ferdinand Runk. (Mittheilung des Herrn Directors A. Ilg.)

Genremaler und Radierer *Peter Fendi* (1796—1842) hat vornehmlich nach Bildern der vormals gräflich Lamberg'schen Galerie (gegenwärtig Eigenthum der k. k. Akademie der bildenden Künfte), eine Anzahl schöner Lithographien angefertigt, zum Beispiel nach Brakenburgh, Brouwer, Dufart, Ostade (das der Akademie vor Jahren entwendete Bild „Der Zeitungsleser“), sämtlich Ton-drucke von scharfer Charakteristik und meisterhafter Ausführung; ferner kleine Landschaften, Genrebildchen nach eigener Zeichnung, Porträts u. a. — Auch *Joseph Dan-*

von drahtischer, naiver Komik. Unter Danhauser's Lithographien sind außerdem einige leicht und geistvoll behandelte Porträts beachtenswerth, vor allem der am 28. März 1827 an seinem Todtenbette gezeichnete Beethoven und das Bildniß Franz Stelzhamer's, des Künstlers letzte Arbeit. Der etwa zwanzigjährige Schwind lieferte die sechs bekannten lithographischen Blätter der „Partie auf den Leopoldsberg“, ergötzliche Schilderungen des Philisterthums jener Tage. Dazu mehrere Zeichnungen für Trentensky's Bilderbogen u. a. Über das locale Zeitinteresse erheben sich die sechs costümirten Schauspielerporträts aus

graphen auf. Er begann, von seinen ersten Versuchen in der neuen Technik abgesehen, zunächst mit der lithographischen Reproduktion von Kunstwerken, auch von alten Meistern; einige vorzügliche Lithographien nach Bildern der kaiserlichen Galerie, nach Raffael's „Madonna im Grünen“, Moretto's „Heil. Justina“ u. a. rühren von ihm her, desgleichen mehrere schöne Blätter nach Handzeichnungen in der



Aus den Kämpfen bei Landshut (1809).
Reproduction der Lithographie von A. Pettenkofen zu Duller's „Erzherzog Carl.“



Aus der Schlacht bei Aspern.
Reproduction der Lithographie von A. Pettenkofen zu Duller's „Erzherzog Carl.“

hauser und *Moriz von Schwind* erscheinen als Teilnehmer an den Incunabeln der Wiener Lithographie. Sie zeichneten zusammen den Cyklus der „Verlegenheiten“, humoristische Darstellungen allerhand kleiner Unfälle und Bedrängnisse des Lebens

Der etwa zwanzigjährige Raimund's „Bauer als Millionär“, darunter Raimund selbst als „Aschenmann“ und die reizende Theresie Krones als „Jugend“. Sie sind nach Schwind's Zeichnungen von *Kriehuber* lithographirt.

Joseph Kriehuber (1801—1876) wiegt an Zahl und Bedeutung seiner Werke die Leistungen aller übrigen Wiener Litho-

Albertina. Bald jedoch erkannte er im Bildnissfach seine eigentliche Lebensaufgabe, und über ein halbes Jahrhundert lang hat er die Porträtlithographie in rastloser Thätigkeit gepflegt. Sein Werk ist eine wahrhafte Porträtgalerie des neunzehnten Jahrhunderts, eine Sammlung von Charakterbildern aller Stände und Berufsarten, vom Herrscher bis zum schlichten Bürgersmann. Feldherren und Staatsmänner, Gelehrte und Künstler, Männer von unvergänglicher Bedeutung, flüchtige Tagesgrößen und Modehelden: alles zieht in dieser auf Stein gezeichneten Chronik leibhaftig an uns vorüber, ein wandelndes Spiegelbild der Zeit. Kriehuber wandte sich schon in den ersten Zwanzigerjahren der Porträtlithographie zu. Ein kleines Bildniss der Gräfin Czernin datirt von 1823; dann



*Böhmische Legion.
Reproduction der Lithographie von A. Pettenkofen
zu Duller's „Erzherzog Carl.“*

nach des Meisters eigener Versicherung mächtig fördernd auf ihn eingewirkt; auch aller technischen Fortschritte der deutschen und französischen Lithographen wußte er sich zu bemächtigen. So gewann sein Stil jenen Verein von Eleganz und Eigenartigkeit, welcher das Geheimniss glänzender Erfolge ist. Trefflich charakterisirt ihn einer seiner Bewunderer mit den folgenden Worten: „Wer seine Porträttschöpfungen nur einigermaßen näher kennen gelernt, weiß auf den ersten Blick unter hundert lithographischen Porträtblät-



*Aus den Kämpfen von 1796.
Reproduction der Lithographie von A. Pettenkofen zu Duller's „Erzherzog Carl.“*

er die sichere Linien- und Lichtführung, die Gewissenhaftigkeit der Zeichnung und Ausführung gelernt; aus seinem eigenen, künstlerisch gediegenen Wesen aber quoll die ungemene Schärfe der Individualisierung, die stets innerhalb der richtigen Grenze adelnde, niemals idealisirende Wiedergabe der

kommen die 1825 für den Mechetti'schen Verlag gezeichneten Porträts von Künstlern und Virtuosen (Lablache, Paganini, Sophie Schröder u. A.). Die Blüthezeit von Kriehuber's Ruhm und Kunst fällt in die Epoche von 1830—1860. Seine anfangs überzarte, lockere Behandlungsweise gewinnt mit den Dreissigerjahren, besonders in den Köpfen, das richtige Maß von Kraft und Weichheit. Das Studium der englischen Porträtisten, eines Reynolds und Lawrence, hat

tern die von seiner Hand herrührenden herauszufinden. Der fein geartete, geist- und charaktervolle Künstler drückte in seinen Bildnissen nicht nur die Wesenheit der dargestellten Person, sondern auch in bestimmtester Weise die nur ihm eigenthümliche Auffassung und Charakterisierung des Modells aus. Von den alten Meistern hat

Köpfe“.¹ Wenn das Beiwerk oft geringer in der Ausführung ist als die Köpfe, so findet dies darin seine Erklärung, daß Kriehuber namentlich in seiner besten Zeit durch die Massenhaftigkeit der Aufträge sich vielfach dazu genöthigt sah, die Nebenfachen Hilfskräften zu überlassen. An eine Nennung auch nur der allervorzüglichsten seiner nach Tausenden zählenden Bildnisse können wir hier nicht denken. Ein Beispiel führen wir in obiger Nachbildung vor. Besondere Beachtung verdient die Folge der lebensgroßen Porträts aus dem Anfange der Fünfzigerjahre, darunter dasjenige Fr. Gauermann's, das der Frau Haizinger (als Maintenon) u. a. Sie zeichnen sich auch durch brillanten Druck aus, während viele der übrigen Blätter in dieser Hinsicht Manches zu wünschen übrig lassen.

Aus der Menge der gleichzeitigen und späteren Wiener Lithographen, deren Einzelbetrachtung hier nicht möglich ist,² ragt noch ein Künstler von europäischem Rufe hervor, welcher von anderer Seite her der neuen Technik höhere Geltung zu verschaffen wußte: *C. August von Pettenkofen* (geboren 1821), der geistvolle österreichische Volks- und Soldatenmaler, der unvergleichliche Schilderer der Pufzta



Correggio. — Verkleinerte Reproduktion der Lithographie von A. Menzel.

und des Zigeunerthums. Er hat in früheren Jahren wiederholt seine Kraft den vervielfältigenden Künften dienstbar gemacht, so zum Beispiel in den köstlichen kleinen Illustrationen zu Ed. Duller's „Geschichte des Erzherzogs Carl“ (1847), die sich (wie die oben vorgeführten Proben zeigen) an fesselnder Detailirung und Lebendigkeit den Holzschnitten Menzel's ebenbürtig erweisen, vornehmlich aber in einer großen Anzahl von größeren, als Einzelblätter erschienenen Lithographien. Ein Meisterwerk malerisch wirkfamer Behandlung ist das 1848 als „Ausserordentliche Beilage“ zur „Bewegung“ (bei Höfelich in Wien) publicirte Blatt, mit Geistlichen, welche ihre Schätze vergraben. Daran schließt sich eine Reihe von Kriegs- und Soldatenbildern aus den Kämpfen der Bewegungsjahre, besonders denen in Ungarn, meistens Motive von lyrischem Charakter, zur Verherrlichung der Tapferkeit, der Treue

¹ Dr. F. Wibiral, Kriehuber's lithographisches Werk, „Die Graphischen Künste“, III. Jahrgang, Seite 19.

² Als Porträtlithograph verdient der treffliche *Fr. Lieder d. Ä.*, von dem eine Anzahl ansprechender Bildnisse von Persönlichkeiten der Wiener und Pesther Gesellschaft aus den Zwanziger- und Dreißigerjahren herrühren, hier Erwähnung. Er ist ein älterer Zeitgenosse Kriehuber's. In der landschaftlichen und architektonischen Vedute stehen *Jacob* und *Rudolf Alt* unübertroffen da. Eine Specialität bilden die zahlreichen virtuosen Federzeichnungen auf Stein zur österreichischen und deutschen Geschichte von *Pet. Joh. Nep. Geiger*. Auch *Agricola*, *Dauthage*, *Thom. Ender*, *Erhard*, *Eybl*, *Gauermann*, *Klein*, *Kupelwieser*, *Marko*, *Raulino*, *Rieder*, *Straßschwandtner*, *Rob. Theer*, *Waldmüller* und viele andere Wiener Meister haben an der Entwicklung der Lithographie rühmlichen Antheil genommen. Die jüngere Generation findet in der Darstellung der Kunst der Gegenwart später ihren Platz.



GEMALT VON GUSTAV CLOSS.

HOLZSCHNITT VON A. CLOSS.

SCHILFLIED.

AUS DEM PRACHTWERKE: „NATUR UND DICHTUNG.“

VERLAG VON P. NEFF, STUTTGART.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

bis in den Tod, der aufopferungsvollen Menschen- und Vaterlandsliebe, aus deren ergreifenden Darstellungen eine tiefe Gemüthsinnigkeit uns anspricht; dabei treten die intime Kenntniss von Land und Leuten, die scharfe Charakteristik, der feine Naturfinn des Meisters in der Fülle des genrehaften und landschaftlichen Details glänzend hervor. Zu den Hauptblättern gehören: „Die überfallene Feldpost“, „Der Transport von Verwundeten“, der „Reitertod“ (alle drei vom Jahre 1849), dann „Die Todtenwacht“, „Der brave Tambour“, „Die brave Marketenderin“, „Der mitleidige Soldat“ (1850), „Der ungarische Landsturm“, „Die Amnestirten“ (1856), „Der Reiter und sein Rofs“ (zu dem Gedichte von Joh. Nep. Vogl) u. a. —

Unter den Künstlern Norddeutschlands steht keiner in einem intimeren Verhältniss zur Lithographie als *Adolf Menzel*. Er ist der Sohn eines Lithographen und hat als Gehilfe seines Vaters bereits in früher Jugend die Technik erlernt, in welcher er bekanntlich eine Reihe seiner geistvollsten Schöpfungen publicirte. Die Übersiedlung des Vaters mit der Familie nach Berlin (1830) war deshalb nicht nur für den damals fünfzehnjährigen Jüngling, sondern zugleich für den künstlerischen Aufschwung der Lithographie



Wouwerman. — Verkleinerte Reproduktion der Lithographie von A. Menzel.

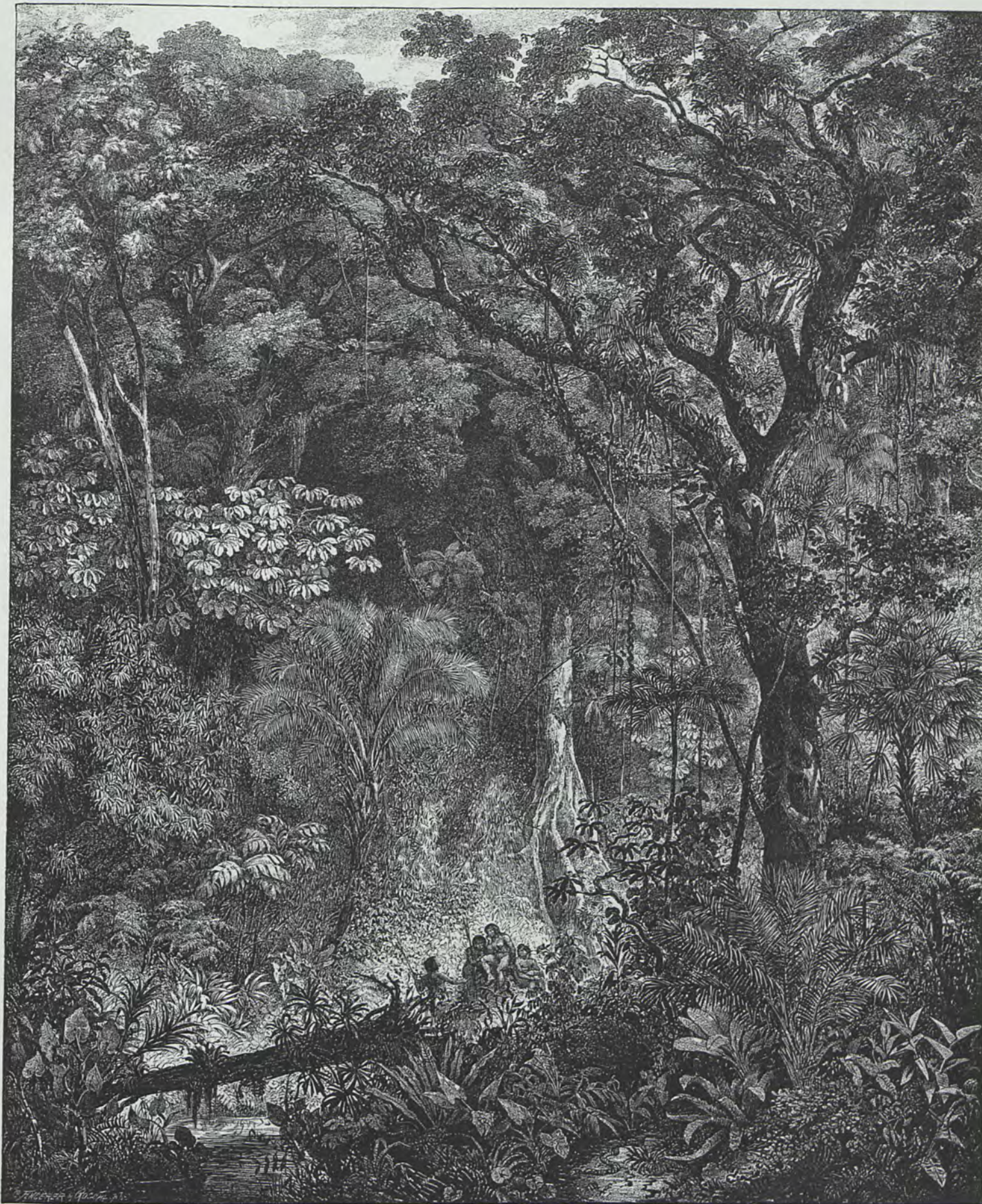
in der preussischen Hauptstadt ein wichtiges Ereigniss. Man darf behaupten, dass Menzel's Eingreifen in die Lithographie für diese ebenso bedeutsam geworden ist, wie seine Thätigkeit als Illustrator für den Holzschnitt. Nach dem Tode des Vaters (1832) auf sich selbst angewiesen, begann er zunächst mit allerhand nothgedrungenen Arbeiten für den Lebensbedarf: Vignetten, Schablonen, Etiketten, Maschinenzeichnungen und dergleichen. Dann folgte (1833): „Luther's Leben, ein Bilderbuch für die Jugend in 13 Blättern“, eine neue, vollkommen umgearbeitete und ergänzte Auflage des gleichnamigen Werkes von Baron Löwenstern, unmittelbar danach die erste ganz selbständige Compositionsreihe Menzel's, das Heft mit 11 lithographischen Federzeichnungen zu Goethe's Gedicht: „Künstlers Erdenwallen“, und hierauf (1834—1836) das für den historischen Stil des Künstlers grundlegende Werk, seine „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgischen Geschichte“. Seit jener Zeit hat Menzel eine Fülle von Einzelblättern und Blätterfolgen in Steindruck herausgegeben, welche die Technik nach den verschiedensten Seiten hin repräsentiren, theils einfache Federzeichnungen auf Stein, in denen der scharfe Beobachter und Charakteristiker zum unmittelbarsten Ausdruck gelangt, theils eigentliche Lithographien in voller malerischer Ausführung, theils endlich ganz originelle „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen“, wie er sie 1851 in einem Heft mit 6 Blättern publicirte, welche von ebenso eigen phantastischem Reiz der Erfindung, wie von virtuoser und malerisch wirksamer Behandlung sind. Eine Anzahl reizender

kleiner Text-Illustrationen in lithographischer Federzeichnung, welche Menzel 1839 — 1840 zu Hanfstaengl's oben besprochenem Dresdener Galeriewerk beisteuerte, hat man erst in diesen Tagen aus unverdienter Vergessenheit hervorgezogen.¹ Wir theilen davon zwei Proben mit. Von den zahlreichen sonstigen lithographischen Werken des Meisters nennen wir noch: die Folge von genrehaften Illustrationen zu dem Kinderbuch „Der kleine Gefellschafter“ von Emilie Feige (Berlin 1836), die zwölf „Neujahrswünsche für verschiedene Stände“, die Folge der acht allegorischen Randbilder, als „Gedenkbuch für das Leben der Erinnerung an wichtige Ereignisse des Familienlebens gewidmet“ (Berlin 1836), sodann das dreibändige, nahezu fünfhundert Blätter umfassende, colorirte Prachtwerk „Die Armee Friedrich's des Großen“ (Berlin 1851—1857), endlich von den Einzelblättern den großen, malerisch wirkfamen Tondruck: „Christus als Kind im Tempel“, „Dürer im Atelier“ und „Don Juan“.

Um die Einbürgerung des lithographischen Farbendruckes in Berlin machte sich in erster Linie *C. Hildebrandt* verdient. Schon zu Anfang der Dreißigerjahre stellte er Chromolithographien von großer Kraft und Klarheit der Farbe her, welche mit zehn, zwölf, ja fünfzehn Platten gedruckt waren. Er bediente sich dabei keiner mechanischen Hilfsmittel; sein ganzes Verfahren war auf die Gewandtheit der Hände gegründet. Die farbigen Tafeln in den bereits erwähnten Ornamentfammelwerken *W. von Zahn's* u. a. rühren aus Hildebrandt's Druckerei her. Neben ihm sind noch *Heinrich Asmus Storch*, anfänglich Arbeiter in der *Winkelmann'schen* Anstalt, später Miteigenthümer des weltbekannten lithographischen Institutes von *Storch* und *Kramer*, und *Herbig* unter den Begründern des Ruhmes der Berliner Chromolithographie hervorzuheben.

Es ist nicht unsere Aufgabe, den Antheil aller kleineren deutschen Kunststädte an der Entwicklung der Lithographie hier im Einzelnen zu schildern. In Hamburg (wo *Heinrich Joachim Herterich* das neue Verfahren einfuhrte), wie in Dresden, Köln, Düsseldorf, Karlsruhe, Breslau, Frankfurt a. M., Schwerin und an zahlreichen anderen Orten entstanden lithographische Anstalten, welche sowohl den Tagesbedarf an Porträts, Veduten u. dergl. befriedigten, als auch dem Bedürfnis nach billigen und getreuen Reproduktionen von Kunstwerken alter und moderner Zeit Genüge leisteten. Für die neu erwachte Liebe zu den Denkmälern des Mittelalters, für die christliche Archäologie und Kunstgeschichte lieferte die Lithographie das Anschauungsmaterial. Die in Köln damals gegründete lithographische Anstalt der Gebrüder *Kehr* und *Nieffen*, in welcher *Ph. Kehr*, *Borum*, *Schreiner* und *Weiss* thätig waren, hatte den speciellen Zweck, die Kunstdenkmale des Rheinlandes würdig zu publiciren. Werke, wie *Puttrich's* „Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen“, wie *Quaglio's* und *Schreiber's* „Gebäude des teutschen Mittelalters“ und viele andere Publicationen der Zwanziger- und Dreißigerjahre, wären ohne das neue Reproductionsmittel kaum zu Stande gekommen. Und in gleicher Weise half daselbe der modernen Kunst, der Tagesproduction der Künstlerwerkstätten Düsseldorf's, München's, Berlin's zu rascher Popularität. Was heute durch Photographie und Heliogravüre in alle Welt hinausfliegt, für dessen Vervielfältigung sorgten damals die fleissigen Hände der Lithographen, von deren Thätigkeit fast jede Nummer des Schorn'schen Kunstblattes und von Kugler's „Museum“ uns Kunde gibt. Zum besonderen Ruhm gereicht es der Lithographie, dass sie ihre Technik den verschiedensten Stilen und Ausdrucksweisen der Künstler anzupassen wufste, und den streng zeichnerischen Anforderungen der Claffiker und Nazarener ebenso vollkommen Genüge leistete, wie sie der malerischen Entwicklung von Genre, Landschaft und realistischer Historienmalerei als treue Interpretin gefolgt ist. Von den Werken der ersteren Gattung mögen die Blätter von *C. C. Schmidt* nach Schick's „Apoll unter den Hirten“, von *J. Becker*, *A. Schott*, *C. Kaufmann*, *Oeri*, *J. C. Koch* u. A. nach Fr. Overbeck, zum Beispiel nach dessen „Auferweckung des Jünglings zu Naim“, „Joseph wird von seinen Brüdern verkauft“, „Italia und

¹ *Theodor Levin*, Eine vergessene Arbeit Adolf Menzel's, Kunstchronik, 21. Jahrgang, Nr. 18, Sp. 305 ff.



Der brasilianische Wald. — Verkleinerte Reproduktion der Lithographie von J. M. Rugendas.

Germania“, (Velten's Verlag in Karlsruhe), von den Arbeiten der malerischen Richtung die Lithographien von *Asmus, Fischer, Fentzen, Loeyllot, Lüderitz, Oldermann, Papin, Remy, Schall, Sprick, Tempelley, Wildt* u. A. nach Gemälden von Jordan, Hildebrandt, Sohn, C. Fr. Lessing und den übrigen Hauptmeistern der Duffeldorfer und Berliner Schule genannt sein, von welchen letzteren neben Menzel noch manche andere, zum Beispiel *Karl Steffek*, auch treffliche Original-Lithographien lieferten. Einen Gipfelpunkt in der Entwicklung der lithographischen Reproduktion moderner Bilder bezeichnen die vorzüglichen Arbeiten *Gustav Heinrich Gottlieb Feckert's* nach Begas, Knaus, Ed. Meyerheim, Winterhalter und vor allem nach Gallait („Slavische Musikanten“), Werke von so feiner Charakteristik und von einer solchen technischen Meisterschaft, wie sie in Deutschland kein Zweites hervorgebracht hat, auch als Leistungen des Kunstdruckes mustergiltig. —

Es war nicht anders zu erwarten, als daß Frankreich, die Heimat des Virtuositenthums in allen Gebieten der vervielfältigenden Kunst, sich der Erfindung Senefelder's mit Eifer bemächtigen und sie zu hoher Blüthe bringen würde. Wie hätte man sich dieses neue sympathische Mittel, das Schöne zu popularisieren, und durch das Bild unmittelbar auf das Volk zu wirken, dort entgegen lassen können! Schon mit dem Anfang des Jahrhunderts beginnen die Versuche, den Steindruck in Paris einzuführen. 1805 und 1809 war Napoleon in München und besichtigte mit Denon die Anstalt Senefelder's. Denon machte selbst verschiedene Versuche mit dem neuen Verfahren, von denen einer („Die Geburt Christi“, ein großes Blatt in Kreidemanier) 1817 in der lithographischen Anstalt des Grafen *de Lasteyrie* zu Paris gedruckt ist. Aber weder dieses Etablissement, noch mehrere andere gleichzeitig unternommene Versuche, den Steindruck zu cultiviren, hatten durchschlagenden Erfolg. Erst dem Elsäßer Lithographen *Gottfried Engelmann* (geboren 1788 zu Mühlhausen), Verfasser des bekannten „*Traité théorique et pratique de Lithographie*“,¹ gelang es, mit dem von ihm in München erlernten Verfahren Erzeugnisse von solcher Vollendung hervorzubringen, daß die Pariser Künstlerwelt das neue Reproduktionsmittel als der Kunst des Grabstichels ebenbürtig, ja in mancher Hinsicht überlegen anerkannte. 1816 erschien ein in diesem Sinne abgefaßtes Gutachten des Präsidenten der „*Société d'encouragement de l'industrie nationale*“, zu welchem die nach Regnault, Girodet, Carle Vernet und Mongin ausgeführten Lithographien Engelmann's, aus dessen Anstalt in Mühlhausen, die Veranlassung boten, und in demselben Jahre gründete der Letztere gemeinsam mit seinem Schwager *Pierre Thierry* die erste, allen künstlerischen Anforderungen entsprechende Steindruckerei in Paris. Neben ihr galten Anfangs die Anstalten des bereits erwähnten Grafen *de Lasteyrie* und von *F. Delpach* als die besten.

Wie für den Holzschnitt, so war auch für die Lithographie das selbstthätige Eingreifen hervorragender Künstler von entscheidender Bedeutung. Neben *Carle* und *Horace Vernet* gehörten *Narcisse Lecomte*, die Volks- und Soldatenmaler *Bellangé, Charlet* und *Raffet*, ferner *Géricault*, der Meister des „Schiffbruchs der Medusa“, *Jean Baptiste Isabey*, der bekannte Bildnißmaler des Kaiserreichs und der Restauration, zu den ersten Förderern und bedeutendsten Vertretern der neuen Technik. Mit des Letzteren „Reise durch Italien“ (*Voyage en Italie*. Paris 1823) und mit des Grafen *Forbin* „Reise nach dem Morgenlande“ (*Voyage dans le Levant*. Paris 1819) begann die unabsehbare Reihe jener lithographisch illustrierten Denkmälerwerke und Länderbeschreibungen, welche mit ihren pittoresken Ansichten und Straßensprossen, mit ihren verlockenden Interieurs und interessanten Staffagen dem Weltverkehr und der Reiselust, wie dem archäologischen und kunstgeschichtlichen Studium eine Fülle von Anregungen und Materialien darboten. Man braucht nur die Namen eines Grafen *Alexandre de Laborde* und *Chapuy* zu nennen, um die Erinnerung an die zahlreichen lithographischen Prachtwerke wachzurufen, welche

¹ Mulhouse 1839—1840. 4. Eine deutsche Bearbeitung von *W. Pabst* und *A. Kretschmar* erschien unter dem Titel: „Das Gesamtgebiet der Lithographie“ in Chemnitz 1840.



Miss Crocker. — Verkleinerte Reproduktion einer Lithographie von Leon Noël nach Lawrence.

in den Zwanziger- und Dreissigerjahren des Jahrhunderts zu der Blüte der modernen französischen Kunfliteratur den Grund gelegt haben. Genügen die darin enthaltenen malerischen Aufnahmen auch dem wissenschaftlich strengeren Sinn unserer Zeit oft nicht mehr, so sind sie dafür an wahrhaft künstlerischer Auffassung und vollendeter technischer Ausführung den heutigen Denkmälerwerken nicht

felten weit überlegen. Um indessen zu zeigen, in welchem Grade die Lithographie nicht nur für breite malerische Wirkungen, sondern auch für die genaueste Wiedergabe des Details verwendbar sich erwies, führen wir oben ein aus Engemann's Anstalt hervorgegangenes großes Blatt nach Johann Moriz Rugendas, den „Brasilianischen Wald“, in zinkographischer Verkleinerung vor. Die in gemischter Manier, mit Tusche und Kreide ausgeführte Zeichnung gibt ein fesselndes Bild urweltlicher Vegetationskraft und Üppigkeit, und wird auch den von botanischen Gesichtspunkten ausgehenden Betrachter nicht unbefriedigt lassen. Als Regel gewann natürlich auch im landschaftlichen Fache die malerische Kreidezeichnung die Oberhand, und es sind namentlich die Franzosen, welche in dieser Technik die höchste Sättigung und zugleich die zarteste Abstufung des Tones erreicht haben. Was die französischen Lithographen nach den Meistern des „Payage intime“, nach Daubigny, Dupré, Rousseau, Corot u. A., was *Eugène Ciceri*, *Émile Louis Vernier* und vollends der unvergleichliche *Alexandre Calame* in diesem Fache leisteten, bildet an Feinheit der Naturempfindung und malerischem Reiz einen der Gipfelpunkte der modernen Kunst. Von gleicher Vorzüglichkeit sind die französischen Lithographien aus allen Gattungen der Figurenmalerei. Wir sehen sie zu größeren Bilderwerken vereinigt, zum Beispiel in der „Galerie lithographiée“ des Herzogs von Orleans von *Vatout* und *Quenot*; wir verfolgen in den schönen tonigen Blättern eines *Mouilleron*, *Sudre*, *E. Desmaisons*, *Frey*, *Léon Noël* u. s. w. den ganzen Entwicklungsgang der modernen Kunst Frankreichs. Zu glänzender Höhe stieg dort vor allem die Porträtlithographie empor. Ein köstliches Blatt von der Hand des letztgenannten Lithographen nach Lawrence finden die Leser oben reproducirt. Nach demselben Meister lithographirte *E. Desmaisons* mehrere reizende Blätter (sämmtlich aus *Lemercier's* Anstalt). Den weitesten Überblick über das Fach gewähren die ikonographischen Sammelwerke, wie *Delpech's* „Iconographie des contemporains“ (Paris 1832), die „Célébrités contemporaines“ von *Maurin & Belliard* (Paris 1842) u. a. Aber das Wichtigste bleiben immer die Original-Lithographien der Hauptmeister. Es gibt kaum einen bedeutenden Pariser Historienmaler, Genremaler oder Porträtisten der ersten Hälfte des Jahrhunderts, von dem wir nicht eine Anzahl vorzüglicher, eigenhändig auf Stein gezeichneter Blätter befäßen. In dem Gesamtwerke *Eug. Delacroix's* erreichen sie die Zahl von Hundertundneun. Die Reihe beginnt 1816 mit einer durch Scarron's „Roman comique“ inspirirten Karikatur: „Artistes dramatiques en voyage“, welche Delacroix für das Journal „Le Miroir“ zeichnete. An den Bahnbrecher der französischen Romantik schloßen sich *Decamps* und *Marilhat*, die Führer der Orientmaler. Und wie für die sonnige Gluth der Farbe dieser Meister und für ihre weiche Formenanschauung die Lithographie sich als die vorzüglichste Interpretin erweist, so gibt sie nicht minder fein die empfindungsvolle Vortragsweise der specifisch religiös gestimmten Romantiker, eines *Hippolyte Flandrin* und *Victor Orsel*, wieder. Auch für den traumhaften coloristischen Reiz eines *Narcisse Diaz* findet sie den vollkommen adäquaten Ausdruck, wie die nebenstehende Reproduktion einer seiner Original-Lithographien zeigen mag. Wer die Pariser illustrierten Zeitschriften und Flugblätter aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts durchmustert, findet darin einen klaren Spiegel des politischen und socialen Lebens der Zeit in vielen hunderten geistvoll gezeichneter Lithographien, Satiren, Karikaturen, Porträts, Charakterzeichnungen, Volksscenen, oft aber auch Darstellungen von bleibendem historischen Interesse und von der künstlerischen Abrundung wirklicher Genrebilder. Vor allem war es das von der ernsten, wie von der launigen und gemüthlichen Seite gefasste Soldatenwesen, welches den französischen Künstlern jener Tage einen unerfchöpflichen Stoff darbot. Die Lithographien von *Nic. T. Charlet* (1792—1845) und von *Aug. M. Raffet* (1804—1860), den bereits vorhin genannten beiden Hauptvertretern dieses Faches neben *H. Vernet*, bieten uns den reichsten Überblick über die Entwicklung desselben und zugleich über die Geschichte des Steindrucks in Frankreich, die wir in den nahezu achthundert Original-Lithographien *Raffet's* von den Anfängen bis zum

Höhepunkte der Technik verfolgen können.¹ Eines der berühmtesten und seltensten dieser Blätter ist „La revue nocturne“ („Die nächtliche Heerfchau“ nach der Ballade von Zedlitz), eine Composition von gespenstischem Reiz und bewundernswerther Ausführung (1836). Wenig bekannt sind auch die interessanten hundert Blätter von feiner mit dem Fürsten Anatole Demidoff unternommenen Reise nach Südrussland und der Krim (1838). Aus den zahlreichen lithographischen Illustrationen der politischen Geschichte Frankreichs heben wir die Bilder der Julikämpfe von *Eugène Lamy* (1830), aus der Fülle

der kleinen Vignetten literarhistorischen Inhalts das 1835 erschienene Album der „Illustrations modernes“ von *Viç. Adam* hervor (f. die Abbildung). Den Höhepunkt der sittengeschichtlichen Karikatur bezeichnet *Gavarni*, der in der Geschichte der Lithographie eine noch bedeutendere Stellung einnimmt, als in der des Holzschnittes. In den berühmten Blättern feines aus den Dreißigerjahren stammenden „Journal des Gens du



„Imposture.“ — Verkleinerte Reproduktion einer Lithographie von *N. V. Diaz*.

läßt, der auf die tolle Faschingslust folgt. Namentlich in seinen Blätterfolgen aus der späteren Zeit macht diese ernste Auffassung sich geltend, wie schon die Titel: „Invalides du sentiment“, „Lorettes vieilles“ u. a. uns errathen lassen. Seine an die Vortragsweise der französischen Komiker und Chansonettenfängerinnen erinnernde Art zu zeichnen ist von geistreicher Flüchtigkeit und vorwiegend weich, ohne deshalb der Bestimmtheit, der charakteristischen Pointirung zu entbehren, ohne die ein solcher

monde“ schildert er das Leben und Treiben der Loretten und Flaneurs von Paris, der „Actrices“, „Fashionables“, „Etudians“, „Débardeurs“ u. f. w., diese Welt voll von Übermuth und Leichtsinne, aber auch voll Witz und natürlicher Grazie, mit unachahmlicher Lebendigkeit, und nicht selten mit dem Ernst — zwar nicht des Sittenrichters, — wohl aber des wahren Menschenfreundes, der uns den Tag des nüchternen Erwachens ahnen

¹ *Charlet, sa vie, ses lettres, suivi d'une description raisonnée de son oeuvre lithographique par M. de Lacombe. Paris, 1856—58. 8. — Raffet, son oeuvre lithographique et ses eaux-fortes, par H. Giacomelli. Paris. 1862. 8. — Notes et croquis de Raffet, mis en ordre et publiés par Auguste Raffet. Paris, 1878. Fol.*

Menschenbeobachter gar nicht zu denken wäre. Die Lithographie war für ihn ganz wie geschaffen, er hat sie deshalb auch zu seiner Lieblingstechnik sich gewählt. Ausser den Tausenden von Blättern in Schwarzdruck, welche wir von seiner Hand besitzen, existiren nach seinen Compositionen auch eine Anzahl vorzüglicher Farbendrucke.¹

Der Farbendruck, auf den wir damit wieder geführt werden, erfuhr in Frankreich ebenfalls eine bedeutende Vervollkommnung. Die oben erwähnten farbigen Lithographien von *Hildebrandt* in Berlin u. A. wurden mit einer grossen Anzahl von Platten gedruckt, weil jede Nüance einen anderen Stein erforderte. Das Verfahren war schwierig, theuer und auf Darstellungen beschränkt, deren Farben mosaikartig scharf getrennt, nicht miteinander verschmolzen sind. Es eignete sich daher nur für ornamentale Gegenstände, nicht für malerische im vollen Sinne des Wortes. Um in dieser Richtung einen Fortschritt zu erzielen, hatte die Pariser „Société d'encouragement“ bereits 1828 einen Preis ausgeschrieben und derselbe wurde 1838 dem bereits wiederholt genannten Elfässer *G. Engelmann* in Paris zugesprochen. Das von ihm eingeführte und benannte Verfahren der „Chromolithographie“ löste das Problem, das man früher auf dem Wege colorirter, nach der Aquatintamanier oder der punktirten Manier vorbereiteter Kupferplatten oder auf andere Art zu überwinden versucht hatte, in der einfachsten Weise. Er stellte zum ersten Mal getreue farbige Copien von malerischen Darstellungen (Aquarellen u. a.), Landschaften, Porträts, Interieurs und dergleichen in reicher und feiner Nüancirung dar. Sein Verfahren war zugleich auf so sichere und genaue mechanische Vorrichtungen basirt, daß es von jedem geschickten Steindrucker ausgeübt werden konnte. Man vermochte damit gleich Anfangs bis zu 100 colorirten Abdrücken täglich zu erzielen; also auch in Rücksicht auf die Billigkeit entsprach das Verfahren allen Anforderungen. „Der Erfinder“ — so urtheilte man bei der Prämiiirung desselben — „hat das Ziel, das er sich vorgesteckt hatte, vollständig erreicht, und alle Hoffnungen, die man auf diese schöne Erfindung gründen konnte, in Wahrheit verwandelt“. Auch an der weiteren Ausbildung der Chromolithographie nahm Frankreich den regsten Antheil. Die Leistungen eines *Le Roux*, *Lemercier*, *Bocquin* u. A. sowohl an Einzelblättern, als namentlich auch an Illustrationen von Prachtwerken mit Reproduktionen von Miniaturen, Fresken u. f. w. sind weltbekannt.

Auch noch andere technische Proceduren zur Vervollkommnung und Ausbreitung der Lithographie wurden in Frankreich erfunden und ausgebildet. Wir müssen in dieser Hinsicht auf die technischen Handbücher verweisen. Ganz besondere Beachtung verdient dagegen hier der weitgreifende Einfluß, welchen die französische Lithographie auf den Kunstunterricht genommen hat. In keinem Lande der Welt hat man die Bedeutung des Steindrucks für die Zwecke der Zeichenschule schneller erfaßt und geschickter auszubeuten verstanden, als in Frankreich. Seit dem 1816 von *Engelmann* hergestellten „Cours complet d'études de dessin“ ist dort eine Sammlung von Zeichenvorlagen auf die andere gefolgt, und so eine ganze Literatur von Specialwerken für den Zeichenunterricht entstanden, welche dem Studium der ornamentalen und der freien Kunst eine Fülle der schönsten Muster in ebenso zweckmäßiger wie geschmackvoller Behandlung darbieten. Es braucht nur an *Julien's*, an *Bargue's* und *Cogniet's* Werke, für das Landschaftszeichnen wieder an *Calame* erinnert zu werden, um die bedeutende Stellung der französischen Lithographie auf diesem weiten Gebiete zu kennzeichnen.

Alles in Allem genommen, gebührt Frankreich der erste Platz in der künstlerischen Ausbildung und Anwendung der Lithographie, wenn auch in einzelnen Richtungen Deutschland sich ihm ebenbürtig an der Seite hielt. Die übrigen Länder treten zurück, haben der neuen Technik wenigstens keine zu höheren Zielen führenden Bahnen eröffnet.

¹ L'Oeuvre de Gavarni. Lithographies originales et essais d'eau-forte et de procédés nouveaux. Catalogue raisonné par *J. Armelhaul* et *E. Bocher*, Paris. 1873. 8. — Gavarni, l'homme et l'oeuvre, par *Edm. et Jul. de Goncourt*, Paris, 1873. 8.



GEZEICHNET VON GABRIEL MAX.

HOLZSCHNITT VON A. CLOSS.

ILLUSTRATION ZU WIELAND'S „OBERON“.

VERLAG VON G. J. GOESCHEN, STUTTGART.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

In England, wohin das Verfahren durch *Senefelder* selbst und auch durch *André* aus Offenbach verpflanzt wurde, und wo schon im ersten Decennium des Jahrhunderts einzelne nennenswerthe Versuche darin (Landschaften von Cooper, W. H. Pyne u. A.) entstanden, scheint der damals herrschende Geschmack der Lithographie wenig günstig gewesen zu sein. Verglichen mit der Menge von Stahlstichen, welche die für den „Drawing-Room“ bestimm-



Le Sénateur

Les gueux.

Zu *Béranger's* Gedichten. — Reproduktion des Stückes einer Lithographie aus den „Illustrations modernes“ von *Victor Adam*.

England entstandenen lithographischen Instituten seien die Anstalten von *Hullmandel* und von *Lane* in London genannt. *Engelmann* gründete dort gleichfalls eine Filiale, die jedoch nicht zu rechter Blüthe kam. Hervorragend ist das Verdienst der Engländer um die Entwicklung der Chromolithographie. Wir begnügen uns, an das epochemachende Werk von *Owen Jones*: „Plans, elevations and sections of the Alhambra“ (London 1836—45) und an die von *Day & Sons* publicirten Farbendrucke nach *Turner* („Blue Lights“ u. a.) zu erinnern, um zwei Höhenpunkte in der langen Reihe dieser Erscheinungen zu bezeichnen. — Noch kürzer müssen wir uns in Bezug auf Amerika fassen. Im Jahre 1828 gründeten *Bernett* und *Doolittle* die erste lithographische Anstalt in New-York. Mit der künstlerischen Entwicklung des Faches ging es jedoch aus Mangel an Kräften dort sehr langsam vorwärts. Erst in jüngerer Zeit hat auch die amerikanische Lithographie einen lebhaften Aufschwung genommen. Wir kommen darauf bei der Darstellung der Kunst der Gegenwart zurück, welche dann auch die staunenswerthen Leistungen des Farbendruckes in Amerika nach Gebühr zu würdigen haben wird.

Nach Italien wurde die Lithographie direct von München aus verpflanzt. *Josef Anton Koch* zeichnete eine große Landschaft mit dem Kloster Subiaco, welche auf der von *Andreas Dallarmi* 1805 in Rom aufgestellten Steindruckpresse versuchsweise gedruckt wurde. Von 1811 datirt eine Lithographie von *Albrecht Adam*, welche in einer von einem Münchener Lithographen 1811 in Mailand gegründeten Steindruckerei hergestellt ist. Während Italien auch im weiteren Verlaufe der Entwicklung dieses Kunstzweiges vielfach mit Deutschland in Berührung geblieben ist, Skandinavien und Rußland ihren Bedarf an Lithographien Anfangs ebenfalls vielfach durch deutsche Künstler bestreiten mußten, erfuhren Spanien und die Niederlande, vornehmlich Belgien, von Frankreich her bestimmende Einflüsse. *Thierry*, der Schwager *Engelmann's*, richtete 1820 die Steindruckerei von *Brusi* in Barcelona ein; 1825 erfolgte gleichfalls durch Pariser Kräfte die Gründung der ersten Steindruckerei in Madrid. Bei der Illustration der größeren spanischen Denkmäler- und Galeriewerke, wie zum Beispiel bei der auf Befehl

ten Werke und Journale zieren, stehen die englischen Lithographien an Zahl und Bedeutung weit zurück. Die eigenthümlichsten und stofflich interessantesten dortigen Publicationen, zum Beispiel die von *John F. Lewis* lithographirten „Illustrations of Constantinople“ nach Originalskizzen von *Coke Smyth* (London 1835 — 36) sind zwar mit großer Zartheit behandelt, lassen aber eine schärfere Charakteristik sehr vermiffen. Unter den ersten in

Ferdinand's VII. herausgegebenen, von *F. Brambilla* gezeichneten „Collecion de las Vistas de los Sitios Reales y de Madrid“ (1832 ff.), waren französische Lithographen, wie *Affelineau* u. A., in hervorragender Weise beschäftigt. Andere Hauptwerke, wie die von *Girault de Prangey* und *Alex. de Laborde*, sind ganz französischen Ursprungs. — Eine rege und vielseitige Entwicklung nahm die Lithographie in Belgien, gefördert durch den Aufschwung der modernen Malerei, deren Meisterwerke sie dem kunstliebenden Publicum vermittelte, durch die politische Bewegung und durch das auch dort sich mächtig regende wissenschaftliche Interesse an den Denkmälern und Kunstschätzen des mit alten malerischen Städten dicht besetzten Landes. Um die Ausbeute, die uns der Brüsseler Kunstmarkt bietet, wenigstens durch einige hervorragende Leistungen zu repräsentieren, erwähnen wir *F. Stroobant's* „Monuments d'architecture et de sculpture en Belgique“ (mit Text von F. Stappaerts), das „Musée moderne“ von *Lauters* und *Billoin*, die breit und wirkungsvoll behandelten Blätter von *Manche* nach *Wappers* u. A.

Überblicken wir die Gesamtleistungen der Lithographie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts und ziehen wir daraus das Resultat für die Würdigung der neuen Technik in der Gruppe der vervielfältigenden Künfte dieser Epoche, so stellt sich uns daselbe als ein überraschend günstiges, ja glänzendes dar. Die Lithographie hat im Laufe weniger Decennien alle in ihr schlummernden Kräfte entfaltet, alle Darstellungsmittel, welche in der Natur ihres Materials gegeben waren, erschöpft und den an sie gestellten künstlerischen Anforderungen vollkommen Genüge geleistet. Wenn sie gegenwärtig in den Hintergrund gedrängt ist und vielfach sehr mit Unrecht geringschätzig beurtheilt wird, so hat das keine rein künstlerischen, sondern vorwiegend technische Ursachen. Sie ist gescheitert an ihrer beschränkten Abdrucksfähigkeit. Vergleicht man aber die Werke der tüchtigsten Lithographen mit den Meisterleistungen der übrigen vervielfältigenden Künfte des neunzehnten Jahrhunderts, so wird man gestehen müssen, daß die Lithographie nicht nur die relativ gleiche Höhe wie Holzschnitt, Kupferstich und Radirung erreicht, sondern die letzteren vorzugsweise in malerischer Hinsicht vielfach übertroffen hat.

Von den verschiedenen Arten des Metalldrucks — Kupfer- und Stahlstich, Radirung, Schabkunst, Aquatintamanier — fallen in unserem Jahrhundert nur der Kupferstich und die Radirung künstlerisch in's Gewicht. Die Wiederbelebung und Verbreitung des Holzschnittes verdrängte den Metalldruck aus der Buchillustration, welche er im vorigen Jahrhundert als seine fast ausschließliche Domäne betrachten konnte. Schabkunst und Aquatintamanier wurden durch die Lithographie überflüssig gemacht und fristen heutzutage nur noch in Verbindung mit anderen Zweigen des Metalldruckes ein kümmerliches Dasein.

Der Kupferstich gilt uns noch immer als die vornehmste der vervielfältigenden Künfte; er gebietet über die reichste Mannigfaltigkeit von Mitteln; er rühmt sich der größten Gediegenheit und zugleich Beweglichkeit. Bei allem Glanze der Technik, welchen er verbreitet, ergibt jedoch die Rückschau über seine Entwicklung in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts kein in jeder Hinsicht befriedigendes Resultat. Seine Stellung wurde nicht nur durch das Aufkommen der neuen Vervielfältigungsarten eingeengt und bedroht; er selbst hat auch viel von seinem künstlerischen Gewicht eingebüßt. Vergleicht man die Grabsticheltechnik unserer Tage im Allgemeinen mit den Werken der großen Stecher des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, so muß man sagen: der Kupferstich ist seit jener Zeit wohl äußerlich treuer und einschmeichelnder, innerlich dagegen vielfach unfreier und kraftloser geworden. Der alte Kupferstecher gab sich dem Geiste seines Vorbildes mit feuriger Begeisterung hin, der moderne studirt daselbe mit scrupulöser Gewissenhaftigkeit bis in die letzten, oft ganz nebenfächlichen Details; aus dem schwungvollen Nachdichter ward allzu häufig ein slavischer Übersetzer.

Die letzten bedeutenden Vertreter der alten Grabsticheltechnik im achtzehnten Jahrhundert, ein *Strange*, *Schmidt*, *Wille*, *Schmutzer* im Norden, ein *Piranesi*, *Volpato*, *Raffael Morghen* und ihre Zeitgenossen im Süden, standen im lebendigen Zusammenhange mit der Kunst der Spätrenaissance, sei es nun, daß sie in ihrer Behandlungsweise mehr dem Geiste und Sinne der Niederländer folgten, sei es, daß ihre Technik vorwiegend dem Stile der Italiener angepaßt war. Ein großer, gemeinsamer Zug, der in der wirkungsvollen Wiedergabe des Tons die Hauptaufgabe des Kupferstechers erblickt, kennzeichnet bei aller Verschiedenheit der einzelnen Schulen und Meister die gefammte Grabsticheltechnik jener Epoche.

Um die Wende des Jahrhunderts verspüren wir die ersten Regungen der neuen Zeit. Auch der Kupferstich nimmt Antheil an der Stilwandlung, welche durch das vertiefte Studium des klassischen Alterthums in allen Künften vor sich ging. Der breiten Tonmalerei wurde die Förderung höchster



Neapolitanischer Improvisator, von L. Robert. — Verkleinerte Reproduktion der Lithographie von Frey.

Vollendung der Form und der Modellirung gegenübergestellt; das malerische Princip wich dem plastischen. Archäologen und Künstler vereinigten sich in dem Rufe nach stilgetreuer Wiedergabe, nach strengem Erfassen der Idealschöpfungen des Alterthums. Und neben der Antike war es vor Allen Raffael, zu dessen abgeklärter Schönheit die Zeichner und Stecher der neuen Schule, als zu dem ewigen Muster der Kunst, emporblickten. *Giuseppe Longhi* gilt mit Recht als der Bahnbrecher dieser klassischen Richtung. Obwohl der als Lehrer wie als Künstler hochbedeutende Mann auch die malerische Radirung mit Meisterschaft gepflegt hat und das warme Dämmerlicht Rembrandt's, wie die beseeelte Grazie Correggio's empfindungsvoll wiederzugeben wufste, beruht doch hauptsächlich auf der vollendeten Beherrschung der Form, auf der fein verstandenen und durchgebildeten Zeichnung der Ruhm seiner Kunst. „Die Kupferstecherkunst“ — sagt er selbst in seiner „*Teorica della calcografia*“ — „hat wie alle anderen Künste ihren mechanischen und geistigen Theil, und der letztere besteht vor allem in den das Schöne jedes darstellbaren Dinges formirenden Linien, mit einem Worte, in dem Verständniss der Zeichnung. Ohne diese Kenntniss würde der Kupferstecher mehr den Namen eines Handwerkers als den eines Künstlers verdienen.“ Longhi warnt die Stecher vor gewissen „prahlerischen Anmaßungen“ der Technik, vor der „studirten Grabstichelpracht“, indem er diese mit der reichen eleganten Kleidung

vergleicht, die nicht felten innere Schäden verhüllen foll. In feinem fchlichten, fchönen Hauptblatt nach Raffael's „Sposalizio“ hat er die dort ausgesprochenen Lehren vollauf bewahrheitet. Für die reifften Jahre hatte er fich einen grofsen Stich nach Michelangelo's „Jüngstem Gericht“ aufgepart, um an deffen wuchtigen plastischen Stil die letzte Kraft zu fetzen. Aber noch kaum begonnen, wurde die Arbeit durch den Tod des Meifters unterbrochen. Wir fügen eines der vorgeschrittenften Stücke in Reproduktion bei, um zu zeigen, wie er die Platte angelegt hatte. Unter den Schülern Longhi's ift *Pietro Anderloni*, fein Nachfolger an der Mailänder Akademie, der hervorragendfte. Auch bei ihm zeigt fich die entfchiedene Vorliebe für Raffael (Heliodor, Attila, Salomo's Urtheil, Madonna im Grünen, Madonna del Passeggio); dazu kommen noch Nic. Poufsin und Tizian; der plastische Stil beherrscht auch bei ihm Formgebung und Vortragsweise.

In derfelben Sphäre bewegen fich zwei bahnbrechende Meifter der franzöfifchen Schule, *Ch. Bervic* und *Auguste Boucher Desnoyers*. *Bervic* galt in der Zeit des Empire



Aus dem Jüngsten Gericht von Michelangelo.
Reproduction einer Gruppe aus Longhi's unvollendetem Stiche.

Fr. Müller, *Auguste Boucher Desnoyers*, *Jof. Théod. Richomme* und andere hervorragende Stecher mitwirkten, kennzeichnet auf das Bestimmteste den feit Winckelmann vollzogenen Umschwung. In einem Einleitungskapitel „sur la gravure“ wird als die Aufgabe der Publication hingestellt, die Sammelwerke des achtzehnten Jahrhunderts, das Museum Florentinum, die Herculanensifchen Alterthümer und die Vafen der Sammlung Hamilton zu überbieten, und etwas zu leisten, was der Kunst der Alten ebenbürtig wäre. „Le style enobli de nos peintres ne permet plus aux graveurs un dessin incorrect ou infidèle.“ Unter Treue verftand man fchon damals jene wörtliche, ftoffliche, äufere Nachahmung, in der auch mancher Künftler unferer Zeit feinen Stolz fucht. Der Stich des „Betenden Knaben“ von Audouin charakterifirt mit Virtuofität die Technik des Bronze-guffes. Auch die übrigen Blätter von Bervic — um auf diefen noch einmal zurückzukommen, — find erfüllt von ftrengeftem klaffifchem Geifte. Der „Raub der Dejanira“ nach Guido Reni, die „Erziehung des Achill“ nach Regnault, auch der brillante Stich des Louis Seize im Krönungsornate tragen in ihrer kalten, metallifchen Schönheit durchaus den Stempel der David'schen Epoche. Mit *Aug. Boucher Desnoyers* folgt dann wieder ein Meifter, der ganz in Raffael's Wefen verfenkt erfcheint und nicht nur äufserlich deffen reiner Idealität nahe kommt, fondern uns in feinen lieblichen Madonnen, vor allen in der „Belle jardinière“ des Louvre,

als der plastische Stecher par excellence. Sein Hauptblatt diefer Gattung ift die für das „Musée français“ (4 vols. Fol. 1803—11) geftochene Gruppe des Laokoon. Diefe Publication der von Napoleon I. in Paris vereinigten Antiken (mit Text von Ennio Quirino Visconti, Emeric David u. A.), an der neben Bervic auch *Raf. Urbain Massard*,



Die „Belle Jardinière“. Reproduction nach dem Stich von Boucher Desnoyers.

auch etwas von der Seelenanmuth des göttlichen Urbinaten wieder spiegelt. Die beigedruckte Probe mag dies erläutern. Von Desnoyers besitzen wir ferner einige vorzügliche Blätter nach Gérard (Belifar, Napoleon I. u. a.) und das weltbekannte Meisterwerk nach Lionardo's „Vierge aux rochers“. Aber die Raffael-Stiche bilden die Glanzpunkte seiner Thätigkeit. — Seine trefflichen Zeit- und Stilgenossen *Fr. Forster* (1790—1872) und *J. Th. Richomme* (1785—1849) kamen ihm in ihren Hauptblättern (ebenfalls vorzugsweise nach Raffael) in der edlen Wiedergabe der Formen und im Reiz der Technik nahe, ohne jedoch die zarte Beseelung seines Grabstichels zu erreichen.

Die auf den Classicismus folgende Romantik führte in Deutschland eine Gruppe von Kupferstechern herauf, deren Stil und Vortragsweise von allen übrigen modernen Richtungen sich streng unterscheidet und als eine Specialität besonders zu würdigen ist. Die theils herbe und reckenmässige, theils knospenhaft zarte Formbehandlung der Neu-Deutschen war mit den Reproductionsmitteln der Schule *Bervic's* und *Longhi's* nicht charakteristisch wiederzugeben. Man griff daher auf die schlichte Weise *Dürer's* und *Marcanton's* zurück; strenge Linienführung und einfache Schraffirung wurden zum



„Die Nacht“ aus den Glyptothek-Fresken von Cornelius. — Reproduktion nach dem Stich von Schäfer.

Grundgesetz gemacht; das malerische Element wich dem zeichnerischen. Einer der ersten Vertreter dieser Stilrichtung war der vornehmlich durch Overbeck für die Ideen der Romantiker gewonnene *Ferdinand Ruscheweyh* (1785—1845), in dessen Jugendarbeiten wir den plötzlichen Umschwung von der akademischen zur neu-deutschen Weise beobachten können.¹ Dann gehören zu dieser Gruppe: der auch als Zeichner und Dichter hochbegabte *Carl Barth* (1787—1853), der Bearbeiter von Longhi's theoretischem Werke über die Kupferstecherkunst, *Samuel Amsler* (1791—1849), *Eugen Eduard Schäfer* (1803—1871), *Julius Thaeter* (1804—1870), *Heinrich Merz* (1806—1875) u. A. m. Die beiden Proben nach Stichen von *Amsler* und *Schäfer* mögen die strenge Gediegenheit ihrer Arbeiten veranschaulichen. Als die bedeutendste Leistung der ganzen Stechergruppe sind die großen Blätter nach den Münchener Fresken von Cornelius zu bezeichnen. Auch dessen Faust-Illustrationen, Nibelungen, römische Jugendarbeiten und Campofanto-Cartons fanden bekanntlich in *Ruscheweyh*, *Amsler*, *Thaeter* u. A. ihre würdigen Interpreten. Und wie die genannten Stecher nebst ihren Genossen den befehlten Umriss eines Overbeck und Heinrich Hefs, die schwellende Weichheit Genelli's, die Grazie und den Duft von Schwind's

¹ Er beginnt mit einigen in der Weise *Schmidt's* behandelten Blättern nach Metz (,,Le petit fauconnier“) und Wocher (1804—1806), sowie mit mehreren in Aquatintamanier gehaltenen Stichen nach Perugino und Caravaggio (1806). Später, namentlich in den Zwanzigerjahren, entstanden dann feine schönen, in Dürer'scher Art ausgeführten Stiche nach Overbeck, Thorwaldsen, Michelangelo u. A.

C. FOHR

PICTOR HEIDELBERG³

OB. 1818. AIT. 22.



Reproduction des Stiches von S. Amsler nach der Zeichnung von C. Barth.

Märchenbildern fein nachzuempfinden verstanden, so gaben sie auch die anspruchslose Schönheit eines Thorwaldsen'schen Marmorwerkes, die plastischen Gebilde eines Dannecker und Schwanthaler stilgetreu wieder. Besonders ausgezeichnet sind die Stecher dieser Gruppe im Porträt, wie außer dem oben vorgeführten, von C. Barth gezeichneten Bildniss Fohr's von *Amsler* zum Beispiel dessen trefflicher Papst Pius VII., *Ruscheweyh's* Niebuhr, *Barth's* Rückert (nach der Zeichnung von J. Schnorr), die verschiedenen Blätter von *Merz* u. A. beweisen.

Bei der Bedeutung, welche die neu-deutsche Kunst der strengen Zeichnung vindicirte, war es natürlich, daß die Cartonmanier, der einfache Umrissstich, durch sie ganz besonders bevorzugt und gepflegt ward. Die Linie, für sich betrachtet, „eine reine Grenze“, „eigentlich ein Nichts“ (Vischer) war das naturgemäße Ausdrucksmittel einer Kunstanschauung, welche alles Körperhafte und Sinnliche möglichst herabstimmen wollte, um dem Gedanken und der Poesie zum vollen Siege zu verhelfen. Der Umrissstich hatte schon in Kupferwerken archäologischen Charakters eine weite Verbreitung gefunden, und überall, wo es sich nur um die Andeutung der bloßen Form handelt, seinen Platz vollkommen ausgefüllt. Nun übertrug man ihn auch auf die Werke der Malerei, ohne zu bedenken, daß deren eigentliches Element, die Welt der Farbe und des Tons, ihm stets unzugänglich bleiben muß. Nur wo im Rhythmus der Linien, in deren sanfter oder stärkerer Schwellung allein schon das Wesen des Kunstwerkes zur vollendeten Erscheinung gelangt, wie dies zum Beispiel bei den meisten Schöpfungen Bonaventura Genelli's der Fall ist, da kann uns (das vorgeführte Beispiel mag dies veranschaulichen) der fein gestochene Contour eines *Hermann Schütz* oder *Merz* Befriedigung gewähren. Aber der

großen Masse der bildlichen Erscheinungswelt gegenüber muß diese graphische Abstraction der Form dem Beschauer wie ein blaffer Schemen vorkommen, der gleich den Schatten Homer's nach Blut verlangt, um wieder in's Leben zurückkehren zu können.

Die realistische und coloristische Grundströmung der Zeit brachte denn auch bald wieder ganz andere Tendenzen an die Oberfläche, als sie die deutschen Romantiker und strengen Classiker am Anfange des Jahrhunderts verfolgt hatten. In Italien, wo bereits *Carlo Antonio Porporati*, der virtuose Stecher nach Van der Werff und Vanloo, dem entschiedenen Realismus vorgearbeitet hatte, trat in dem berühmten Correggio-Stecher *Paolo Toschi* (1788—1854) ein Virtuos der malerischen Grabsticheltechnik auf, welcher an Glanz und Fruchtbarkeit seines Gleichen sucht. Obschon auch er die Neigung vieler copirenden und reproducirenden Künstler theilt, die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Vorbilder zu übertreiben, wenn die süße Anmuth Correggio's daher bei ihm bisweilen zur Süßlichkeit wird, so muß doch die Gesamtleistung der Stiche Toschi's und seiner Schule nach den Fresken und Ölgemälden des Allegri zu den hervorragendsten Schöpfungen der modernen Kupferstecherkunst gerechnet werden. Auch als Porträtstecher zählt der Meister zu den Koryphäen seines Faches; manche seiner Bildnisse stach er zusammen mit *A. Isaac* (siehe die Abbildung). Unter den sonstigen Gehilfen und Schülern Toschi's nennen wir *Carlo Raimondi*, *A. Dalcò*, *A. Costa*, *G. Fanti*, *F.* und *G. Silvani*.

Allmählig vollzog sich eine Verbindung der italienischen mit der französischen Kupferstecherschule und beide gemeinsam lenkten in die moderne malerische Richtung ein, welche der allgemeine Entwicklungsgang der Kunst herbeiführte. Schon Longhi's begabter Schüler *S. Jesi* (1789—1853) stach außer seinen bekannten Hauptblättern nach Raffael und Fra Bartolommeo auch ein Madonnenbild von Paul Delaroche. Vollends französisch in Geschmack und Vortragsweise erscheinen *L. Calamatta* (1802—1869), der Stecher des „Voeu de Louis XIII“ nach Ingres, und *Paolo Mercurj* (geb. 1808), dessen reizvolle Blätter nach Paul Delaroche („Die Hinrichtung der Jane Grey“, „Die heilige Amalie, Königin von Ungarn“) und nach den „Schnittern“ von Leopold Robert den Weltruhm dieser Bilder mitbegründet haben. Es ist bezeichnend für den Bahnbrecher der modernen französischen Geschichtsmalerei, daß sein künstlerischer Interpret zugleich der Urheber eines ausgezeichneten Trachtenwerkes war, nämlich der von *Mercurj* und *Bonnard* herausgegebenen „Costumes historiques“ (1^{re} éd. Paris 1845; 2^e éd. 1860), einer Sammlung von hundert höchst sorgfältig colorirten und zum Theil mit Gold gehöhten Kupferstichen, welche für zahlreiche ähnliche Publicationen als Muster dienten.

Die französische Kupferstecherschule bildet, wie männiglich bekannt, nicht nur wegen ihres weitgreifenden Einflusses auf die modernen Stecher überhaupt, sondern auch durch den inneren Reichthum und den Glanz ihrer Erscheinung den Hauptziehungspunkt in jeder Sammlung von Werken der vervielfältigenden Kunst. Wir müssen ihr auch in unserer Schilderung einen Ehrenplatz vindiciren.

Neben den strengen Classikern und Raffael-Stechern, von welchen bereits die Rede war, ging seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts in Frankreich ein dem Zeitgeschmack huldigender Betrieb der Kunst einher, welcher für Illustrationszwecke und für den sonstigen Tagesbedarf der Amateurs, für Album und Boudoir die tausend sinnengefälligen Blätter und Blättchen zu liefern hatte, die oft mehr noch den Culturhistoriker als den Kunstfreund und Kritiker interessiren. Wir erinnern an die köstlichen colorirten Stiche eines *Debu-court* (1755—1832) und *Sergent-Marceau*, um die Tausende von Erscheinungen dieser Gattung, welche das Zeitalter der Revolution hervorgebracht hat, in ihren Spitzen wenigstens zu berühren. Darauf erscheint sodann in *Pierre Paul Prudhon* (1758—1823), dem Stecher und Maler im Geiste des Correggio, ein Vorbote des modernen coloristischen Stils, der dem theatralischen Wesen der David'schen Schule zuerst die Forderung innerer Wahrheit und natürlicher Empfindung entgegensetzte. Er hat mehrere seiner anmuthigen, von einem weichen, freilich etwas monotonen Reiz erfüllten



GEMALT VON GABRIEL MAX.

HOLZSCHNITT VON W. HECHT.

FAUST UND GRETCHEN IM GARTEN.

VERLAG DER NEUEN ILLUSTRIRTEN ZEITUNG IN WIEN.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.



„Eros und Anteros“ von B. Genelli. — Verkleinerte Reproduktion des Stiches von H. Schütz.

Compositionen („Phrosine et Mélidor“ nach einer Dichtung von Gentil Bernard, u. a.) selbst in Kupfer gestochen und außerdem in *Louis Copia* und *Barthélemy Roger* zwei geschickte Interpreten feiner Kunst herangebildet, welche theils die von ihm angefangenen Platten ganz in feinem Sinne vollendeten, theils die Zeichnungen und Bilder des Meisters unter feinen Augen auf Kupfer übertrugen. Die bekannten reizenden Blätter „L’amour séduisant l’innocence“, „L’innocence préférant l’amour à la richesse“, „La soif de l’or“ u. v. a. sind in dieser Weise entstanden. Ihre Ausführung in einer eigenthümlich duftigen, in enger Strichlage und zarter Punktirung sich bewegendem Technik entspricht vollkommen dem weichen, verschwommenen Stile des Malers. Man kann sich keinen stärkeren Contrast denken, als er zwischen dieser durchaus malerischen Erscheinung und den streng classischen Werken eines *Bervic* besteht. Auch *Pierre Alexandre Tardieu*, der Lehrer des Boucher Desnoyers und neben *Bervic* der hervorragendste Schüler *Wille’s*, erweist sich in seinen Hauptblättern (der „Communion des heiligen Hieronymus“, nach dem berühmten Bilde von *Domenichino* in der vaticanischen Galerie und dem Porträt des Grafen *Arundel* nach *Ant. van Dyck*) trotz aller feiner Bemühungen, in den malerischen Stil der Originale einzudringen, wenn man ihn mit *Prudhon* und feinen Genossen vergleicht, als durchaus beherrscht von dem Geiste der *David’schen* Kunstepoche.

Die Hauptmeister der neuen Zeit, *Henriquel Dupont* (geb. 1797) an ihrer Spitze, lenkten im Gefolge der großen Kunst Frankreichs in die romantischen und realistischen Bahnen ein. Neben *Correggio’s* „Mariage de Sainte Cathérine“ und den „Disciples d’Emmaüs“ nach *Paolo Veronese* stehen gleich ein volles Dutzend und mehr Werke von ihm nach *Paul Delaroche* und *Ary Scheffer*. Von *Henriquel*

Dupont gilt es noch in höherem Grade als von Mercurj, daß er durch den Adel feiner Zeichnung und den malerischen Reiz der Behandlungsweise feiner Stiche der Popularität und dem Künstlerruhm Paul Delaroche's wesentlich Vorschub geleistet hat. Auch in feinen herrlichen Porträttichen, vor allen in dem Bertin, dann auch in dem Ary Scheffer, Mirabeau, Molière u. a. bezeichnet Henriquel in der Noblesse der Auffassung und in der spielend leichten, von jedem falschen Virtuofenthum freien Beherrschung der Technik einen Glanzpunkt der modernen Kupferstecherkunst. Eine nähere Darlegung feiner Verdienste und die Würdigung feiner Zeitgenossen und Nachfolger, eines *Martinet, François, Bertinot, Danguin, Bellay, Gaillard, Flameng* und der übrigen Modernen bleibt der Darstellung des Kupferstiches der Gegenwart vorbehalten.

Auch Deutschland hat den Ruhm feiner Kupferstecherkunst, trotz der Ungunst der Zeiten, bis heute zu wahren gewußt, obgleich wir bei uns nicht jenen festen Zusammenhang mit einer großen nationalen Schultradition und jene künstlerische Selbständigkeit der führenden Meister des Grabstichels, deren Frankreich und Italien sich erfreuen, sondern mehr vereinzelt wirkende Kräfte nachweisen können, welche ihre Ausbildung zum großen Theil dem Auslande verdanken. Abgesehen von der oben betrachteten Stechergruppe der deutschen Romantiker folgten zahlreiche Hauptmeister Deutschlands den von Frankreich und Italien ausgegangenen Impulsen. *Steinle, Felsing, Eichens, Knolle* und selbst *Amsler* besuchten die Schulen von Mailand und Parma, *Mandel, Keller, Lüderitz* und viele Andere legten in Paris den Grund zu ihrer Meisterschaft.

Den mächtigsten Einfluß auf die deutschen Stecher hat im neunzehnten wie im achtzehnten Jahrhundert Frankreich ausgeübt. Es gibt von Wille bis auf Gaillard keinen bedeutenden Pariser Kupferstecher, der nicht in Deutschland und Oesterreich feine Schüler und begeisterten Anhänger zählte. *Johann Gotthard von Müller* (1747—1830), der Begründer der Stuttgarter Kupferstecherschule, war ein Schüler Wille's. Das Gleiche gilt von *Jakob Matthias Schmutzer* (1733—1811), dem Hauptmeister des Kupferstiches in Oesterreich. Durch sie hängen mehrere hervorragende Künstler aus der Zeit um die Wende des Jahrhunderts, vor Allen *Friedrich Müller* (1782—1816), der allzu früh verstorbene ausgezeichnete Stecher der Sixtinischen Madonna, ferner *Johann Friedrich Leybold* (1755—1838) und *Karl Rahl* (1779—1842), die beiden Nachfolger Schmutzer's an der Wiener Akademie, endlich *Adam von Bartsch* (1756—1821), der berühmte Verfasser des „Peintre-Graveur“ u. A. mit der französischen Schule zusammen. Auch *Albrecht Christoph Reindel* (1784—1853), der treffliche Stecher von Dürer's „Vier Aposteln“, *K. L. Schuler* und andere Nürnberger Meister haben in Paris Unterweisung und Förderung empfangen.

Wenn wir denselben internationalen Zusammenhang der französischen und der deutschen Kupferstecherschule auch für die norddeutschen Künstlergruppen zu constatiren haben und wenn er dort vor allem in Meistern wie *Joseph Keller* und *Mandel* sogar mit besonderer Evidenz zu Tage tritt, so soll dadurch selbstverständlich der deutschen Kunst auch auf diesem Gebiete der nationale Charakter nicht abgesprochen, das eigene Verdienst in keiner Weise geschmälert werden. Die deutschen Stecher lernten von den Franzosen deren technisches Geschick und verbinden damit ihre Sorgfalt und Gediegenheit. So entstanden Werke, wie *Keller's* „Disputa“ und *Mandel's* „Karl I.“, welche in der Verschmelzung von Stiltreue und Glanz der Technik die Vorzüge der Schulen beider Nationen in sich vereinigen.

Für die Richtung *Joseph Keller's* (1811—1873) ist es bezeichnend, daß er neben den Werken des Urbinaten (außer dem erwähnten Hauptblatte stach er bekanntlich auch Raffael's Fresco in S. Severo zu Perugia, die Sixtinische Madonna u. a.) sich vornehmlich zu den sanften, zartfühligen Schöpfungen der modernen Nazarener hingezogen fühlte. Die Madonnen und Heiligenlegenden eines Overbeck, Steinle, Deger, Ary Scheffer u. A. haben keinen tüchtigeren Interpreten gefunden als ihn. Unter seinen



Ferdinand Paër, von F. Gérard. — Verkleinerte Reproduktion des Stiches von Toschi und Jfac.

Schülern verwandter Geistesrichtung verdient der wenig bekannte Bremenser *August Friedrich Pflugfelder* (geb. 1809) einen Ehrenplatz. Seine „Kreuzschleppung Christi“ nach Overbeck ist wohl das beste Blatt, welches nach diesem Meister gestochen wurde. Aus der Düffeldorfer Künstlergruppe sind ferner im nächsten Anschluss an Joseph Keller noch *Franz Paul Massau* (geb. 1818), der treffliche Stecher des Kölner Dombildes, und *Friedrich August Ludy* (geb. 1824) hervorzuheben. Sie waren zusammen mit *Stang*, *Franz Keller* u. A., deren bei der Schilderung der Kunst der Gegenwart ausführlicher zu gedenken fein wird, abgesehen von ihren gröfseren selbständigen Leistungen, namentlich auch für den Düffeldorfer „Verein zur Verbreitung religiöser Bilder“ thätig und haben in ehrenvoller Weise dazu beigetragen, dafs dieser wichtige Zweig volksthümlicher Kunst nicht gänzlich der fabrikmässigen Production anheimfiel.

In Berlin, der Vaterstadt *Georg Friedrich Schmidt's*, welcher den Grabstichel wie die Radirnadel mit gleicher Meisterschaft handhabte, so dafs Longhi von ihm sagen konnte, es hätten eigentlich zwei Meister in ihm gesteckt, gewährt uns der Entwicklungsgang des Kupferstichs ein sehr mannigfaltiges Bild. Neben ausgesprochenen Realisten, welche den Porträtstich und das Genrebild vorzugsweise pflegen, stehen ebenbürtige Vertreter der strengen Linienmanier, Interpreten der Werke des Cornelius und Kaulbach. Um die Wende des Jahrhunderts lebte der treffliche *Buchhorn* (geb. 1770), der Lehrer von *Friedrich Eduard Eichens* (1804—1877) und *Eduard Mandel* (1810—1882). Ihnen gefellte sich seit

1820 der Schweizer *Joseph Caspar* zu (geb. 1799), und aus dem gemeinsamen Wirken dieser Männer, welche ihre künstlerische Bildung zum großen Theil den Meistern Italiens und Frankreichs verdankten, ist die Fülle großer Grabstichelblätter und die Reihe tüchtiger jüngerer Kräfte hervorgegangen, deren Berlin sich rühmen kann. Das Wirken *Mandel's*, des Hauptmeisters der Schule, war anfangs den modernen Realisten zugewandt, mit welchen der Berliner Kupferstich von Anbeginn in lebendiger Fühlung sich erhielt. „Die Lurley“ nach *Begas*, „Der italienische Hirtenknabe“ nach *Pollack*, die „Kinder, mit Blumen spielend“ nach *Magnus* und eine Anzahl von Porträts, zum Theil nach eigener Zeichnung, sind die Hauptleistungen dieser früheren Epoche. Dann (1850) beginnt *Mandel's* klassische Zeit. Auf den bereits erwähnten „Karl I.“ nach *van Dyck* folgten *Raffael's* „Madonna Colonna“ (1855) und „Madonna della Sedia“ (1865), beide nach eigener Zeichnung, *Tizian's* „Bella“ (1868), nach der Zeichnung von *Mandel's* früh verstorbenem Sohne *Reinhold*, und als letztes Werk die Sixtinische Madonna. Für die Vielseitigkeit feiner Natur kann u. a. die Facsimile-Radirung nach *Chodowiecki's* *Friedrich II.* zeugen. Endlich betheiligte sich *Mandel* an dem Cyklus von *Kaulbach's* „Goethe-Galerie“, einer jener großen, in halbfarbiger Manier ausgeführten Blätterfolgen (*Shakespeare-Galerie*, Wandgemälde im Treppenhause des Neuen Museums u. a.), an welchen auch *Eichens*, *Merz*, *A. Hoffmann* u. A. mitgearbeitet haben. Einzelne dieser Blätter, wie die „Sage“ (von *L. Jacoby*), gemahnen in Stil und Behandlung noch an die gedankenvolle große Kunst des *Cornelius*. Im Ganzen aber hat der ideale Stil jener älteren Epoche hier mit dem modernen Realismus schon einen Pakt geschlossen, der seinem inneren Wesen Gefahr bringen und sich auch in dem Charakter dieser Grabstichelblätter nicht immer günstig bemerkbar machen mußte.



Gruppe aus *P. Delaroche's* *Hemicycle*.
Reproduction nach dem unvollendeten Stiche von *Henriquet Dupont*.



Gruppe aus P. Delaroche's Hemicycle.
Heliogravüre nach dem fertigen Stiche von Henriquel Dupont.

Unter den übrigen deutschen Stechern der ersten Hälfte des Jahrhunderts haben *Steinla* und *Felsing* noch Anspruch auf besondere Beachtung. Beide verdanken vorzugsweise Morghen und Longhi ihre künstlerische Ausbildung. *Moriz Steinla* (eigentlich Müller aus Steinla, 1791—1857) ist in Deutschland namentlich durch seinen Stich der Holbein'schen Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meyer (nach dem Dresdener Exemplar) bekannt, hat aber auch durch eine Anzahl vorzüglicher Farbenstiche nach Raffael, Fra Bartolommeo, Tizian u. A. seine Meisterchaft erwiesen. *Georg Jakob Felsing* (1802—1875) wendete die malerische Kraft seines an den großen alten Italienern (Leonardo, Raffael, Correggio, Andrea del Sarto) herangebildeten Talents in späterer Zeit mit Vorliebe den modernen deutschen Meistern (Bendemann, Draeger, Köhler, Friedr. Overbeck, Steinbrück u. A.) zu und hat auf diesem Gebiete Leistungen von classischem Adel und hoher technischer Gediegenheit hervorgebracht.

Für das Gesamturtheil über die deutsche Production, vornehmlich im Vergleich mit der französischen, fällt die Verschiedenheit der Stellung des Kupferstichs in der öffentlichen Kunstpflege schwer in's Gewicht. In Frankreich bildete die vornehmste der graphischen Künste seit Jahrhunderten einen Gegenstand der Obforge des Hofes und des Staates. Die „Chalcographie du Louvre“ hat mit ihrer stolzen Reihe mustergiltiger Publicationen sogar den alten Ruhm der päpstlichen „Calcoграфия Romana“ in Schatten gestellt. In Osterreich wie in Deutschland ist erst in allerneuester Zeit durch Aufträge von Seite des k. k. Oberstkämmereramtes und ähnliche Mafsnahmen dem Kupferstich eine besondere Pflege zu Theil geworden. Lange Zeit hindurch blieb dieselbe bei uns ausschliesslich der Privat speculation oder den Kunstvereinen anheimgegeben. Letztere haben einzelne hervor-

ragende Blätter publicirt, in Deutschland vor allen Keller's „Disputa“, die glänzende Leitung des „Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen“; im Allgemeinen aber waren sie schon durch die beliebte Verwendung der Kupferstiche als kleinere Gewinne oder „Nietenblätter“ bei den Vereinsverloofungen auf den Ankauf und die Bestellung von Mittelgut angewiesen und haben in Folge dessen weniger auf die Hebung als auf die Verbreitung und Verflachung der Kupferstecherkunst hingewirkt. Diesen Übelständen und mislichen Consequenzen der Vereinsthätigkeit entgegen zu arbeiten, war ein Hauptgesichtspunkt bei der Gründung der Wiener „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ und es wird später Gelegenheit sein, diese Verhältnisse näher zu erörtern. Im Allgemeinen richtete sich die Thätigkeit der Kunstvereine, wie bei ihren Ausstellungen und Ankäufen, so auch bei der Wahl ihrer Publicationen vorzugsweise nach dem Geschmack des Tages, nach den Anforderungen des Publicums und einzelner Persönlichkeiten. Die große ideale Kunst wurde dadurch mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt und es entstand jene unzählige Menge von Vereinsblättern nach realistischen Historienbildern, Genregemälden und Landschaften, welche durch ihre Dimensionen wie durch ihre fabrikmässige Herstellung für den ernsten Kunstfreund und Sammler oft eine wahre Plage sind. —

Von schädlichem Einfluss auf diese ganze Production, sowie auf die verwandten Zweige des Kunst- und Buchhandels, war das Aufkommen und die große Verbreitung des Stahlstiches. „Insoferne Stahl selbst nur verbessertes Eisen ist, ist auch das Stechen auf Stahl keine neue Erfindung, sondern vielmehr eine fast so alte, als der Kupferstich selbst und die Erfindung des Kupferdrucks, denn schon *Dürer* stach und radirte auf Eisenplatten, und gestochene sowohl als geätzte Verzierungen auf stählernen Schutz- und Trutzwaffen kommen noch weit früher vor. Ebenso besteht der Unterschied und Hauptvorzug des Stahlstiches keineswegs darin, dass man auf Stahl schöner als auf Kupfer stechen könnte, sondern vielmehr in dem ihm eigenen viel stärkeren Widerstand gegen alle Schleifmittel und der daraus hervorgehenden Möglichkeit, eine zwölfmal größere Anzahl guter Abdrücke von einer Platte machen zu können, als man von einer Kupferplatte abziehen kann.“ In diesen Worten C. Barth's (Die Kupferstecherei II, 131) ist der Vorzug des Stahlstiches vor dem Kupferstich mit Recht ausschließlich in dessen größere Abdrucksfähigkeit gesetzt. Seitdem das Verfahren der Verstählung des Kupfers bekannt geworden ist, hat daher der Stahlstich viel von seiner Wichtigkeit eingebüßt, welche er vorzugsweise geschäftlichen, nicht künstlerischen Rücksichten verdankte.

Die Heimat des modernen Stahlstiches und seine Hauptpflegestätte ist England. Meisterschaft in jeder Art von Technik war dort von jeher zu Hause. Auch bei *Robert Strange*, dem großen Begründer des Ruhmes der modernen englischen Stecherchule, ist die Geschicklichkeit in der Handhabung aller technischen Mittel seiner Kunst der hervorstechendste Charakterzug. In der Erfindung und virtuosenhaften Ausbildung neuer Verfahrensweisen, wie der Schabkunst, der Punktir- und Crayon-Manier, lassen die englischen Stecher alle übrigen hinter sich. — Zur Erfindung des modernen Stahlstiches führte das Bestreben, ein Schutzmittel gegen die Banknotenfälschung zu finden. *Perkins* und *Fairman* schufen daselbe in den von ihnen hergestellten Blöcken erweichten Stahles, welche nach Vollendung der auf ihrer Oberfläche hergestellten Stecherarbeit gehärtet und sodann, mittels der sogenannten Übertragungspresse, zur Herstellung neuer, unter sich völlig gleicher Abdrucksplatten verwendet wurden. Das „London Journal of Arts and Sciences“ vom Januar 1820 enthielt die erste Nachricht von dieser Erfindung, deren Details uns hier nicht weiter interessieren. Im März und Mai folgte darauf die Publication mehrerer Proben, welche die Anwendbarkeit des Verfahrens auf die feinsten Verzierungen und Schriftzüge bekundeten. Der Kupferstecher *Charles Heath* (1784—1849) war der Erste, der sich der Erfindung bemächtigte und sie in seinem weit verbreiteten „Annual“ und in dem „Book of Beauty“ zur Anwendung brachte. Von seinen zahlreichen, meistens in Miniaturformat gestochenen Porträts war eines der frühesten

das in Vignettenform fauber in Punktirmanier ausgeführte Bildchen des Königs Georg. *G. Th. Dov* und *J. H. Watt* waren feine Schüler. Von ihnen, wie von ihren geschickten Kunstgenossen und Nachfolgern rühren die zahlreichen mit Stahlstichen illustrierten Prachtwerke des englischen Kunstverlages aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, die Schönheitengalerien, malerischen Ansichten aus allen Theilen der Welt, die Almanachstiche, Illustrationen von Claffikern und die unübersehbare Fülle der durch den Kunsthandel verbreiteten Einzelblätter her. Uns erscheint heute vielfach als übertriebene Glätte und feelenlose Eleganz, was dem damaligen Geschmack, namentlich in England, für das non plus ultra des Anmuthigen und Schönen galt. Nur den landschaftlichen Darstellungen mit ihren an Walter Scott's Romantik erinnernden Architekturen, mit den wundervoll behandelten Lüften und fein abgestuften Hintergründen, wird man gern die höchste Anerkennung zollen. Thatfächlich versorgte der Stahlstich bald nicht nur die Bedürfnisse des „Drawing room“, sondern er fand auch die weiteste Verbreitung im Buch- und Kunsthandel des Continents. In Frankreich wandte sich *Jean Marie Leroux* (geb. 1788)



Venus zeigt Helena's Schönheit in Cupido's Spiegel. — Reproduction eines Blattes in Punktirmanier von Agar.

zuerst der neuen Technik zu. Nach Deutschland wurde dieselbe durch Professor *Carl Frommel* verpflanzt, welcher sich 1824 in England mit dem Verfahren *Heath's* vertraut machte und nach seiner Heimkehr in Carlsruhe ein Atelier für Stahlstich gründete. Eine Reihe der tüchtigsten deutschen Stahlstecher und zahlreiche illustrierte Werke sind aus dieser Werkstätte hervorgegangen. An *Tombleson's* Ansichten von den Ufern der Themse und des Rheins, an *Barber's*, *Turner's* und *Stanfield's* Wanderungen durch die Insel Wight, durch Belgien, Holland u. f. w. schlossen sich (1832 u. ff.) die von *L. Lange* herausgegebenen „Original-Ansichten der vornehmsten Städte in Deutschland“, mit deren Ausführung namentlich die Stahlstecher *Ernst* und *Carl Rauch* beschäftigt waren, *J. Poppel's* „Malerische Ansichten aus Nürnberg“ (1835), die von *Henry Winkles* nach *A. Müller's* Aufnahmen in Stahl gestochenen „Classischen Stellen der Schweiz“, sowie ungezählte Porträtsammlungen und Galeriewerke, zu deren Charakteristik der Hinweis auf die verschiedentlichen „Kunstschätze“ des *Payne'schen* Verlags und des Österreichischen *Lloyd* in Triest genügen mag. Durch Einzelblätter größeren Umfangs haben sich besonders die Nürnberger *Friedrich Wagner*, (Kreuzabnahme von *Rubens*), *Franz von Stadler*, *Heinr. Ludwig Peterfen* (Madonna della Sedia von *Raphael*), auch *G. Lüderitz*, *Xaver Steifensand*, *H. Finke*, *W. Teichel* u. v. A. hervorgethan. Von den Wiener Meistern hat u. A. der treffliche *Franz Stöber* (1795 — 1858) auch im Stahlstich, den er in Österreich einfuhrte, zahlreiche technisch vollendete Blätter geliefert.

Die englischen Kupferstecher der ersten Hälfte des Jahrhunderts, deren wir im Anschluß hieran noch kurz gedenken müssen, zeigten sich vor allem bemüht, den alten Ruhm ihres Vaterlandes in der Schabkunst (Mezzotintomanier) aufrecht zu erhalten, als deren Hauptmeister an der Wende der Epoche *Richard Earlom* (1743—1822) dasteht. Wenn Earlom auch keine eigentlichen Schüler gebildet hat, so wurden seine hervorragenden Blätter (Batseba mit Abisag bei David nach Adrian van der Werff, das Reiterporträt des Herzogs von Aremberg nach A. van Dyck, das Porträt des Generals Elliot nach Reynolds, die Blumen- und Fruchtstücke nach J. van Huysum u. a.) doch mustergiltig für ganze Generationen von Schabkünstlern, welche ihm in der farbigen Weichheit des Tons und der Modellirung, sowie in der charakteristischen Wiedergabe des Stils der Vorbilder nachzueifern strebten. Besonders excelliren diese Meister im Porträtfach, auch hierin den glänzenden Traditionen der englischen Schule folgend. Wir nennen aus der älteren Gruppe die trefflichen Reynolds-Stecher *John Raphael*



„Die Tausendgulden-Bräut“ von Agricola (Andr. 9). — Heliogravüre.

Smith (1752—1812), *Valentin Green* (1739—1813) und *William Dickinson* (1746—1823), aus der jüngeren *George Clint* (1770—1854), *Charles Turner* (1773—1857) und *Charles Howard Hodges* (1774 — 1837), welche sich ebenfalls vorzugsweise die Reproduktion der Werke des Reynolds zur Aufgabe setzten. Sir Thomas Lawrence fand seinen meisterhaften Interpreten in *Samuel Cousins* (geb. 1801), dem berühmtesten englischen Schabkünstler unseres Jahrhunderts. An seine Prachtblätter aus früherer Zeit, das Bildniß des Papstes Pius VII. (1829) und der Countess Gower (1832), beide nach Lawrence, reihten sich später mehrere große Porträtgruppen (Königin Victoria, der Prinz Gemal und die Kinder; Napoleon III. und die Kaiserin Eugenie) nach Winterhalter, und eine Anzahl von Blättern nach E. Landseer („Beauty's Bath“, „Bolton Abbey“ u. a.), Eastlake, Ward u. A. Es liegt in der Natur des Mezzotintstichs, daß er die Individualität des Stechers nur schwer zum Ausdruck kommen läßt; wir erhalten dafür meistens um so treuer den Geist und die Empfindung des reproducirten Originals; und über allen Blättern der genannten Meister schwebt der eigenthümliche Zauber einer zu feinsten Blüthe gediehenen Kunst, welche sämtliche technischen Mittel mit vollendeter Virtuosität und Grazie handhabt. Im Thiergenre hat *Thomas Landseer* einige treffliche Stiche in gemischter Manier geliefert, namentlich nach Compositionen seines Bruders *Edwin*, zum Beispiel „The sleeping bloodhound“ u. a. — Die übrigen Zweige des englischen Metalldrucks können wir hier bei Seite lassen.



GEZEICHNET VON GABRIEL MAX.

HOLZSCHNITT VON KRESCH.

MEPHISTO.

VERLAG VON G. GROTE, BERLIN.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

Beachtenswerth ist, daß Frankreich an der Ausbildung der Schabkunst und der mit ihr in der Wirkung verwandten gemischten und Aquatintamanier sich fast gar nicht betheiligte hat. Wenn wir in dem Pariser *Isaac Sarrabat* wenigstens einen namhaften Vertreter der „manière noire“ aus dem siebzehnten Jahrhundert zu verzeichnen haben, so überließ der französische Kunstmarkt in unserer Epoche dieses Feld ausschließlich englischen oder in England herangebildeten Kräften. Wir erinnern als Beispiele nur an die großen Blätter von *Samuel William Reynolds* († 1835) und seinen Schülern nach Paul Delaroche, H. Vernet u. A. Ein ausgezeichneter französischer Meister der Aquatintamanier war *Jean Pierre Marie Fazet* (1788—1871), ein Schüler *Debuicourt's*, von welchem Letzteren wir aus der Spätzeit seines Lebens ebenfalls einige, wenn auch wenig erhebliche, Leistungen in dieser Technik (zum Beispiel das bekannte Blatt „Poniatowski's



Reproduction einer Radirung von Schwind, aus dem Album mit Text von Feuchterleben.

durch den König 1830, dann die Blätter nach Vibert, Brion, Besson u. f. w. Nach Letzterem hat auch der jüngere *Alex. Jean L. Fazet* (geb. 1814), Schüler seines Vaters, mehrere Blätter in Aquatinta ausgeführt.

Aus den übrigen Ländern sind gleichfalls nur vereinzelte Repräsentanten der Schabkunst und Aquatintamanier zu einiger Bedeutung gelangt. Von den Italienern ist Graf *Carlo Lasinio* (1757—1839), der verdienstvolle Urheber des Pisaner Campofanto-Werks und der „Affreschi celebri del XIV. e XV. secolo“ zu nennen, der nach Pietro da Cortona u. A. gelungene Blätter in gemischter Manier geliefert hat; von den Deutschen der in der Schweiz geborene und in Wien gestorbene *Wilhelm*



Reproduction einer Radirung von Schwind, aus dem Album mit Text von Feuchterleben.

kunstblättern nach modernen Meistern ausgeführt hat. Einen besonders regen Betrieb der Schabkunst finden wir in Wien. Von den Tagen des *Jacob Männl*, welcher dem Kaiser Leopold I. „in schwarzer Arbeit gedient“, bis über die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts hinaus reicht eine ununterbrochene Kette tüchtiger Meister dieser Technik, von welchen aus der älteren Zeit *Joh. Pichler*, *Joh. Jacobe*, *J. G. Haid* und *Joh. Bernard*, aus der jüngeren *V. G. Kininger* (1767—1851), *Th. Benedetti* (1796—1863),

Tod“ nach Horace Vernet) besitzen. *Fazet*, der auch in gemischter Manier, gleichfalls nach den populären Geschichts- und Genrebildern H. Vernets (zum Beispiel den Szenen aus dem italienischen Brigantenleben), eine große Anzahl weit verbreiteter Blätter geliefert hat, war besonders fruchtbar in Reproduktionen der colossalen und figurenreichen Werke des David'schen Nachwuchses, eines Fr. Josef Heim u. A. Wir nennen als Beispiele: das Bild der Preisvertheilung nach dem „Salon“ von 1824, den Empfang der Deputirtenkammer

Friedrich Schlotterbeck (1777—1819), der namentlich durch seine großen Aquatinta-Blätter nach den vier Tageszeiten Claude Lorrain's bekannt ist, und *Joh. Wilh. Friedr. Witthöft* (geb. 1816 in Stralfund), welcher aufser mehreren trefflichen Radirungen und Stichen auch eine Anzahl von Schwarz-



Reproduction einer Radirung von E. Neureuther.

reproduciren. Agricola fertigte aufer Stichen, Radirungen und Lithographien auch mehrere Blätter in gemischter Manier. Von feiner delicates Vortragsweise gibt unsere beigedruckte Heliogravüre nach der fogenannten „Taufendgülden-Braut“ (Andr. 9) ein Beispiel. Die gemischte Roulette- und Punktirmanier in englischer Weise übte mit Erfolg auch der ebenfalls lange Zeit in Wien thätig gewesene *Friedrich John* (geb. zu Marienburg 1769, gest. zu Marburg in Steiermark 1843). Sein Gebiet war vorzugsweise die weiche Schönheit eines Guido und Carlo Dolce und das Miniaturporträt des Almanachs. In Thierstücken und Landschaften übten die Aquatintamanier u. A. der Österreicher *Anton Hertzinger* (1763—1832) und der Schweizer *Franz Hegi* (1774—1850), letzterer namentlich als Illustrator von Reisebüchern und Trachtenwerken. —

Am spätesten, aber auch am glänzendsten unter allen modernen Arten des Metalldruckes entwickelte sich die Radirung. Ihr erneutes Aufblühen ist das beredteste Zeugnis für die malerische Richtung der Zeit. Am Anfange des Jahrhunderts war die Kunst der Radirnadel zum Gerippe abgemagert, geist- und tonlos, wie der Schemen des Contourstichs. Um sie wieder zu beleben, bedurfte es vor Allem des Eingreifens empfindungsvoller und geistbegabter Künstler, welche das Grundelement

E. Kolb und *Christian Mayer* (1812—1870) genannt fein mögen. Die Beziehungen zur englischen Kunst, welche wiederholt in der Wiener Schule bemerklich sind, treten vornehmlich bei Johann Jacobe, Haid und Benedetti klar hervor; die ersten Beiden erhielten in England ihre Ausbildung, Letzterer war in London geboren. Das weiche, malerische Wesen, welches dem Mezzotintostich eigen ist, harmonirt mit der Wienerischen Eigenart. Als ein ansprechender Vertreter der graphischen Klein-kunst, welche schon durch ihr Format auf das Zarte und Weiche hingewiesen ist, mag der aus Baden nach Österreich eingewanderte *Carl Agricola* (1779—1852) hier seine Stelle finden. Wie er als Maler besonders in Miniaturölbildern und kleinen Aquarellen geschätzt ist, so sind auch unter feinen Stichen, Radirungen und Lithographien diejenigen die vorzüglichsten, welche die zierlichen, mit fein durchgebildeten Figürchen ausgestatteten kleinen Landschaften eines Adam Elzheimer oder die süßliche Götterwelt eines Raphael Mengs



Der Landschaftsmaler auf der Reise, Radirung von J. A. Klein. — Verkleinerte Reproduktion.

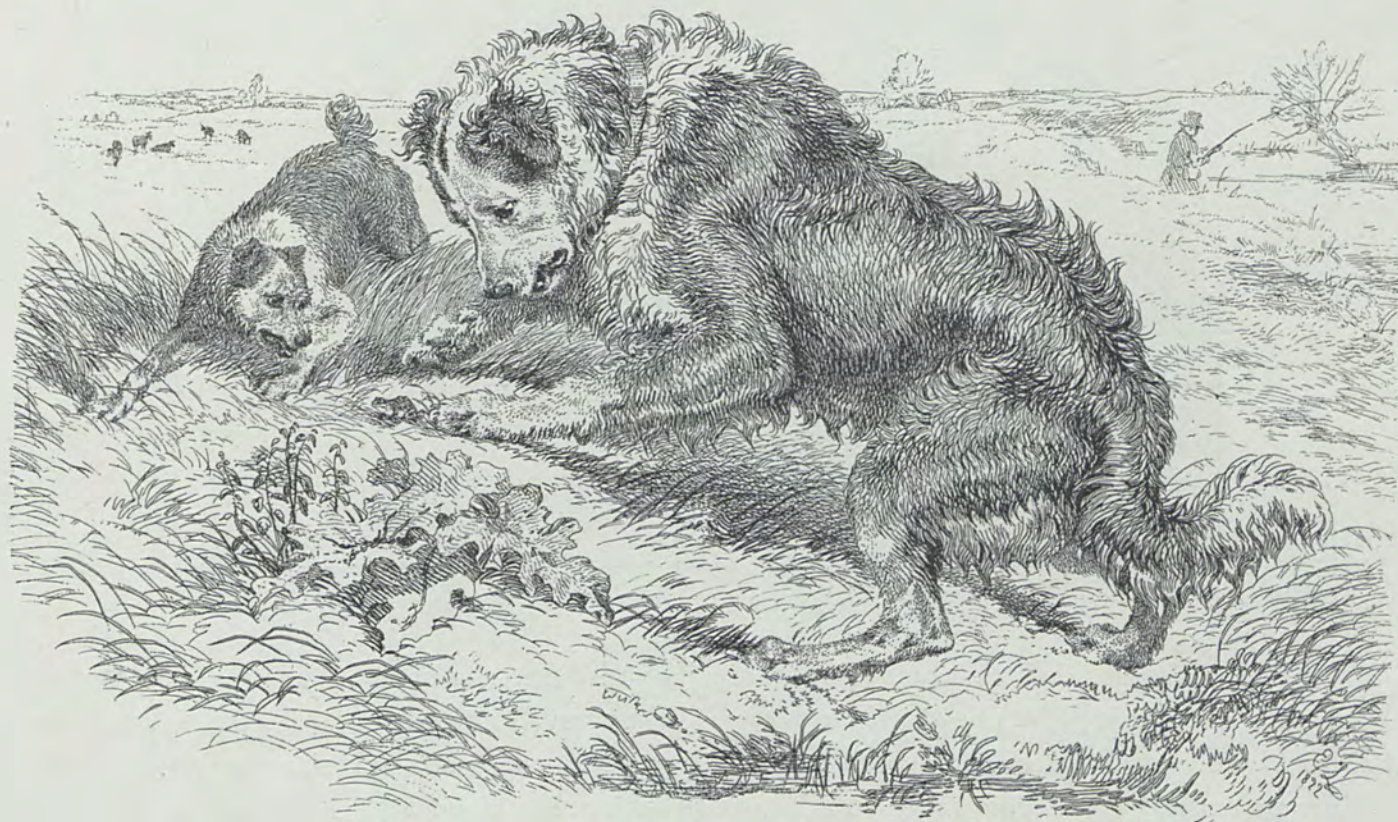
dieser wie jedweder Kunst, die Zeichnung, mit neuem Leben erfüllten. Erst nachdem dieses geschehen war, konnte das zweite, nicht minder wichtige Element, die Ätzung, welche den malerischen Charakter der Radirkunst bedingt, wieder emporgelangen und ihre gegenwärtige Höhe erreichen. — Die Radierer des neunzehnten Jahrhunderts lassen sich demnach in zwei nacheinander aufrückende Gruppen scheiden, in die zeichnerische und die malerische.

Zu der ersteren haben vornehmlich die Deutschen ein bedeutendes Contingent gestellt. Das fünf-bändige Sammelwerk Andrefen's: „Die deutschen Maler-Radierer des neunzehnten Jahrhunderts“ bietet darüber den weitesten Überblick. Die Stärke unserer Kunst, ihre Phantasiefülle und Charakterschärfe, der Wechsel der Stile und Richtungen, die bunte Mannigfaltigkeit der Stammesunterschiede und Individualitäten treten uns hier prägnanter entgegen als auf irgend einem anderen Kunstgebiete. Ist es ja doch der unmittelbar die Platte berührende Hauch des Genius, welcher in den leichten Zügen der Nadel und in der von zart empfindender Hand geleiteten Ätzung zum Ausdruck gelangt! An die Claffiker und Romantiker, an einen Koch, Reinhart, Schwind, Neureuther, Führich und ihre Stilgenossen reihen sich die Realisten von historischem oder genremäßigem Zuschnitt, die Thiermaler und Landschaftler, ein Erhard, Klein, Jacob und Fritz Gauer mann, Daffinger, Schrödter, L. Richter, Steffeck, A. Achenbach und vor Allen Menzel, der auch auf diesem Gebiet einen Höhepunkt bezeichnet. Lange Zeit hindurch litt die Radirung, wie der Kupferstich, unter der fast ausschließlichen Verwendung für Illustrationszwecke, für Almanachs, Neujahrswünsche und ähnliche Spielereien. Sie nahm dadurch die Richtung auf das Süßliche, Spielende, Äußerliche. Erst nachdem es den Künstlern gelungen war, die „Original-Radirung“ wieder als Selbstzweck, als ein für sich bestehendes kleines Bild der Welt aufzufassen und hinzustellen, war ihr der Weg zu den höchsten Zielen von Neuem erschlossen.



Köpfe- und Figurenstudien. — Reproduction einer Radirung von A. Menzel (Andr. 16).

Es ist das unläugbare Verdienst der Franzosen, auch auf diesem Gebiete vorangeschritten zu sein. Und zwar geht das Wiedererwachen der modernen Malerradierung Hand in Hand mit der Erneuerung der französischen Landschaftsmalerei. Dieselbe Richtung auf das Beobachten und Erfassen des Naturlebens in feinen elementaren Erscheinungsformen und „Stimmungen“, welche die Meister des „Paysage intime“ zu dem landschaftlichen Stil der alten Holländer, zu Ruysdael, Hobbema, van Goyen zurückführte, derselbe malerische Sinn, der in den Bildern eines Dupré und Rousseau dem einfachsten Motiv, dem kleinsten Fleck Erde, dem Hüttchen am Teich, dem schlichtesten Inneren Leben und Reiz abgewann, wies die Radierer auf jene wundervollen kleinen Blättchen Rembrandt's, Ostade's und ihrer Zeitgenossen als auf die unübertroffenen Muster der Ätzkunst hin. Auch früher schon hatte man deren vollen Werth zu würdigen gewußt; bereits das achtzehnte Jahrhundert gab Rembrandt, dem Radierer wie dem Maler, den Lorbeer zurück, den ihm ein Laireffe zu entreißen gewagt hatte. Die Sammlungen und Kataloge feiner Radierungen aus jener Zeit beweisen es; auch zahlreiche Versuche, ihn in der Wahl der Motive und in der Behandlung äußerlich nachzuahmen. Aber zu wahrhaft innerlichem Verständniß von Rembrandt's Art und Kunst ist man erst in Folge jener von Frankreich ausgegangenen Bewegung gelangt, welche die geniale Subjectivität in der Tiefe des Gemüths- und Geisteslebens zum Princip der Kunst erhob und darin das Wesen des alten Meisters wieder zu erneuern wußte. Einer der ersten modernen Radierer, der in diesem Sinn ein wirklicher Nachempfänger Rembrandt's genannt werden darf, ist der Pariser *Charles Emile Jacque* (geb. 1813). Er ist als Maler vornehmlich Darsteller von Schafherden und einfachen Scenen aus dem Landleben, die er mit naturalistischer Wahrheit, aber oft in einem allzu weich verschmolzenen Colorit darzustellen pflegt. Ungemein glücklich zeigt er sich dagegen in feinen zahlreichen Radierungen, welche das ganze Thierleben und die landschaftliche Natur



Die Hunde und der Frosch, Radirung von E. Landseer. — Verkleinerte Reproduktion.

in reichster Abstufung der Motive und Stimmungen mit malerischer Feinheit schildern. Die von uns reproducirten Blätter aus den Vierzigerjahren mögen den innigen Anschluss des Meisters an die Vorbilder und den Stil der alten Niederländer veranschaulichen.

Der nächste Schritt, welchen die moderne Radirung machte, war dann die Begründung jener malerischen Überetzungskunst alter Meisterwerke, als deren Bahnbrecher für unsere Zeit ein *Flameng*, *Jacquemart* und *Unger* dastehen. Ihre Charakteristik bleibt der Schilderung der Gegenwart vorbehalten. Dort wird auch der übrigen Länder, vornehmlich England's, Amerika's, Rußland's, Italien's und Skandinaviens zu gedenken fein, wo sich noch später als in Deutschland jener einfache zeichnerische Stil, wie ihn das von *Edwin Landseer* vorgeführte Beispiel zeigt, in den malerischen umsetzte. Für die Zwecke dieser Einleitung müßten die obigen kurzen Andeutungen genügen.

Die photomechanischen Vervielfältigungsarten, welche neben den alten Reproductionsmitteln gegenwärtig einen so breiten Raum einnehmen, gehören mit ihrer technischen und artistischen Entwicklung durchaus der Gegenwart an. Die ersten Versuche von *Wedgewood* und *Davy* (1802), Zeichnungen oder Stiche auf photochemischem Wege zu copiren, die Lichtbilder eines *Nicéphore Niépce* (1826) und seiner Nachfolger, das *Daguerreotyp* (1839), endlich die Photographie in ihren anfangs noch unvollkommenen *Procedures* konnten so lange auf keine durchgreifende Bedeutung Anspruch erheben, bis es nicht gelungen war, sie mit der Druckerpresse in Verbindung zu bringen. Und dieser epochemachende Schritt geschah erst in unserer Zeit. Vorzugsweise in den drei Hauptformen der *Photogravüre*, des *Lichtdrucks* und der *Phototypie* hat das Lichtbild den Anschluss an die Kunst des *Preßendrucks* vollzogen, und namentlich sind es die Erzeugnisse des letztgenannten Verfahrens, welche, als Hochätzungen dem *Holzschnitt* verwandt, sich mit der *Type* am innigsten vermählen und daher das bestbegründete Anrecht haben auf eine noch bedeutend gesteigerte Fortentwicklung in der Zukunft.



Reproduction einer Radirung aus Ch. Jacqué's „Eaux-fortes anciennes“.

Es ist bedeuftam, das demnach gerade die jüngste dieser neuen Erfindungen, die Phototypie (Zincotypie, Zinkätzung), an die älteste der vervielfältigenden Künfte, den Holzschnitt, sich anschließt. Und man braucht nicht zu befürchten, das aus diesem Verhältniß eine dem letzteren gefahrbringende Concurrenz entstehen werde. Beide Vervielfältigungsarten gehen vielmehr, sich helfend und ergänzend, Hand in Hand. Der Holzschnitt gebietet über eine mannigfaltigere, glänzendere, in jahrhundertelangem Streben erworbene Technik; er wahrt sich auch als reproducirende Kunst feine originale Kraft und Selbständigkeit. Die Phototypie andererseits ist, als mechanisches Verfahren, die Sklavin ihres Vorbildes; aber sie gibt dieses dafür in der größtmöglichen Treue und Unmittelbarkeit wieder.

C. von Lützw.



Reproduction einer Radirung aus Ch. Jacqué's „Eaux-fortes anciennes“.



I.

DER HOLZSCHNITT.

A. ALLGEMEINES.

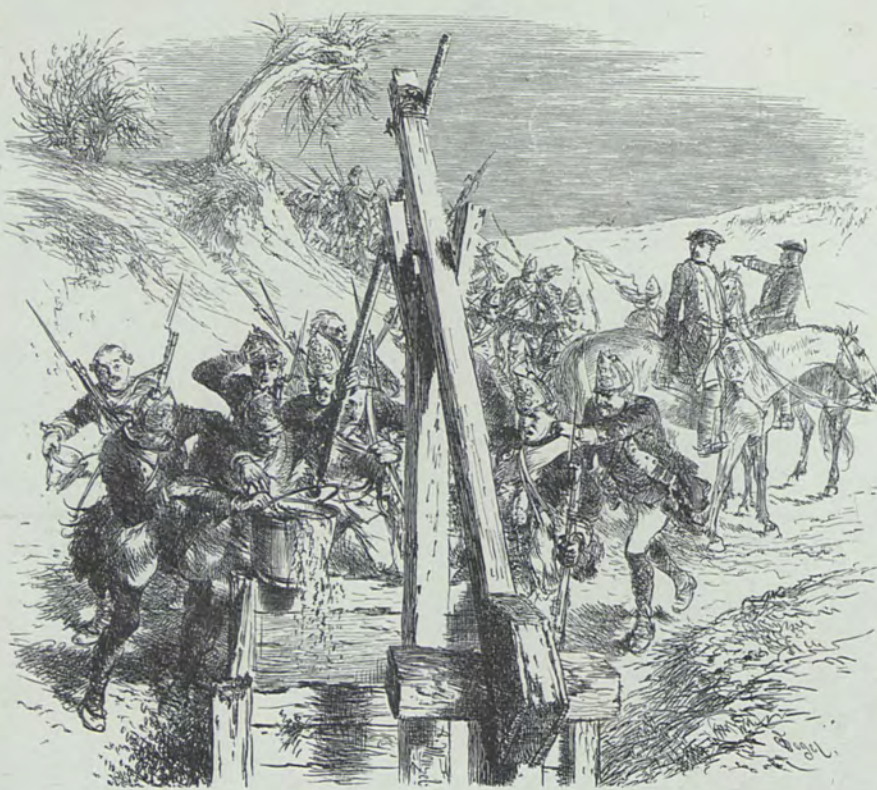
Vervielfältigende Kunst ist ein Ausdruck, bei dem Jedermann weiß, was damit gemeint ist, bei welchem aber doch nur Wenige bedenken, was er bedeutet. Sie ist in unserem geistigen Leben eine Art tägliches Brot, das man hinnimmt als etwas Selbstverständliches, ohne sich über seine Bedeutung den Kopf zu zerbrechen. Und doch wurzelt in ihr ein guter Theil unserer Vorstellungen, ihr Einfluss ist tief bestimmend bei der Gestaltung unserer Begriffe von der Erscheinung der Dinge. Hauptächlich aber für unser Kunstleben ist sie, wenn schon ein bescheidener, doch höchst wichtiger Factor. Die bildende, die schaffende Kunst ist aristokratischer Natur. Sie geht ihren Weg, unbekümmert ob das Empfinden und Denken des Volkes ihr folgt oder nicht. Aber ihre Nahrung holt sie doch nur aus dem Volke. Sie ist die Blüthe des Baumes, der aber doch am Ende nicht anders blüht, als er geartet ist. Die vervielfältigende Kunst dagegen ist — wenigstens heut, zutage — die Vermittlerin zwischen dem Kunstbedürfnis des Volkes und den Werken seiner Künstler. Sie ist, um beim Gleichnis zu bleiben, der breite Luftstrom, dessen Schmuck freilich nur der Wohlgeruch ist, den ihm die Blüthe leiht, der aber den Blütenstaub weiter zur Befruchtung trägt und sorgt, daß die Art nicht ausstirbt. Das Werk der schaffenden Kunst ist einzeln, im Verhältniß zur Masse des Volkes nur Wenigen zugänglich und von diesen Wenigen nur Einzelnen verständlich, weil die Empfindung des wahren Künstlers wohl alle Elemente der Volksempfindung in sich faßt, in ihrem Ausdruck, ihrer Sprache aber, als der Concentration derselben, über ihr steht. Denn Kunst ist nicht die

klavische Wiedergabe der Erscheinung, so künstlich diese auch fein mag, sie ist nicht ein Sehen, wie gar Jeder sieht, sondern sie ist der wahlvolle Ausdruck eines geläuterten Sinnes und nimmt damit eine Höhe ein, die nur Jenen zugänglich ist, welche ihren Sinn gewöhnt haben, die dorthin führenden Wege zu gehen. Ganz anders die vervielfältigende Kunst. Sie ist demokratischer Natur. Sie ist nicht vornehm einzeln, sondern in's Unendliche theilbar, so daß ihre Producte in die Hände eines Jeden kommen können. Sie ist räumlich beschränkt und hat nicht die für das ungeschulte Auge zwar bestrickende, aber auch verwirrende Vielheit der Mittel; die Einfachheit ihrer Art in Schwarz und Weiß zwingt zur Wiedergabe des Wesentlichen, des Charakteristischen. So ist sie dem Volke nicht nur zugänglich, sondern sie redet auch eine Sprache, die daselbe versteht. Durch ihre Vermittlung und in ihrer Übersetzung kann

das Volk die Werke feiner Künstler in der Hand haben, sie besitzen, feinen Kindern erklären und hierdurch viel mehr davon in sich aufnehmen, als bei der staunenden Durchwanderung von vornehm anfröstelnden Gemäldegalerien, wobei es nie empfindet, daß es Theil daran hat. Kunstvolle Gemälde sind dem gemeinen Mann — dieser Ausdruck im besten Sinne gebraucht — phantastische Fabeln,

taufendfältige Früchte, denn der Sinn, der im Volke waltet, ist in letzter Linie ausschlaggebend für ihre Gefundheit, ihren Reichthum und ihre Kraft.

Von allen aber erfüllt der Holzschnitt am meisten diejenigen Bedingungen, welche die vervielfältigenden Künste in obigem Sinne so wichtig machen. Denn er allein ist eigentlich volksthümlich. Kupferstich und Radirung sind immer noch zu vornehme Dinge. Die Einseitigkeit ihrer Verwendung, der technische Reichthum, das ist die größere Feinheit und Complicirtheit ihrer Mittel, vor allem aber ihre langsame und kostspielige Entstehungs- und Druckweise und die dadurch bedingte Seltenheit der Drucke knüpfen an sie die Vorstellungen des Kostbaren und halten sie den Händen des Volkes im Ganzen fern. Der schnelle, billige, unerschöpflich druckbare, überall anwendbare Holzschnitt allein dringt in alle Schichten der Bevölkerung. Es gibt kein Gebiet, das ihm verschlossen wäre, keine Kunsthöhe, für die er nicht einen passenden Ausdruck fände. Er ist einem Kinde verständlich und vermag das Bedürfnis des wahren Kenners zu befriedigen. Voll Kraft und Energie, glänzend, wo es fein muß, und von äußerster Schmiegsamkeit, ist er doch klar und einfach und darum überfichtlich und



„Trinkende Soldaten“. Holzschnitt von O. Vogel.
(Aus Menzel's „Illustrationen zu den Werken Friedrich's des Großen“.)
Verlag von R. Wagner in Berlin.

und erst die Vervielfältigung, vornehmlich der Holzschnitt, gibt ihm die Moral davon. Und doch — wie gefagt — wird diese Moral, jener Bruchtheil des Aufgenommenen, das, was im Empfinden sitzen bleibt, die eigentliche Wurzel für die schaffende Kunst. Das, was die bildende Kunst durch die Canäle der Vervielfältigung hinüberleitet in Phantasie und Denken des Volkes, trägt jener



GEMALT VON ALMA TADEMA.

HOLZSCHNITT VON C. LINSNMAIER.

SCENE AUS DEM RÖMISCHEN LEBEN.

AUS DEM PRACHTWERKE: „HELLAS UND ROM.“

VERLAG VON W. SPEMANN, STUTTART.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.



voll überzeugender Wahrheit. Vor Allem aber ist er organisch verwachsen mit dem Buchtext, in dem er steht, und verwandt mit ihm, wenn er ihn auch nur begleitet, so daß er gleichzeitig mit dem Worte, das er schmückt oder erklärt, in das Verständniß übergeht. Dabei ist seine Ausdrucksweise warm und ansprechend, seine Erscheinung durchaus sympathisch.

Es muß hier gleich nochmals betont werden, daß die neuerfundenen mechanischen Hochdruckverfahren verschiedene dieser Bedingungen ebenfalls erfüllen, ja sogar in gewisser Hinsicht Manches voraus haben. Sie vermögen fast Alles wiederzugeben, was sich photographiren läßt, sie sind unbedingt getreu, selbst bei stärkster Verkleinerung und dabei schneller, billiger, und von derselben unbefchränkten Druckbarkeit, wie der Holzschnitt. Aber ihre Treue ist fklavisch und ihr Vortrag empfindungslos. Sie bringen die reine Federzeichnung kalt und spitz und bei tonigen Übertragungen verursachen die feinen Punkte oder Linien, welche das Ganze überziehen, und gewöhnlich der Mangel an reinem Licht einen verwachsenen, kraftlosen Eindruck. Sie übersetzen, das heißt sie klären eben nicht, sondern bringen nur gerade das, was und wie es vorhanden ist, alle Zufälligkeiten und Nebendinge wie die Hauptfachen, Alles gleichwerthig und darum keines wichtig. Wenn zwei Leute dieselbe Sache lehren: der Eine in war-



Porträt des Historikers Charles Rollin. Holzschnitt von Unzelmann.
(Aus Menzel's „Illustrationen zu den Werken Friedrich's des Großen.“)
Verlag von R. Wagner in Berlin.

dazu. Ähnlich verhält es sich mit dem Holzschnitt und den mechanischen Reproduktionen. Es wäre Thorheit, die großen Vortheile verkennen zu wollen, welche diese Erfindungen mit sich bringen, denn sie erweitern und erleichtern die Darstellung in's Unendliche. Und nicht ihr geringster Nutzen ist, daß sie das Gebiet des Holzschnittes reinigen, indem sie das ausschließlich Technische seiner Bethätigung immer mehr an sich reißen und ihn so auf seinen künstlerischen Beruf zurückzwingen. Aber sie bleiben, wohin sie gehören. Wenn es sich lediglich um Erklärung, um Verfinnlichung zu belehrenden Zwecken, um Facsimilierung schon vorhandener Reproduktionen und dergleichen handelt, oder wo nicht Güte, sondern Schnelligkeit und Billigkeit das Bedürfnis ist, da mögen die mechanischen Hochdruckverfahren verwendet werden. Wo aber der großen Masse des Volkes künstlerische Nahrung zugeführt, zu Phantasie und Gemüth gesprochen werden soll, da wird wohl der Holzschnitt so lange die wichtigste Vervielfältigung bleiben müssen, bis es gelingt, der correcten aber blinden Arbeit der Maschine die Empfindungswärme der menschlichen Hand zu verleihen. Denn nur was lebt, weckt wieder Leben.

mer behaglicher Weise, klar und kräftig, mit angenehmer Stimme und aus innerer Überzeugung; der Andere geschwind, geschickt, aber bald hart und spitzig, bald süßlich weich, im Ganzen mechanisch und ohne Liebenswürdigkeit, so ist wohl kaum ein Zweifel, welchen von Beiden das Gemüth des Volkes eher anhören und wem es lieber glauben wird. Und doch kommt es hierauf an; denn nicht die Wahrheit und Gescheidtheit allein verschafft einer Sache Eingang, auch die ansprechende, überzeugende Form gehört



Lampe vor dem König. — Holzschnitt von Allgaier & Siegle.
(Aus Kaulbach's „Reinecke Fuchs.“ Verlag von J. G. Cotta, Stuttgart.)

Bei alledem ist der Holzschnitt von den vervielfältigenden Künften gerade die unangefehnte und gedrückteste. Nicht beim Volke, das ihn liebt, wenn sich's darüber auch nicht weiter Rechenschaft gibt. Wohl aber bei allen jenen Factoren, welche berufen wären, den ihm inwohnenden eminenten Bildungswerth zu cultiviren und ihn der der Höhe seiner Aufgabe entsprechenden Leistungsfähigkeit zuzuführen. Hierin ist er leider bisher Stiefkind, fast Aschenbrödel geblieben. Er dankt seine Entwicklung nicht seiner künstlerischen Wichtigkeit, sondern fast ausschliesslich seiner Brauchbarkeit bei der buchhändlerischen Speculation. Was Wunder, wenn er den Stempel seiner Erziehung trägt? Dafs er aber trotz alledem geworden ist, als was er sich heute zeigt, ist wohl der schlagendste Beweis für seine unverwüftliche künstlerische Lebenskraft. Denn obschon naturgemäfs seine künstlerische Entwicklung im Ganzen nicht Schritt gehalten hat mit seiner technischen, so behauptete er doch bis heute seinen Platz. Und obschon der unausgesetzte Erfindungstrieb der Menschen eifrig an seinen Wurzeln nagt, so hat ihm doch sein sympathisches Wesen das Zutrauen des Volkes erhalten und ihn vor abermaligem Verschwinden bewahrt.

Der Holzschnitt in seiner ursprünglichen und, unserer Meinung nach, naturgemäfsen Beschaffenheit erzielt seine Wirkung, wie der Kupferstich, durch scharf abgegrenzte schwarze Striche auf weifser Fläche. Auch seine Tonflächen setzen sich aus mehr oder weniger eng aneinander gereihten Linien zusammen. Aber diese Striche werden nicht, wie bei den Arbeiten für den Tiefdruck durch Eingraben oder Einätzen hervorgebracht, sondern der Holzschneider läfst dieselben durch Entfernung des Holzes an ihren Seiten einfach stehen. Sein Material, welches bei grofser Feinheit doch nicht die des Kupfers oder Stahles hat, sowie die Bedingungen des Hochdruckes schreiben verhältnismäfsige Einfachheit



*Der gestiefelte Kater, von M. v. Schwind. — Verkleinerte Reproduktion des Holzschnittes von Jof. Blanz und Bernh. Goetz.
(Aus den „Münchener Bilderbogen“. Verlag von Braun & Schneider, München.)*



*Das Examen rigorosum. — Reproduction eines Holzschnittes von Jos. Knilling.
(Aus der „Haus-Chronik“. Verlag von Braun & Schneider, München.)*

und Klarheit der Linie vor. Die Vertiefungen, welche die Striche entstehen machen, müssen derart fein, daß die aufzutragende Druckerchwärze sich nicht in dieselben einschmiert und sie ausfüllt, und die freistehende Linie muß immer noch Körper genug haben, um die Schwärze haften zu lassen.

Die anderen Vervielfältigungsarten — Stich und Radirung — gebieten in Folge der größeren Leistungsfähigkeit ihres Materials und der Vortheile ihres Druckes über reichere und feinere Wirkungselemente. Aber ihre Art bedingt (wo es sich nicht um Original-Radirungen handelt), doch nur ein Copiren der Vorlage auf anderer Fläche; sie müssen die Zeichnung auf ihrer leeren Platte entstehen machen, indem sie stechen oder radiren. Beim Holzschnitt dagegen liegt das zu reproducirende Original selbst der Arbeit zu Grunde, es liegt als Zeichnung oder Photographie auf derselben Fläche, die der Xylograph zu bearbeiten hat. Ihm ist die Zeichnung oder deren Ersatz, die Photographie, etwas Gegebenes; sie muß immer zuerst auf dem Stocke vorhanden sein, ehe er seine Thätigkeit beginnen kann, und diese besteht nicht darin, daß er, wie der Stecher oder Radirer, die Zeichnung mit Stichel oder Nadel macht, sondern er hat nur die vorhandenen Striche zu erhalten und die vorhandenen Tonflächen,



*Das Wrack des Piraten. — Reproduction eines Holzschnittes von Andreas Zwick.
(Aus der „Haus-Chronik“. Verlag von Braun & Schneider, München.)*



„Luchse.“ — Holzschnitt aus der xylogr. Anstalt von Ed. Kretschmar.
(Aus Tschudi's „Thierleben.“ Verlag von J. J. Weber, Leipzig.)

ihrem Sinne entsprechend, in ihrer vorgeschriebenen Tontiefe und Abgrenzung in Striche zu zerlegen.¹

Diese beiden Factoren nun: der Zwang des Materials einerseits und sein Verhältniß zu dem zu reproducirenden Original andererseits bestimmen das Wesen des Holzschnittes; sie schreiben ihm seine Aufgabe vor und stecken ihm seine Grenze. Weil beim Holzschnitt Material und Druck Klarheit des Tones und Bestimmtheit des Striches erfordern, so ist sein wahrer Ausdruck Einfachheit in Strich und Ton und das Streben nach dem, was sich mit Einfacherem erreichen läßt: nach Ausdruck, nach Charakter. Und weil ihm stets sein Original direct zu Grunde liegt, weil der Holzschneider die unmittelbare Äußerung des Künstlers selbst in Händen hat, so ist verständnisvolle, nachempfindende Treue gegen seine Vorlage, die Erhaltung ihrer Eigenart mit Hintanzetzung der eigenen Persönlichkeit seine Pflicht. Je einfacher und durchsichtiger der Holzschnitt ist, je klarer die Individualität des Zeichners zu Tage tritt und je weniger man bei der Betrachtung des Werkes an den Holzschneider denkt, mit einem Wort: je weniger das Wie und je mehr das Was spricht, desto besser hat der Holzschneider seine Aufgabe gelöst. Der Reiz dieser Vervielfältigung liegt in der Klarheit, Kraft und scheinbaren Kunstlosigkeit.

keit des Mittels und ihr künstlerischer Werth beruht einzig darauf, daß sie mit größter Treue und voller Empfindungswärme, — und mit der schönen Reinheit des Striches und der Farbe, welche beide Material und Druck an die Hand geben, — ihren Arbeiten Ausdruck und den Charakter der Unmittelbarkeit verleiht.

Hierin liegt keine Armuth. Die Begrenzung, die der Holzschnitt durch sein Wesen erleidet, trifft ja nicht die Gegenstände seiner Bethätigung, sondern nur die Art und Weise seines Vortrags. Gegenständlich ist der Holzschnitt die unbeschränkteste Vervielfältigung, welche überhaupt existirt. Wie er dem kleinsten Tagesbedürfniß dienen kann, hat er das Zeug in sich, auch allen jenen Aufgaben gerecht zu werden, welche heute Stich und Radirung beschäftigen. Man werfe nur auf die Gesamtleistung des Holzschnitts einen vorurtheilslosen Blick, und man wird zugeben müssen, daß keine andere vervielfältigende Kunst so vielartig in ihrer Erscheinung ist, wie er; und man erwäge die technische Entwicklung,

¹ Dieses Verhältniß wird auch dann nicht verändert, wenn etwa der Holzschneider der Zeichner ist, das heißt, wenn er die Zeichnung selbst gemacht hat, weil die Thätigkeit des Zeichnens auf den Holzstock von der des Schneidens unter allen Umständen getrennt bleibt.

wie sie heute vorliegt, und man wird bekennen, daß diese Technik, wenn sie mit künstlerisch genügend gebildetem Sinne gehandhabt wird, ausreicht, um den höchsten Aufgaben gerecht zu werden. Und wenn diese Vereinigung heute auch nur sehr vereinzelt zutrifft, so beweist dies nichts gegen den Holzschnitt, sondern höchstens gegen die Holzschneider: ein Umstand, auf den wir

dann geschieht, ist insofern gleichgiltig, als das Mittel, welches diesen Zweck wirklich erreicht, nicht anders als künstlerisch fein kann. Das Wirkungsvollere wird sogar meist das Einfachere sein, weil hiemit die Wirkungselemente unverwuschener zum Ausdruck gebracht werden. Die Entfaltung technischer Reize darf erst in zweiter Linie stehen, umso mehr, als selbst das einfachste Mittel der nöthigen Schönheit nicht entbehren wird, wenn nur jene erste Bedingung in der That erfüllt ist. Dies lehrt am besten die Vergleichung des alten Kupferstiches mit dem neuen. Jener war nicht im Stande — oder hielt es vielleicht für unnöthig — so feine technische Nuancirungen zu gebrauchen, wie sie diesen auszeichnen, und wer alte Radirungen mit besonders glänzenden der neueren Zeit vergleicht, wird ebenfalls bemerken, daß letztere an Aufwand von Mitteln erstere meist überragen. Gleichwohl ist nicht zu verkennen, wie oft die alten den neuen an Kraft und unmittelbarer Wirkung überlegen sind. Wenn Stich und Radirung ihre Aufgabe auf feinere, reichere Weise lösen, wenn dem Holzschnitte die unerföpflichsten Übergänge, die bestechende Glätte des Stiches und der zauberische

später zurückkommen werden. Daß das Mittel, mit welchem der Holzschnitt seine Wirkung erzielt, verhältnißmäßig stets einfach bleiben muß, ist kein Schaden, sondern vielleicht eher ein Vortheil. Denn bei der Reproduktion eines Kunstwerkes kommt es in erster Linie darauf an, daß die künstlerische Absicht richtig erfaßt und wiedergegeben ist. Mit welchen Mitteln letzteres



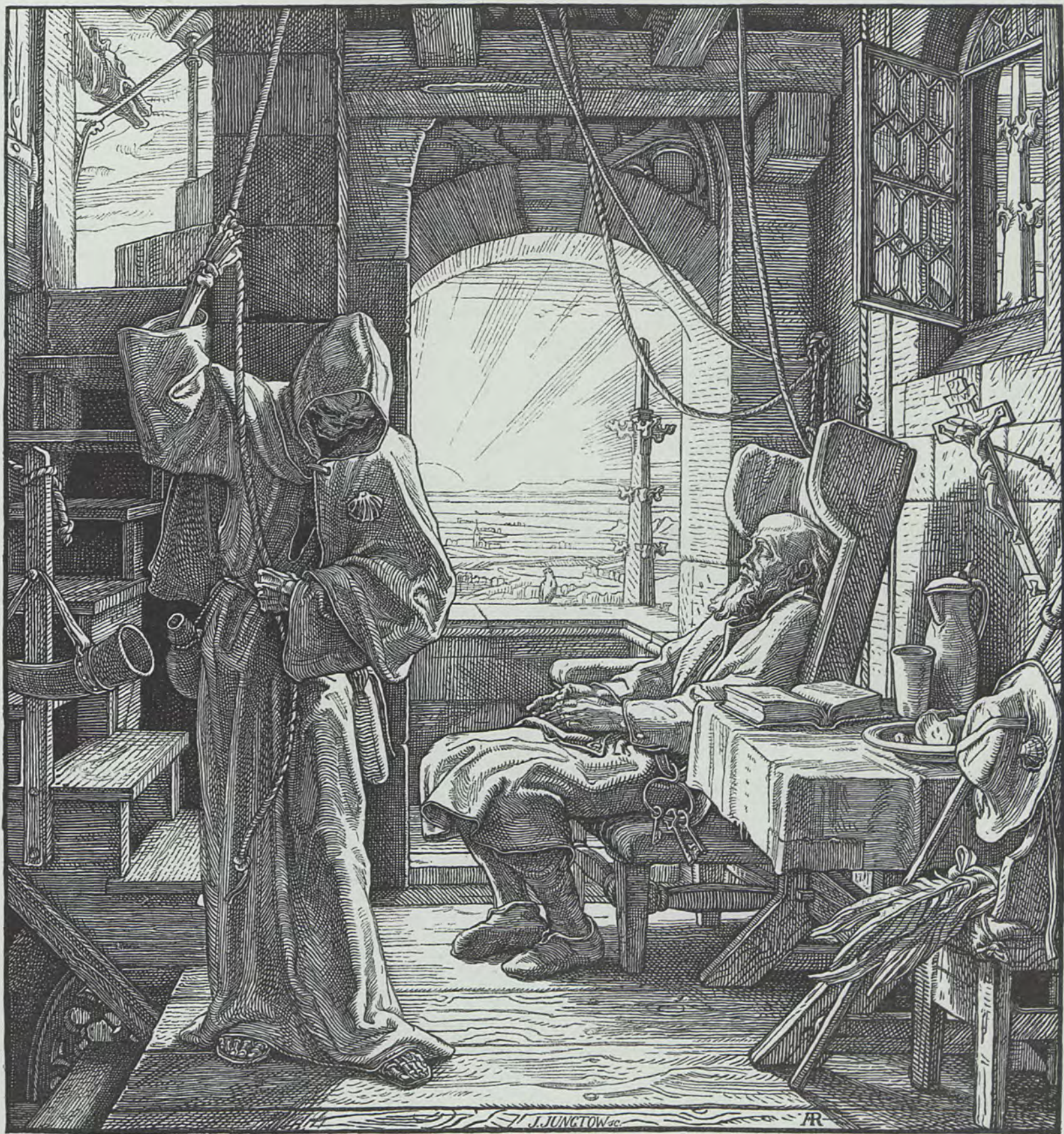
„Die sieben Schwaben“ von L. Richter. Holzschnitt von Gaber.
(Aus Bechstein's Märchenbuch. Verlag von G. Wigand, Leipzig.)



„Heidenröslein“ von L. Richter. Holzschnitt von W. Obermann.
(Aus dem „Goethe-Album“. Verlag von G. Wigand, Leipzig.)

Tonreichtum der Radirung fehlen, so hat er dafür die größere directe Wahrheit voraus. Während die Werke eines Stechers oder Radirers, wenn ihnen auch einander ganz fremde Vorwürfe zu Grunde liegen, doch in der Regel eine gewisse Familienähnlichkeit erhalten, so kann dagegen der Holzschnitt so individualisirt fein, wie die Künstler es sind, welche für ihn gezeichnet haben.

Auch sind feine technischen Grenzen keineswegs eng gesteckt. Das



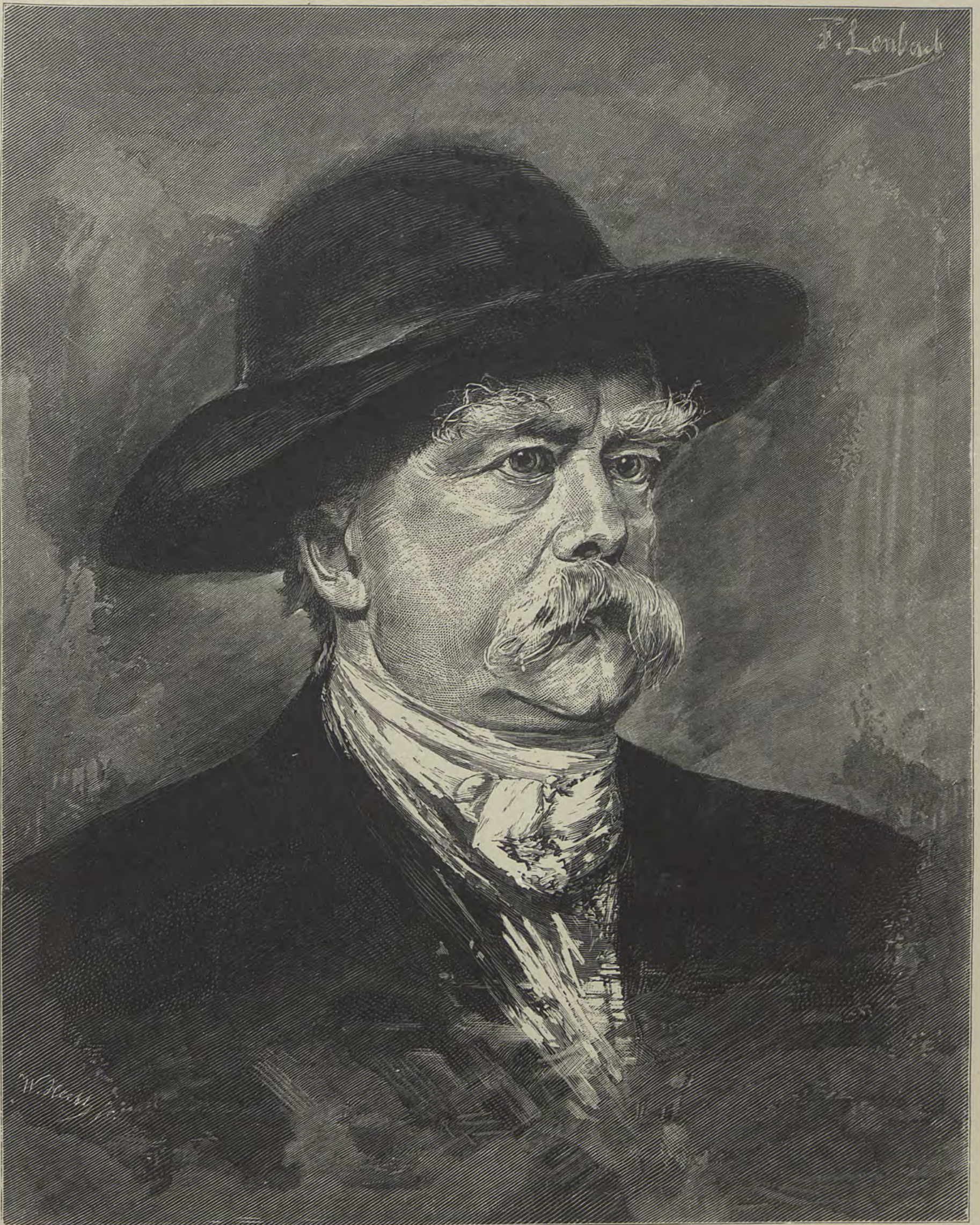
„Der Tod als Freund“ von Alfred Rethel. — Verkleinerte Reproduktion des Holzschnittes von J. Jungtow.



„Rosenzeit“ von L. Richter. — Holzchnitt von Gocht.
(Aus „Für's Haus“. Verlag von A. Dürr, Leipzig.)

aufserordentlich entwickelte Druckverfahren der Gegenwart und die wesentliche Verfeinerung des neuen Materials und der neuen Werkzeuge stellen den heutigen Holzchnitt auf eine ganz andere Stufe als den alten. Wir wissen wohl, daß, wenigstens in Deutschland, die Meinung mancher Kunstfreunde dahin geht, der echte Holzchnitt sei zu beschränken auf Charakteristik der Formen durch Conturen und einfache Schraffirung; malerische Wirkung dagegen und Stimmung sei nicht seine Sache, weil Nachahmung der Radirung und Wett-eiferung mit Kupferstich und Lithographie, wie sie dies nennen, unverträglich mit der dem Holzchnitt eigenthümlichen Ausdrucksfähigkeit sei. Allein dies hat keinen rechten Sinn. Die Definition entspricht zwar der früheren Periode des Holzchnittes und trifft ein gewisses Feld seiner Thätigkeit von heute, aber sie erschöpft sein Vermögen nicht. Denn da der neuere Holzchnitt aus sich heraus, das heißt ohne künstlichen Zwang, das Mittel hat, Ton zu verwenden, Stimmung wiederzugeben, so ist vernünftiger Weise nicht abzusehen, weshalb er von diesem Mittel nicht Gebrauch machen sollte. Der Holzchnitt ist, wie jede vielfältigende Kunst, ein getreuer Widerschein der bildenden Kunst seiner Zeit. Und er muß es sein. Der alte Holzchnitt verfiel, weil er nicht das Vermögen hatte, Ton zu malerischen Stimmungszwecken zu verwenden, wie es der farbige Drang in der Kunst des siebzehnten

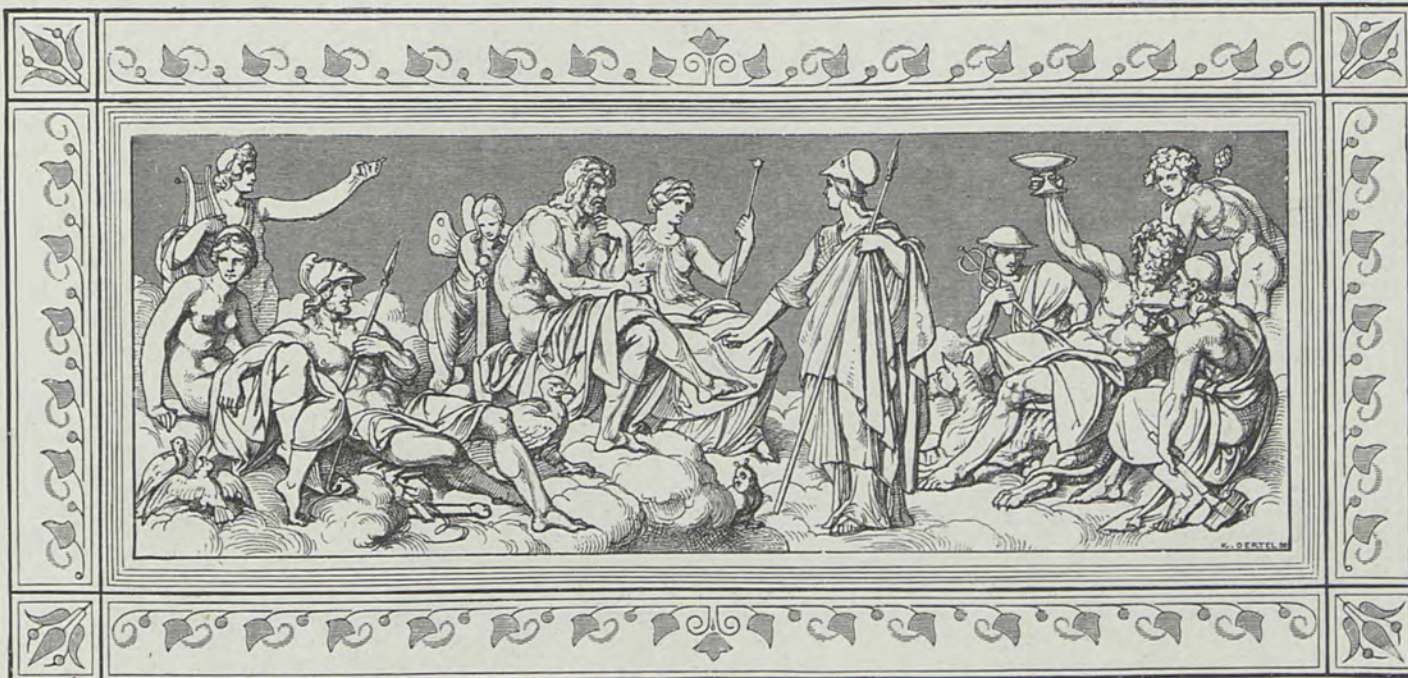
Jahrhunderts verlangte. Der heutige Holzchnitt würde daselbe erleben müssen, wenn ihm nicht sein bildungsfähiges Material gestattete, der Richtung der Zeit zu folgen. Er ist heute nicht mehr, wie dies früher der Fall war, auf eine gewisse Art von Zeichnungen beschränkt, er vermag im Gegentheil so ziemlich jeder zeichnerischen Forderung gerecht zu werden. Nur muß der Künstler auch wieder mit seinen Bedingungen rechnen. Wir wiederholen: der wahre Holzchnitt ist das Streben nach einfachem Ausdruck, nach Charakter, sei es in Strich oder in Ton. Aber die Zeichnung muß auch einen Charakter haben. Es ist durchaus nicht alles Zeichnung, was gezeichnet ist. Die Zurückführung der vielartigen farbigen Erscheinung auf den einfachen Gegensatz von Schwarz und Weiß, die Concentrirung der Wirkungselemente auf das Wesentliche, nicht die Copie der Erscheinung, sondern die Charakterisirung derselben: das ist Zeichnung, wenigstens in unserem Sinne. Sie darf nicht aufgebaut sein auf der Verbindung aller kleinen Farben- und Formzufälligkeiten, sondern sie muß auf klare Darlegung der allgemeinen Form und auf einfach concipirte Wechselwirkung von Licht und Schatten ausgehen.



NACH EINER PASTELLSKIZZE VON F. LENBACH.

HOLZSCHNITT VON W. HECHT.

Heilmann



Aus „Homer's Odysee“, illustriert von Fr. Preller. — Holzschnitt von K. Oertel. Verlag von A. Dürr, Leipzig.

Innerhalb dieser Grenzen kann sie dann jedes Vortragsmittel gebrauchen, welches zum Ziele führt. Die Zeichnung kann getuscht, gewischt, mit Bleistift, Feder oder Pinfel ausgeführt sein, sie kann ihren Schwerpunkt verlegen auf strenge Strichführung oder auf rein malerische Wirkung: der Holzschnitt hat Mittel und Wege für alle diese Forderungen. Nur wenn der Zeichner selbst nicht weiß, was er will, und seine Schwäche hinter leerem Strichelwerk, nichtsagenden Tönchen und Zufälligkeiten verbirgt — selbst wenn er dabei die Geschicklichkeit hat, eine faubere bestechliche Gesamtwirkung zu erzielen — so kann selbst der beste Holzschneider nicht viel damit anfangen. Er wird seinen Fleiß verschwenden, ohne die Vorzüge seiner Vervielfältigungsart zur Erscheinung zu bringen, und wird zum Dank die Nachrede erleben, daß er die schöne Zeichnung verschnitten habe.

Auch hat das Gebiet des Holzschnitts im letzten Jahrzehnt durch die Photographie noch eine wesentliche Bereicherung erfahren, — wenschon einstweilen nicht immer zu seinem künstlerischen Vortheil. Man hat gelernt, an Stelle der zeichnerischen Grundlage photographische Übertragungen direct auf die Holzplatte zu bringen. An sich hat dies viele Vortheile. Es ist nicht mehr nöthig, daß sich der Zeichner die nicht ganz leichte Behandlung der grundirten Plattenfläche zu eigen mache; er braucht nicht mehr verkehrt zu zeichnen, er kann mit jedem gewohnten Material und in jedem Format arbeiten. Auch tritt eine Änderung der Bedingungen für den Holzschnitt nicht ein, insofern die Photographie nur Übertragung einer Zeichnung ist; denn jene versteht vollkommen die Stelle dieser. Nur ein Übelstand ist mit der Freiheit, nunmehr in jeder beliebigen Größe zeichnen zu können, verknüpft. Der Zeichner nützt gern diese Bequemlichkeit aus und zeichnet in zu großem Format. Dabei denkt er nicht daran, daß seine Arbeit in der Verkleinerung für den Holzschnitt gewöhnlich ganz anders aussieht, als im Original. Durch starke Verkleinerung rücken die Tontiefen einander näher und schwächen das dazwischen liegende Weiß, also die Energie des Lichtes ab, und ebenso schließen die Striche seiner Zeichnung enger, so daß der Holzschneider oft nicht mehr in der Lage ist, mit seinem Stichel diesem Zwange zu folgen, oder doch, wenn er es noch bewältigt, seine Arbeit den lockeren, luftigen Charakter verliert und an den betreffenden Stellen, statt klar und durchsichtig, wie sie es soll, trübe und schwer wird. Meist aber ist er gezwungen, das Vorhandene zu vereinfachen, das heißt Einzelnes wegzuschneiden



„Die Sirenen.“ Holzchnitt aus der xylogr. Anstalt von R. Brend' amour.
(Aus „Homer's Odyssee“, illustriert von Fr. Preller, Verlag von A. Dürr, Leipzig.)



Aus „Der Pfalter“,
illustriert von Führich.
(Verl. v. A. Dürr, Leipzig.)

und Offeneres an die Stelle zu setzen. Schon hier müßte der Holzschneider selbst Zeichner sein. Es verlangt ungewöhnlich viel zeichnerische Kenntniss, nicht nur überhaupt, sondern so zu verändern, daß die Arbeit richtig in der Form und charakteristisch für die specielle Vortragsweise des Zeichners bleibt. In der Regel wirken daher Verkleinerungen nicht nur schwächlich im Holzschnitt, sie werden auch leicht kleinlich und so uncharakteristisch, daß man die Hand des zeichnenden Künstlers kaum mehr erkennt.

Aber die Photographie ist bei der einfachen Übertragung von Zeichnungen nicht stehen geblieben, sondern sie gibt heutzutage dem Holzstock auch directe Übertragungen von Gemälden, plastischen Werken, Porträtaufnahmen nach der Natur und dergleichen. Hiermit ist dem Holzschnitt allerdings ein unererschöpfliches Gebiet künstlerischen Schaffens erschlossen, ist ihm der Weg zu voller Selbstständigkeit innerhalb seiner technischen Grenzen, zu freier Selbstthätigkeit eröffnet. Vordem mußte, wenn ein Gemälde reproducirt werden sollte, sofern nicht der Maler selbst den Stift in die Hand nahm und sein Werk für den Schnitt zeichnete — was freilich das Beste war, wenn er es konnte, welches letzteres aber durchaus nicht immer zutrifft — vordem mußte eine zweite Hand erst die zeichnerische Copie besorgen, ehe der Holzschneider seine Thätigkeit beginnen konnte. Hierdurch ging natürlich in der Regel viel von der Originalität verloren, ganz abgesehen von der dadurch bedingten Vertheuerung. Erst die neu gewonnene directe Übertragung erspart die Hand des Copisten in künstlerischer und pecuniärer Hinsicht, und erleichtert sohin die Beziehung eines Gebietes, ja macht sie erst eigentlich thunlich, ohne dessen Mitbeherrschung der Holzschnitt noch nicht vollständig war, was er, wie gesagt, sein soll: nämlich die Übertragung aller Thätigkeit der bildenden Kunst in die Form allgemeiner Zugänglichkeit und Verständlichkeit.

Allein die Zumuthung ist dem Holzschnitt zu plötzlich gekommen und hat ihn im Allgemeinen unvorbereitet gefunden. Die neue Art seiner Thätigkeit stellt Forderungen

an den Xylographen, für welche er bisher noch nicht erzogen wurde. Wir haben oben zu zeigen versucht, welche Grenzen die technischen Bedingungen dem Holzschnitt stecken, worauf seine Kraft und Schönheit und zugleich seine erzieherische Wirkung beruhen. Er muß seine Aufgabe immer zeichnerisch lösen, in dem Sinne, wie gleichfalls oben gesucht worden ist, den Begriff Zeichnung für den Holzschnitt anzudeuten. Nun ist aber die photographische Übertragung eines Bildes nicht eine Zeichnung in diesem Sinne. Sie ist eine mehr oder weniger getreue Wiedergabe sämtlicher Wirkungselemente auf Schwarz und Weiß, also nicht Übertragung auf das Wesentliche, nicht Charakterisirung auf Form, Farbe, Licht, Schatten.



Aus „Der Pfalter“,
illustriert von Führich.
(Verl. v. A. Dürr, Leipzig.)



Initial E von Schröder.
(Aus der Prachtausgabe von
Uhland's „Gedichte“.) —
Verlag v. J. G. Cotta, Stuttg.

Die nothwendigen Auscheidungen, Klärungen sind nicht — wie bei der Zeichnung durch die Hand des Künstlers — vollzogen, sondern der Xylograph hat diese Arbeit selbst mit dem Stichel vorzunehmen. Er muß fein eigener Zeichner fein, wenigstens dem Geiste und der Kenntniß nach. Vermag er es, und kann er es mit jener individualisirenden Treue gegen sein Original, welche die wesentliche Eigenschaft eines guten Holzschnitts ist (denn er muß immer facsimiliren,¹ die Handschrift erhalten, treffe sein Bestreben nun auf Strich- oder Tonführung oder Malerei, und man muß das Wesen der Vorlage immer erkennen), kann er dies, so ist seine Arbeit in der That ein freies Kunstwerk, wie ein Stich oder eine Radirung. Der Holzschneider verdient sogar um so größere Werthschätzung, weil ihm dies nur mit einer bewussten Selbstverleugnung gelingt, wie sie Stecher und Radirer nicht zu üben brauchen. Denn auch hier, wie bei der Zeichnung, hat er die Handschrift des Malers direct auf der Platte, und so bieten sich ihm die Fesseln der Zeichnung, ohne die Anhaltspunkte derselben. Er braucht die geistige Auffassung, die Erkennung der malerischen Ablicht und jener Wirkungselemente, an welche dieselbe geknüpft ist. Er braucht die Kenntniß des stofflichen Verhaltens und aller Formfeinheiten der darzustellenden Dinge, wie der Stecher auch, und muß zugleich alles übersetzen in sein sprödes, einfaches Mittel, und überdies das Wesen der Sache auf einmal treffen, prima arbeiten; denn eingreifende Änderungen duldet sein Material nicht (was weggeschnitten ist, ist weg), während Stecher und Radirer nach und nach arbeiten, dieselbe Sache immer wieder übergehen und aus leisen Anfängen allmählig zur fertigen Wirkung gelangen können.

Es ist nun kein Zweifel, daß der Holzschnitt einzelne solcher Künstler aufzuweisen hat. Im Allgemeinen aber nimmt der heutige Xylograph diese Höhe nicht ein, — wir werden später sehen, aus welchen Gründen. Er besitzt in der Regel die zeichnerische Kenntniß nicht, die hiezu unerläßlich ist. Gleichwohl mußte er auf einem Felde thätig sein, zu dessen Beherrschung ihm die nothwendigste Bedingung fehlte; denn das Verlangen des Buchhandels, vor allem das unerfättliche Bedürfnis der illustrierten Wochenjournale nach verhältnismäßig billig herzustellenden neuen Erscheinungen und der Kampf um die eigene Existenz ließen ihm keine Wahl, selbst wenn er erkannt hätte,



Illustration zu Immermann's „Oberhof“ von B. Vautier.
Holzschnitt von R. Brend'amour. — Verlag von A. Hofmann & Cie., Berlin.

¹ Wir unterscheiden hier zwischen Facsimiliren und dem, was der Sprachgebrauch Facimile-Holzschritt nennt. Unter letzterem versteht man die Wiedergabe von mehr oder weniger streng in bestimmten Strichen ausgeführten Zeichnungen. In letzter Zeit hat sich dieser Begriff auch auf diejenigen Arbeiten ausgedehnt, bei welcher jener Strichzeichnung Untertuschungen und Untermischungen beigegeben waren, jedoch in der Weise, daß das Wesen der Sache immer noch durch die Strichführung bedingt blieb.



Initial W. (Aus der Prachtausgabe von Uhland's „Gedichte“). — Verlag von J. G. Cotta, Stuttgart.

welchen Schaden er der künstlerischen Bethätigung feines Berufes damit zufügte. Dieser Schaden hat sich denn auch richtig eingestellt. Man übt auf die Dauer nicht ungestraft aus, was man nicht kann. Der Holzschneider vermochte nicht das, was der photographischen Übertragung in zeichnerischem Sinne fehlt, zu ergänzen; so mußte er sich gewöhnen, diesen Mangel durch an sich angenehme äußerliche Mittel zu verhüllen. Er copirte einfach die Wirkung der Photographie, fuchte die Tonflächen mit reiner Sticheltechnik zu decken, die nach feiner Meinung ungefähr der Structur der darzustellenden Gegenstände entsprach. Aber da er das Wesen dieser Gegenstände, ihre Formgesetze, ihre Art, sich in Licht oder Schatten zu haben, nicht kannte, diese also hinter dem Vortrag des Malers gewöhnlich nicht entdecken konnte, so klammerte er sich an die rein äußerliche Erscheinung dieses Vortrages und fuchte sich häufig beim Stahlstich Hilfe, indem er dessen Art und Weise, ähnliche Forderungen zu erledigen, seinen Mitteln anpaßte. Alles dies heißt mit anderen Worten: er setzte an die Stelle bewußten, wahren Ausdrucks den Manierismus. Als Resultat seiner Bemühung aber erhielt er — wie dies ein Blick in unsere illustrierten Zeitschriften täglich lehrt — ein Mittelding zwischen Photographie-, Stahlstich- und Holzschneidererscheinung, welches von allen diesen Reproductionsarten etwas, von keiner das Gute hatte. Diese ungenügend fundirte Selbsthilfe hat viel am Holzschnitt verderben. In dem Manierismus lag für den Xylographen der Reiz der Freiheit. Er hat immer wohl seine Abhängigkeit vom Zeichner empfunden und duldet nur ungern den Gedanken, daß der Holzschnitt um so besser sei, je weniger er, der Holzschneider, in demselben sichtbar werde. Es ist ein ganz natürliches Gefühl, wenn er, statt wie er soll, bei der Wiedergabe des Originals als Individualität ganz zu verschwinden, jenen Weg gerne betritt, um zum mindesten seine Stichelgewandtheit hervorkehren zu können. Diese eingebildete Selbständigkeit künstlerischen Schaffens, wenigstens im



Illustration zu Auerbach's „Barfüßle“ von B. Vautier.
Holzschnitt von H. Wagner. Verlag von J. G. Cotta, Stuttgart.

Ausdrucksmittel, und dazu der Beifall, häufig genug das Verlangen der Verleger, welche im Allgemeinen bei bestechender Oberflächlichkeit des Holzschnitts viel besser ihre Rechnung finden, als bei ganz strenger künstlerischer Wahrheit, wurde für ihn immer mehr Ursache, die auf diese Art gewonnene Geschicklichkeit auf andere Gebiete zu übertragen, das heißt nicht nur die photogra-



Illustration zu Uhland's „Gedichte.“
Holzschnitt von Cloß & Ruff.
Verlag von J. G. Cotta, Stuttgart.

nicht zu Gemüth und Phantasie. Den Zauber der Handschrift, die kernige, durchsichtige Unmittelbarkeit, dieses Erbtheil des Holzschnittes, das er vor allen andern Vervielfältigungsarten voraus hat, vermag aller technische Witz und alle raffinirte Geschicklichkeit nicht zu ersetzen.

So ist denn gekommen, was kommen mußte. Man läßt den Holzschnitt entgelten, was der Holzschneider verschuldete. Das künstlerische Unvermögen des letzteren hat den ersteren bei den schaffenden Künstlern in Mißcredit gebracht und hat die Abnahme des Interesses derselben an dieser Vervielfältigungsart — wenn auch nicht immer gerechter Weise — nach sich gezogen. Und wiederum im Gefolge dieser Abneigung haben die mechanischen Reproduktionen eine Bevorzugung erfahren, die auch den besseren Holzschnitt zwar noch nicht erdrückt, — was wohl nie geschehen wird, — aber doch empfindlich geschädigt hat.

Den Holzschneider selbst aber trifft bei dieser Sachlage der geringste Vorwurf. Er hat im Ganzen nach feinem Wissen das Beste gethan, was er konnte. Die Urfachen liegen in der Betriebs- und Verwendungsweise dieser Vervielfältigungsart. Es mag hart klingen, aber es muß gesagt werden: der heutige Holzschnitt wurde von seinen Anfängen an nicht als Kunst, sondern als Handwerk betrieben, und so ist er denn auch im Ganzen mehr ein Handwerk geworden als eine Kunst.

Es muß nun versucht werden, die obige Behauptung zu begründen. Wenn wir uns dabei mehr an deutsche Zustände halten, so geschieht dies vorzugsweise deshalb, weil diese wohl die ungünstigsten, wenigstens unter denjenigen Nationen sind, welche hinsichtlich der Entwicklung des Holzschnitts

phischen Übertragungen, sondern auch die reinen Zeichnungen zu manieren. Das Ideal des Holzschneiders wurde allmählig der technische Witz in feiner Arbeit. Und in der That ist denn auch diese Seite feiner Thätigkeit zu einer Höhe entwickelt, die oft genug im grellen Gegensatz steht zu der verzweifelten Armuth des künstlerischen Inhalts. Mit der Entwicklung äußerlicher Fertigkeiten mag er allenfalls jenes Vergnügen erwecken, welches die musterhafte Bewältigung der technischen Schwierigkeiten gewiß bereiten kann. Aber damit weckt man kein dauerndes Interesse, damit redet man



Illustration zu Uhland's „Gedichte“ von G. Max. — Holzchnitt von A. Clofs. Verlag von J. G. Cotta, Stuttgart.

überhaupt in Betracht kommen. An ihnen lassen sich daher am deutlichsten die Urfachen erkennen, welche die künstlerische Leistungsfähigkeit des Holzchnitts hintangehalten haben.

Wenn man die Gesamtleistung dieser Vervielfältigungsart mit der des Stiches und der Radirung vergleicht — wir sagen ausdrücklich: Gesamtleistung und meinen daher nicht nur die strenge Wiedergabe correcter Zeichnung, die sich nur beziehungsweise vergleichen läßt, sondern auch jene freien selbständigen Arbeiten, welche vorzugsweise den neueren Holzchnitt charakterisiren, — so ist sehr auffällig, wie weit dieselbe hinter der der Schwesterkünste zurückbleibt. Dies brauchte nicht so zu sein; denn es liegt nicht im Wesen des Holzchnitts, sondern nur in seiner Bethätigung. Die Frage ist daher: von welchen Factoren hängt diese Bethätigung ab, und in welcher Weise sind dieselben Hindernisse für die normale künstlerische Entwicklung des Holzchnitts geworden.



*Illustration zu Uhland's „Gedichte“ von G. Clofs.
Holzschnitt von A. Clofs. Verlag von J. G. Cotta, Stuttgart.*

ist deren eigentliches Element. Wenn daher der Holzschnitt, der doch im Grunde genommen nichts Anderes ist als die mitempfindende Übertragung aller dieser Dinge in druckbare Form, wenn er künstlerisch inhaltarm erscheint, er, der allen anderen voraus, dem Künstler in die Werkstatt folgen und aus jedem hingeworfenen Blatt Nahrung saugen kann: so muß daran doch wohl der Künstler die Hauptschuld tragen, dessen karge Hand ihm vorenthielt, was — beiden nützlich wäre. Es ist wahr, und in diesem Vorwurf hat der Maler Recht, der deutsche Holzschneider ist im Ganzen unfähig, die letzten künstlerischen Feinheiten zu verstehen und wiederzugeben. Das ist aber bei den anderen Nationen auch der Fall. Die Masse der Holzschneider verliert fast immer von dem künstlerischen Inhalt durch ihre Arbeit. Aber sie wird um so weniger verlieren, je mehr sie gewöhnt ist, ernsthafteren Forderungen zu begegnen, weil eben die Häufigkeit und Mannigfaltigkeit der künstlerischen Berührung — freilich noch nicht das volle Verständniß — aber doch wenigstens Auge und Hand für feinere Anforderungen bildet. Im Allgemeinen erzieht das Bedürfnis immer die Fähigkeit zur Befriedigung desselben. Aber man kann noch weiter gehen und fragen: wenn bei den Engländern und auch bei den

Diese Factoren sind: die Künstler, welche dem Holzschnitt den Inhalt, die Grundlage geben; die Buchhändler, seine Auftraggeber, welche ihm das Feld seiner Thätigkeit zuweisen; und endlich diejenigen Anstalten, in deren Händen die Erziehung des Holzschneiders liegt.

Der erste Vorwurf trifft die deutschen Künstler, welche es in ganz unverzeihlicher Gleichgiltigkeit verfäuldet haben, durch ihre Betheiligung dem Holzschnitt künstlerischen Inhalt zu verleihen. Die vervielfältigende Kunst ist ja nichts Selbstständiges, sie ist nur der

Widerschein der schaffenden. So auch, und wohl vorzugsweise, der Holzschnitt; denn er reproducirt nicht nur das fertige Kunstwerk, in ihm kommt auch alles Ringen und Leben nach diesen abgerundeten Resultaten zum Ausdruck. Die ersten Formgedanken, alle Vorstudien, alles Material, das die Atmosphäre des endlichen Zweckes bildet und alle jene Motive, welche ihren Werth nicht in der ausgearbeiteten Bildung, sondern in der augenblicklichen Fixirung, also in der Skizze haben, all' das spiegelt sich in der Illustration, oder, besser gesagt,



ZEICHNUNG VON J. RITT. V. FÜHRICH.

HOLZSCHNITT VON K. OERTEL.

AUS DEM PSALTER.

VERLAG VON ALPHONS DÜRR, LEIPZIG.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.



*Illustration zu Uhland's „Gedichte“ von H. Makart. — Holzschnitt von A. Clofs.
Verlag von J. G. Cotta, Stuttgart.*

Franzosen, trotz der mangelnden künstlerischen Ausbildung der Holzschneider — die hierin im Ganzen auch nicht besser daran sind als die Deutschen — wenn in deren Production doch so viel übrig bleibt, das, wer nicht Zeichnung und Reproduction vergleicht, den Verlust kaum bemerkt, während bei uns so sehr häufig im Schnitt, nach Aussage der Maler, kaum Nennenswerthes mehr da ist; sollte nicht in vielen Fällen die Ursache darin gefucht werden müssen, das, weil wenig gegeben wurde, auch nicht ein Weniges verloren werden durfte, wenn noch etwas bleiben sollte? Woher kommt es doch, das derselbe Holzschneider, der in Deutschland nur Schwächliches leistet, wenn er nach England oder Amerika übersiedelt, plötzlich Arbeiten liefert, die auch unserem heiklichen deutschen Maler respectabel erscheinen? Woher kommt es, das auch bei uns dieselben Holzschneider, wenn sie beispielsweise



Illustration zu Uhland's „Gedichte“ von A. Schrödter. —
Holzschnitt von A. Clofs.
Verlag von J. G. Cotta, Stuttgart.

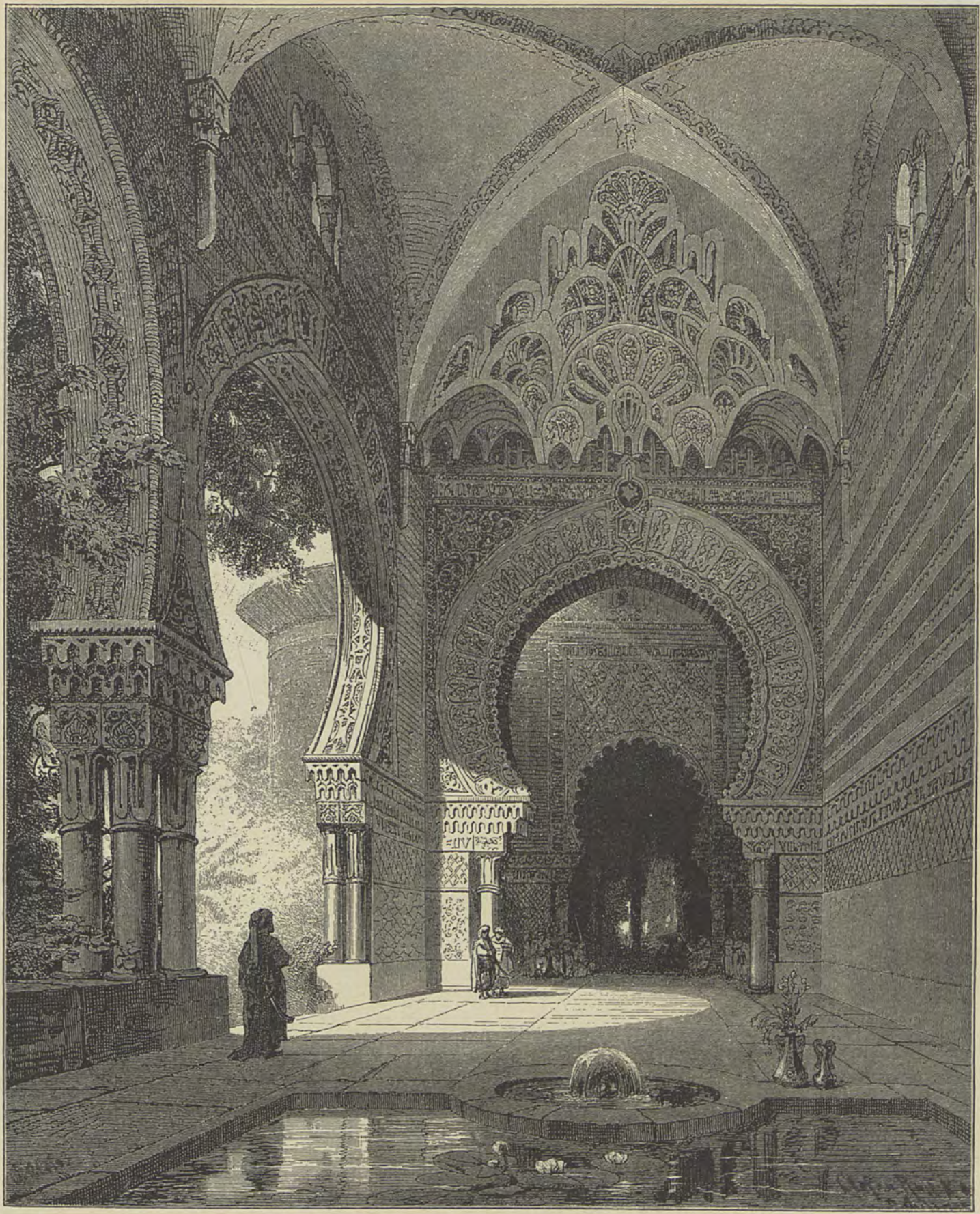
Menzel'sche Zeichnungen unter den Händen haben — ich will nicht gerade sagen, immer Überraschendes leisten, aber immerhin doch zu Resultaten kommen, die sie bei so vielen anderen Zeichnungen nicht erreichen?

Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß die deutsche Kunst an sich nicht genügenden Inhalt hätte, um in der Illustration stichhaltig zu erscheinen, wenn sie sonst wollte. Aber es ist eine unleugbare, wenn auch absonderliche Thatfache, daß der deutsche Maler der vervielfältigenden Kunst gegenüber sich ganz anders verhält, als der Franzose oder Engländer. Wenn man die Reproduktion Frankreich's und England's über-

blickt, so begegnen dem Beschauer bei der ersteren die hervorragendsten Namen und kaum einer der Ersten hat sich für zu vornehm gehalten, für die Vervielfältigung in irgend einer Form thätig zu sein, und die Radirung und der Holzschnitt in England weisen die eminentesten Zeichner auf, die es sich recht eigentlich zum Beruf gemacht haben, auf diesem Felde zu wirken. In Deutschland dagegen macht sich, mit sehr wenig Ausnahmen, eine Geringschätzung der vervielfältigenden Kunst geltend, die um so auffälliger ist, weil sie — abgesehen von dem unkünstlerischen Sinn, der dahinter steckt: denn wem die Kunst wahrhaft

heilig ist, dem muß gleichgiltig sein, in welcher Form sie ihm begegnet — ein so arges Verkennen des eigenen Vortheils enthält.

Der deutsche Künstler verachtet so ziemlich gleichmäÙig den Kupferstich, die Radirung und den Holzschnitt. Am meisten schätzt er noch die Radirung, die er hin und wieder, wenn auch selten, selbst übt, und die ihn interessirt, weil sie am malerischsten ist und am wenigsten zeichnerisch zu sein braucht. Das Fremde verachtet er zwar weniger, da es in der That besser ist; aber er vergißt dabei, daß das Einheimische eben darum geringer werthet, weil es unter seiner Theilnahmslosigkeit leidet. Und er vergißt noch mehr, was besonders der Franzose so gut begreift, daß die eigentliche Ausbreitung seiner Intention in der Vervielfältigung liegt. Seine Bilder sehen Wenige und er muß concurriren mit Vielen. Seine Illustrationen kommen Tausenden in die Hände, und sie können vielfach den Boden bereiten,



*Illustration zu Wieland's „Oberon“ von G. Clofs. — Verkleinerte Reproduktion des Holzschnittes von Cichorius.
Verlag von G. F. Göschen, Stuttgart.*



*Illustration zu Wieland's „Oberon“ von G. Max. — Verkleinerte Reproduktion des Holzschnittes von A. Clofs.
Verlag von G. F. Göschen, Stuttgart.*

auf welchem feinem Namen allgemeineres Interesse erwächst, das nothwendig einen Rückschlag auf die Schätzung feiner künstlerischen Persönlichkeit übt. Um wieder zu Menzel als Beispiel zu greifen, so weiß Jeder, daß dieser Name heute durch die ganze Welt geht. Aber nicht Menzel der Maler; sondern der Illustrator ist in Aller Sinn und man glaubt an den Maler, weil man den Zeichner kennt. Vor allem aber vergißt der deutsche Künstler, daß die Mühe, die er für die Reproduktion aufwenden würde, zeichnerischen Studien gleich zu achten wäre und daß, was er jener nützen möchte, in letzter Linie ihm selbst als Bereicherung und Vertiefung seines künstlerischen Vermögens zu gute käme. Denn die Farbe kann am Ende doch der Form nicht entbehren und wenn Malen Können ist, so ist Zeichnen Wissen.

Wenn der deutsche Künstler einem Verleger auf dessen Bitte, etwas zu illustriren, so häufig die Antwort gibt: „Ich kann damit nicht umgehen, ich kann das nicht zeichnen“, so denkt er wohl kaum daran, welches Armuthszeugniß er sich damit ausstellt. Allerdings ist es in vielen Fällen als Ausrede gesagt, aber die stehende Wiederkehr dieser Ausrede ist doch genug charakteristisch. Eine andere Entschuldigung ist der ebenfalls vielgebrauchte Einwand: die Erfahrung, daß der deutsche Holzschnneider die Zeichnung gewöhnlich nur verderbe, raube die Luft zu weiteren Versuchen. Aber man vergleiche die zinkographische Production der Franzosen und Amerikaner mit der unfrigen und man wird finden, daß Jene hierin uns (abgesehen vom Mechanisch-Technischen) ebenso überlegen sind wie im Holzschnitt. Und hier hat doch gewiß der Holzschnneider nichts verdorben. Auch ist es sicher kein Zufall, daß die französische und englische Radirung eine so große Anzahl Original-Arbeiten



Illustration zu Schiller's „Dreissigjährigem Krieg“ von W. Diez. —
Verlag von G. Grote, Berlin.

weil er im Ganzen wohl die Nutzbarkeit, kaum aber die Wichtigkeit dieser Vervielfältigung im Auge hat. Allerdings ist der Verleger in anderem Verhältniss zum Holzschnitt, als der Künstler. Der Verlag ist ein Geschäft und es ist ganz in der Ordnung, dass er mit den Umständen rechnet. Es mag wohl vorkommen, dass die Sorge für das aufgewendete Capital idealere Absichten, selbst wenn sie vorhanden sind, unterbindet. Und weiter ist das künstlerische Urtheil des Verlegers abhängig von den äusseren Zuständen, unter welchen er lebt, und in wie weit unter denselben die allgemeine Kunstentfaltung der Nation direct auf ihn einwirken kann. Nun sind aber in Deutschland die Verhältnisse, mit denen er rechnen muss und die seinen eigenen Urtheilsstandpunkt bedingen, gegenüber denen des Auslandes ungünstig genug. Die grossen Verlagscentren Englands und Frankreichs, Paris und London, sind nicht nur Vereinigungspunkte für das ganze geistige Leben der betreffenden Nationen, also auch im höchsten Sinne die Kunststädte des Landes,

aufweisen, während in Deutschland diese Art künstlerischer Bethätigung fast verschwindend ist. Die wahre Ursache seiner Zurückhaltung gegenüber der Reproduktion liegt darin, dass der deutsche Maler im Allgemeinen wohl malen, aber nicht zeichnen lernt, dass ihm diese künstlerische Ausdrucksweise daher fremd und unhandlich bleibt. In der Einseitigkeit seiner Ausbildung wurzelt jene halb echte, halb angenommene Gleichgiltigkeit gegen die graphischen Künste, die ihn verhindert, das Bedürfniss derselben zu studiren. Seine Unkenntniss dieses Bedürfnisses, oder sein Mangel an zeichnerischer Übung in Auffassung und Ausführung wird dann freilich oft genug Ursache eines Misserfolges, welcher ihm ein scheinbares Recht gibt, sich fernzuhalten und den Holzschneider zu verurtheilen, während eigentlich er selbst der Schuldige ist.

Aber nicht nur der Maler hat durch seine Theilnahmslosigkeit die künstlerische Entwicklung unseres Holzschnittes hintangehalten, auch den deutschen Verleger mag ein ähnlicher Vorwurf treffen,



Illustration zu Schiller's „Dreissigjährigem Krieg“
von W. Diez. —
Verlag von G. Grote, Berlin.

sondern sie sind bestimmende Factoren für alles Geschmacksleben desselben und verfügen daher über einen Markt, dessen Ausdehnung Mittel und dessen Grösartigkeit den Schwung gibt, welches beides Vornehmheit derartiger Production naturgemäss nach sich zieht und zugleich eine grosse Concentrirung der geschäftlichen Organisation ermöglicht. Bei uns dagegen sind die beiden Hauptverlagstädte Leipzig und Stuttgart — Wien, Berlin und München bekundeten erst später eine regere Verlagsthätigkeit, ohne bis jetzt im Wesentlichen etwas zu

ändern — nichts weniger als Kunststädte und daher keineswegs tonangebend für die Nation. Der deutsche Verlag steht deshalb bei feinen Unternehmungen häufig genug vor einem Ungewissen und man kann gerechter Weise nicht erwarten, daß seine Speculation in jenem großen Stil arbeitet, welcher der französischen und englischen zu ihrem vornehmen Charakter verhalf. Hinsichtlich des künstlerischen Urtheils, welches für die deutsche Unternehmung bestimmend geworden ist, mag die Dürftigkeit des localen Bodens, auf welchem der Verleger seine Geschmacksbüthen ziehen muß, so Manches an der Blässe und Kraftlosigkeit derselben

theil zu bedenken. Die illustrierte Literatur ist so ziemlich die einzige künstlerische Nahrung der großen Masse des Volkes, denn die wenigen großen Städte, welche Schöpfungen der bildenden Künste in öffentlichen Museen allgemein zugänglich machen, kommen hierbei wenig in Betracht. Und weil dies so ist, weil also die buchhändlerische Unternehmung einem sonst eben nicht zu befriedigenden und doch im Allgemeinen empfundenen Bedürfnisse entgegenkommt, so ist



Illustration aus „Germania“ von W. Diez.
Holzschnitt von A. Clofs. Verlag von W. Spemann, Stuttg.

entschuldigen. Allein diese Umstände rechtfertigen doch nicht Alles. Der illustrierte Verlag und vor allem die illustrierte Presse — und diese ist entschieden schlechter als der Bücherverlag in seiner Gesamtheit — fühlt sich so gern als der Träger der Bildung, als einen der wichtigsten Factoren für Volkserziehung und Aufklärung. Und er ist es auch. Es liegt eine große Macht in seinen Händen und der Geist, der seine Einflußnahme bestimmt, übt fortdauernd tiefgreifende Wirkung auf das Bildungs- und Geschmacksniveau des Volkes. Darum hat er aber auch nicht das Recht, bei dem Gebrauche dieser

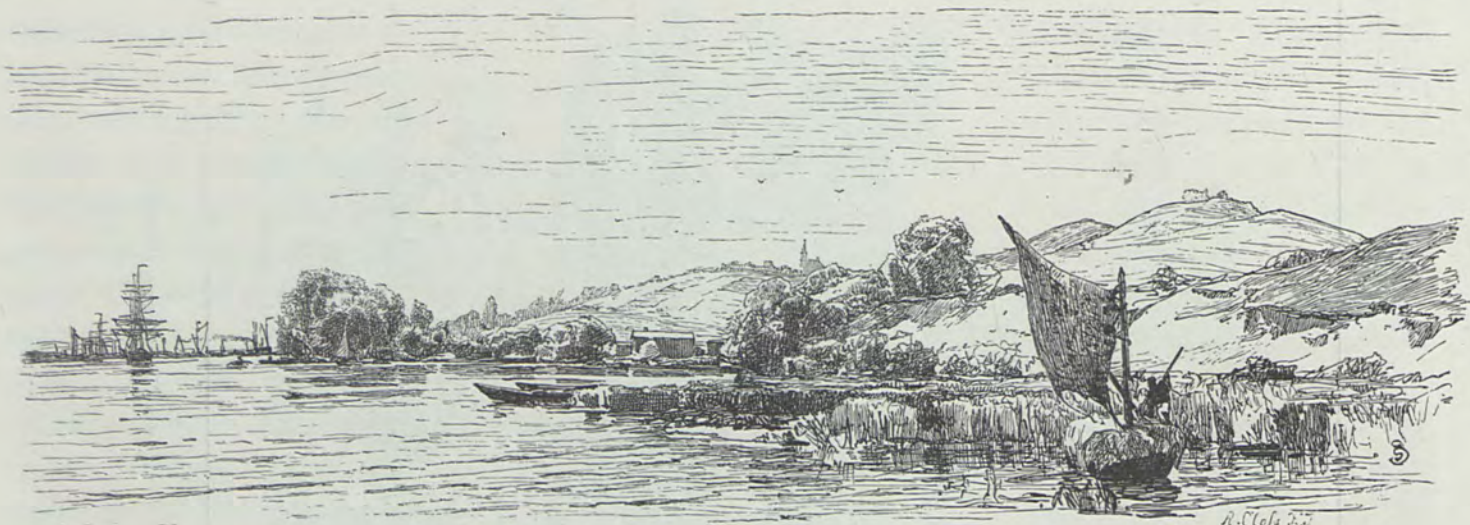
Macht nur seinen eigenen Vortheil für den Verlag im Ganzen lohnend genug, wie ja auch die große Auflage verschiedener illustrierter Journale und die Verbreitungsziffer der vielen sogenannten Prachtwerke, sowie auch die außerordentlich günstige Situation so mancher Verlagsfirmen in Deutschland



Illustration aus „Germania“ von W. Diez. Holzschnitt von A. Clofs X. A. Verlag von W. Spemann, Stuttg.



„Vornehme Reiseart im siebzehnten Jahrhundert“ von W. Diez. — Holzschnitt von C. Staud. Aus dem Prachtwerke „Germania“. Verlag von W. Spemann, Stuttgart.

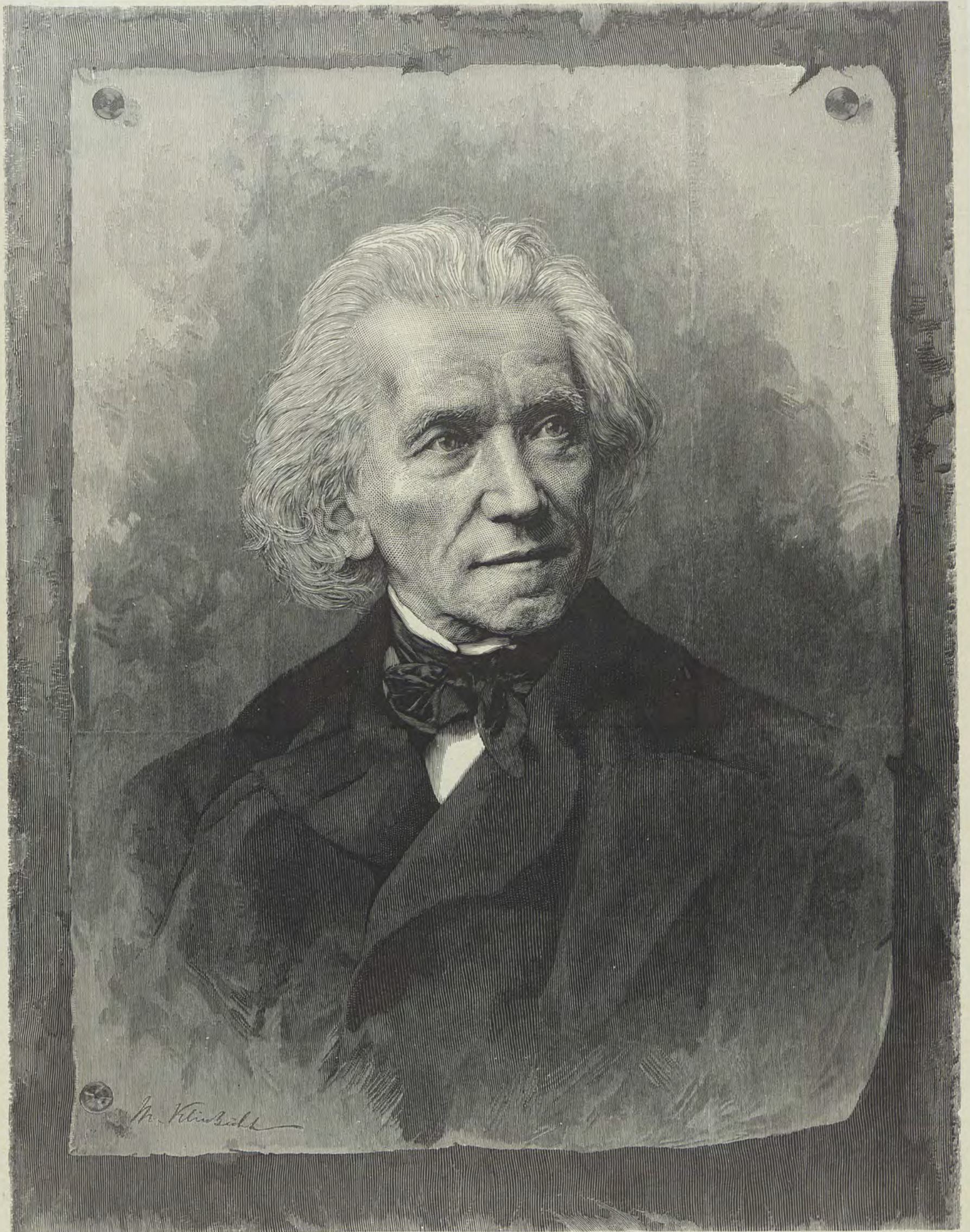


„Götslow am Oderufer“ von G. Schönleber. — Holzschnitt aus der xylographischen Anstalt von A. Clofs.
Aus dem Prachtwerke „Nord- und Ostsee“. Verlag von Gebr. Kroener, Stuttgart.

beweisen, daß die Forderung, die ideale Seite jenes Factors zu pflegen, welcher hauptsächlich diese materiellen Erfolge herbeigeführt hat, sicher gerechtfertigt ist. Aber dieser Forderung entspricht der deutsche Verlag im Ganzen nicht.

In dem Vorwort zu seinem bekannten Sammelwerke: „Musterfammling von Holzschnitten“ sagt ein deutscher Verleger, Herr Franz Lipperheide in Berlin, selbst: „Sie (die Buchhändler) haben im deutschen Volke eine Liebhaberei für alles Süße, Glatte, Charakterlose großgezogen, welche auszutreiben ein hartes Stück Arbeit sein wird. Will man diese Erscheinung erklären, so ist man schnell mit dem Geschmacke des Publicums zur Hand, der an Allem Schuld ist, der dem wirklichen Künstler, der diesem Geschmacke keine Rechnung tragen will, das Zeichnen für Blätter verleidet. Nach unserem Ermessen trägt das Publicum nur zum kleinen Theil die Schuld; die Hauptfänder sind die Buchhändler und die Künstler selbst; die Buchhändler, weil sie mit Vorliebe die nachgerade mehr als langweilig werdenden Holzschnitte nach gewissen fünfzehn Bildern bringen, wie „Mutterglück“, „Vaterfreuden“ — nur Alles recht hübsch für's deutsche Gemüth — und die damit nach Jahrzehnte langer Dressur es fertig gebracht haben, den Geschmack des Publicums zu Grunde zu richten.“

Diese Ausprüche beziehen sich allerdings vorwiegend auf die vielen Reproduktionen nach Gemälden in den illustrierten Zeitschriften, aber die darin ausgesprochene Wahrheit ist weitfichtiger als das Motiv, für das sie ausgesprochen ist: die Grundfarbe des deutschen Verlags ist damit charakterisiert. Die Regel ist, daß sich der Verleger nicht fragt: „Was ist gut?“ sondern: „Was gefällt, was geht?“ und er kennt genau und benützt den Geschmack der großen Masse des Publicums, indem er demselben in sorgfältiger Nachgiebigkeit schmeichelt, statt seine Unternehmung dem gebildeten Theile des Volkes anzupassen und die große Masse durch Gewöhnung an das Gute für ein besseres Bedürfnis heranzuziehen. Darum will er nicht durch Güte, sondern durch die Billigkeit seiner Waare concurriren, was diese naturgemäß allmählig verschlechtern mußte. Wenn die Regel in unserer Gesamtpublication nicht überall zu Tage tritt, so kommt dies zunächst daher, weil selbstverständlich auch rühmliche Ausnahmen stattfinden und weil ferner dem Publicum bedeutendere Künstlernamen, schon um ihrer Zugkraft willen, geboten werden müssen, deren Eigenart dann doch nicht so ohne Weiteres den gewöhnlichen Rücksichten untergeordnet werden darf. Auch wird kaum nöthig sein, noch besonders darauf hinzuweisen, daß unsere Darlegung nur im Allgemeinen zu kennzeichnen sucht, und daß wir wohl wissen, wie bei einzelnen Unternehmungen die bloße Speculation auf Gewinn gar nicht, bei anderen nur in untergeordnetem, berechtigtem Grade Platz gegriffen hat. Es ist gewiß unbestreitbar, daß oftmals Liebe



HOLZSCHNITT VON M. KLINCKICHT.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

LUDWIG RICHTER.





„Tjalken“ von G. Schönleber. — Holzschnitt von C. Staud. Aus dem Prachtwerke „Nord- und Ostsee“.
Verlag von Gebr. Kroener, Stuttgart.

zur Sache, gepaart mit Opferfreudigkeit, bei dem Entwurfe einer Unternehmung wirksam waren und dafs der Holzschnitt manchem Verleger, wenn auch nicht immer für die Durchführung, so doch für die Absicht zu wirklichem Danke verpflichtet ist. Aber die Regel ist doch, es der großen Masse Recht zu machen und auf diese lediglich gewinnbedachte Bemühung führt sich jener füßliche, kleinliche, mit einem Wort unkünstlerische Zug zurück, von dem der genannte Verleger spricht, und der in der That einem großen Theile unserer Buch- und fast ausschließlich unserer Zeitschriften-Literatur anhaftet. Die Bestimmung liegt eben immer in den Händen eines Geschäftsmannes oder Redacteurs, der wohl künstlerisch gebildet sein kann, es aber durchaus nicht immer zu sein braucht. Im Ganzen wird der Holzschnitt nicht, gleich dem Kupferstich und der Radirung, als ein eigenwerthiger Kunstzweig, um seiner selbst

willen gepflegt, und er erfährt keine Schätzung nicht nach seinem künstlerischen Gehalte, sondern nach seinem Ausmaße in Centimetern.

Der Verleger behauptet freilich, vielleicht nicht mit Unrecht, daß er gerade der Rücksicht auf den herrschenden Geschmack des Publicums seine materiellen Erfolge verdankt und, daß er dieselben bei einem anderen Geschäftsprincip schwerlich erreicht haben würde. Und gewiß trägt das Publicum an dem Charakter unserer Publication auch seinen Theil Schuld; denn die Organe eines Körpers entsprechen in der Hauptsache immer der Art und den Bedürfnissen desselben. Allein eben so gewiß ist doch sehr Vieles auch Erziehung. Wie kann das Publicum anders fein als man es macht, und in weissen Händen liegt denn vorzugsweise die künstlerische Erziehung desselben? Das Volk nimmt, was ihm geboten wird (denn es bedeutet nichts, daß es freilich die Wahl hat zwischen, beispielsweise, der

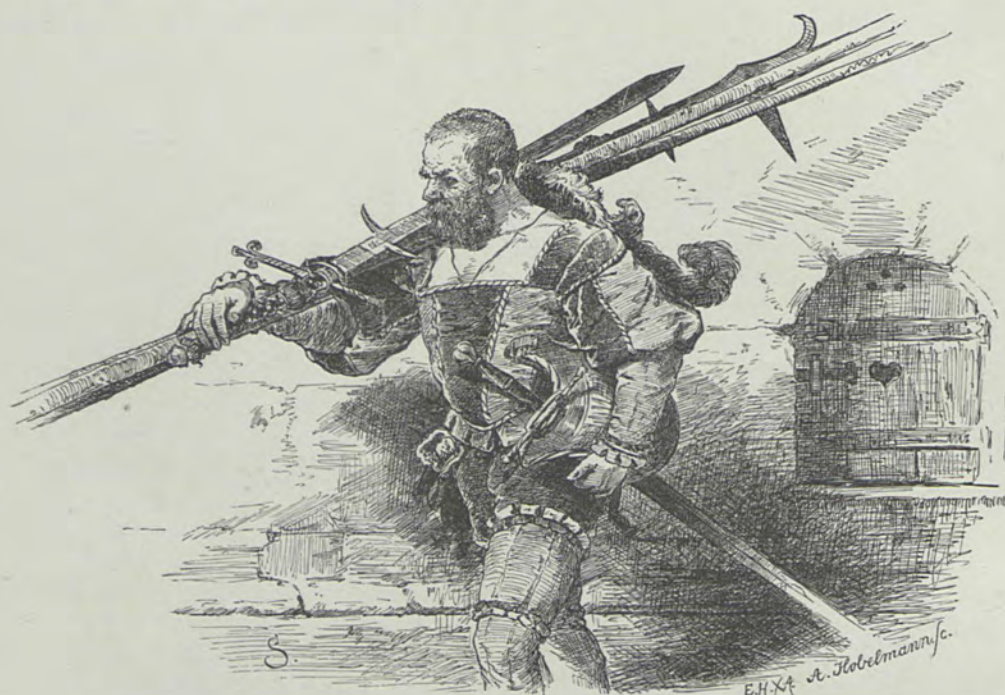


Illustration zu Schiller's „Fiesco“ von J. Schraudolph. — Holzschnitt von A. Hobelmann.
Aus der illustrierten Ausgabe von Schiller's Werken. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

„Gartenlaube“ und dem „Daheim“) und steigert seine Ansprüche gewöhnlich nur in der Richtung des Gebotenen. Und niemand kann sagen, welches ein Talent zur Geschmacklosigkeit für eine Zeit auch im begabtesten Volke steckt, wenn es nur consequent dazu angehalten wird.

Unter diesem System des Verlages muß natürlich der Holzschnitt leiden. Wie soll auch Schwung und künstlerische Schaffensfreude in den Holzschneider kommen, wenn dieses Bleigewicht trockener Speculation seine Hände niederhält. Durch die Theilnahmslosigkeit der betreffenden Zeichner, die sich in den seltensten Fällen veranlaßt finden, auf die Ausführung ihrer Arbeiten direct beim Holzschneider einzuwirken (was freilich halb und halb entschuldigt wird durch den Übelstand, daß die Ersteren gewöhnlich ihren Sitz an anderem Orte haben als die Letzteren, deren Mehrzahl in den Verlagsstädten arbeitet), ist der Xylograph fast ausschließlich von dem Urtheil des Verlegers, seines alleinigen Brodherrn, abhängig. Das Publicummäßige in dessen Bestrebung ist also fast durchgehend bestimmender Maßstab für die Ausführung. Und weil der Verleger nicht künstlerisch, sondern nur geschäftsbeforgt denkt, also der bestechlichen, wenn auch oberflächlichen Aufsenseite der Arbeit unbedingt den Vorzug vor der meist minder leicht goutirten künstlerischen Behandlungsweise gibt,



„Stadtbild aus dem sechzehnten Jahrhundert“ von P. Ritter.
Holzschnitt aus der xylogr. Anstalt von A. Clofs. Aus dem Prachtwerke „Germania“. Verlag von W. Spemann, Stuttgart.

wobei natürlich auch die Billigkeit der Herstellung eine ungebührlich große Rolle spielt: was ist selbstverständlicher, als daß der Holzschneider, der doch leben muß und dem der Künstler selbst keine moralische Stütze ist, den Forderungen des Bestellers folgt, und gewiß oft gegen besseres Empfinden

den einzigen Werth feiner Arbeit in einer gefälligen Technik sucht, und dafs er über der Sorge für kleinliche Glätte und kümmerliche Sauberkeit es veräuht hat, feine Ausdrucksmittel für gröfsere, ernsthaftere Wirkung gebrauchen zu lernen.

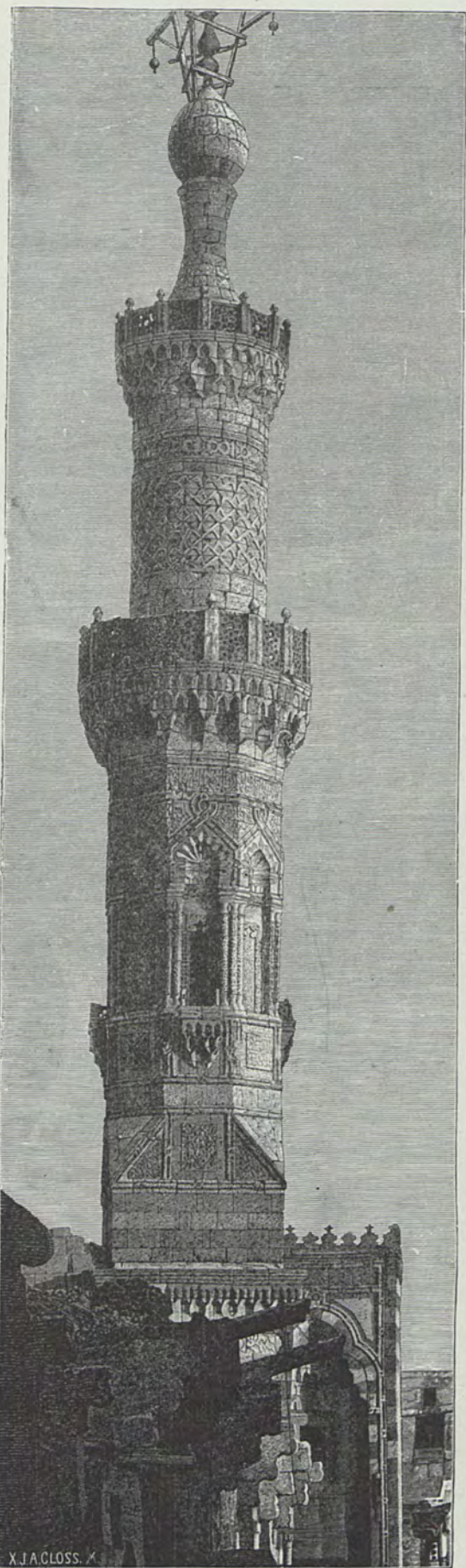
So vereinigte sich die Theilnahmslosigkeit der Maler und die Engherzigkeit des Verlages, um die normale Entwicklung des deutschen Holzschnittes aufzuhalten. Aber es trat noch eine dritte, nicht minder wirkfame Schädlichkeit hinzu: die xylographischen Anstalten und die Art der Erziehung der Holzschnneider in denselben.

Der moderne Holzschnitt hatte sich gleich im Anfang seiner Wiederbelebung so nützlich erwiesen und war so rasch Bedürfnis des Publicums geworden, dafs er eine normale künstlerische Entwicklung gar nicht nehmen konnte. Das gewissermaßen über Nacht gekommene Verlangen nach diesen Darstellungen



„Weg zum verfeinerten Walde“ von B. Fiedler. — Holzschnitt aus der xylographischen Anstalt von Kaeferberg.
Aus Ebers' „Ägypten“. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

hatte keine Zeit, auf die naturgemäße, langsame Entwicklung genügend geschulter Kräfte zu warten, sondern suchte sich für feine Befriedigung Hände, wie und wo sie eben zu finden waren. Auch genügten die ersten Arbeiter, die dem Holzschnitt vielfach aus Berufsarten zugingen, welche schon mit Stichel oder Meffer umgehen konnten, wie Formschneider, Graveure etc., den bescheidenen Anforderungen jener ersten Zeit gut genug. Es zeigte sich, dafs künstlerische Vorschule, obschon eine allgemeine Ahnung existirte, dafs sie schätzenswerth sei, nicht gar so nothwendig war. Die Künstler lieferten ja die Zeichnung und sie lieferten sie mit sorgfältiger Berücksichtigung des damaligen kindlichen Zustandes des Holzschnittes. Und wenn sie mit der Ausführung etwa auch unzufrieden waren, so blieben sie doch an diese Vervielfältigung gebunden, weil es damals keine andere für den Hochdruck gab. Und wenn auch die rasche Steigerung der Anforderungen einzelne besser geschulte Talente schnell über dies flache Niveau erhob, so blieben diese doch dem großen Bedarf gegenüber zu sehr in der Minderheit, um auf die einmal eingeschlagene Richtung bestimmenden Einfluß üben zu können. Das Massenbedürfnis forderte Massenproduction und konnte nur durch gewerbsmäßigen Betrieb befriedigt werden.



Minaret der Moschee Werdani zu Cairo,
von F. Schmoranz. — Xylograph. Anstalt von A. Cloß.
Aus Ebers' „Ägypten“. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttg.

Dem Buchhändler wurde es zwingendes Erforderniß, eine gewisse Anzahl von Holzschnitten zu bestimmter Zeit in rascher und sicherer Folge fertig gestellt zu erhalten. Dies liefs sich mit selbständigen Xylographen, besonders wenn sie Künstler waren, nicht erreichen. Er begünstigte deshalb den geschäftlichen Unternehmungssinn Einzelner gern bei der Begründung von xylographischen Anstalten. Auch für die Arbeiter, welche vielfach aus Berufsarten herkamen, die sie an gewerbsmäßige Thätigkeit gewöhnt hatten, schien die Vereinigung unter einem Unternehmer zweckmäßig und bequem. Sie wurden sicher mit fortlaufender Arbeit versorgt, ohne die Mühe und Verlegenheit des Selbstsuchens. Nun hätte eine solche Vereinigung unter einem verständigen und von gutem Willen und Kenntniß unterstützten Principal an sich genommen gewiß nichts Schlimmes. Zusammenarbeiten besserer und schwächerer Kräfte führt zu gegenseitiger Anregung und zur Erziehung eines wohlthätigen Ehrgeizes, die technischen Fortschritte verbreiten sich auf diese Weise leicht und rasch.

Allein die Nachteile des geschäftlichen Betriebes einer eigentlich künstlerischen Hantirung konnten nicht ausbleiben. Zunächst wurde durch den Principal dem Arbeiter das Gefühl der Verantwortlichkeit für seine Leistung dem Zeichner gegenüber abgenommen. Er war von dem directen Verkehre mit dem Künstler ausgeschlossen und konnte etwaige Darlegungen oder Einwände desselben, wenn er sie überhaupt erfuhr, nur durch die Brille des Principals sehen. Da ihn der Beifall oder Tadel des Künstlers nicht oder doch nur insofern berührten, als es mit den sonstigen Interessen des Arbeitgebers vereinbar war, so lernte er sich bald mit dessen Zustimmung, oder wenn er Ehrgeiz befaß, mit der seiner Collegen begnügen, die, mehr oder weniger unter denselben Verhältnissen aufgewachsen, auch nicht viel bessere Ansichten hatten als er selbst. Und da dieser Zustand für seine Bequemlichkeit fördernd war, so fand er leicht Behagen an der Beschränkung und erzog sich einen Grad von Selbstgenügsamkeit, der die höchsten Ziele seines Strebens nicht höher steckte, als er in der That auf diesem Wege kommen konnte.

Der Principal hingegen, der die Verantwortung für die Arbeiten zu tragen hatte, wollte natürlich auch, daß nach seinem Sinn gearbeitet werde. Hatte er genügende Kenntniß und wendete er sie an, so hatte dies ja seine Berechtigung; aber sein Urtheil war daneben noch durch gar mancherlei Erwägungen bestimmt, unter denen die Rücksicht auf seinen Gewinn und der Wunsch, es dem Verleger recht zu machen,



*Illustration aus der Prachtausgabe von Goethe's „Faust“. Zeichnung von A. Liezen-Mayer.
Holzschnitt von Hecht und Cmielowsky. Verlag von Th. Stroefel, München.*

meist oben an standen. Zudem hatte er häufig genug jene Kenntniß gar nicht. Zur Gründung und geschickten Führung eines Geschäftes, wie der Buchhändler es brauchte oder wenigstens begünstigte, war sie wohl eine annehmbare Zugabe, aber nicht eigentlich erforderlich. Für gute Arbeiten sorgten ja gute Gehilfen. Noch heute existiren wichtige und namhafte Anstalten, deren Inhaber sich durch eigenhändigen Holzschnitt kaum würden ernähren können und deren ganze künstlerische Thätigkeit darin besteht, daß sie, wie sie es nennen, die letzte Hand an den vom Gehilfen geschnittenen Stock anlegen,



*Vignette aus der Prachtausgabe von Goethe's „Faust“. Zeichnung von Rudolph Seitz.
Holzschnitt von R. Schlumprecht. Verlag von Th. Stroefel, München.*

was freilich felten mehr bedeutet als einen frevelhaften Eingriff in das geistige Eigenthum eines Mannes, der vielleicht zehnmal mehr kann als fein Principal.

Alles dies aber war nicht so ausschlaggebend verderblich, wie das in diesen Geschäften rasch emporwuchernde Lehrlingswefen. Das rapid eingetretene grofse Verlangen nach Holzschnitten verursachte eine Nachfrage nach Arbeitskräften, welche die wenigen vorhandenen kostbar machte und ihnen hohe Bezahlung sicherte. So zeigte sich der damalige Holzschnitt als ein glänzendes und ausichtsvolles Geschäft, so dafs sich Viele ihm zudrängten, besonders da er nicht anstrengend und leicht zu erlernen schien. Zwar hatte sich von Anfang an wie eine alte Zunftregel die Meinung erhalten, der Lehrling müffe etwas vom Zeichnen verstehen und Wenige aus jener ersten Zeit werden die Vorstellung bei ihrem neuen Lehrherrn anders bestanden haben, als mit einer Rolle ihrer Schulzeichnungen unter dem Arm. Allein die Beschaffenheit derselben gab kaum den Ausschlag, besonders wenn der junge Mensch Lehrgeld zahlen konnte. Nun trat der Lehrling in ein Geschäft, dessen ganze Eintheilung und Arbeitsordnung mit der eines anderen gewöhnlichen Geschäftes völlig gleich erschien, und es wurde meist weniger von ihm verlangt, mit Ausnahme des Lehrgeldes, als was der Schloffer- oder Schreinerlehrling auch hätte bringen müssen, bei dem man doch wenigstens auf einen dauerhaften Körper fah. Der Holzschnitt, als sitzende, ruhige Hantirung, verlangte nicht einmal dieses. Dafs der junge Mensch sich einer künstlerischen Thätigkeit zu widmen vorhabe und dafs dazu etwas wie





GEMALT VON CARLO DOLCI.

HOLZSCHNITT VON M. WEBER.

HEILIGE CÄCILIE.

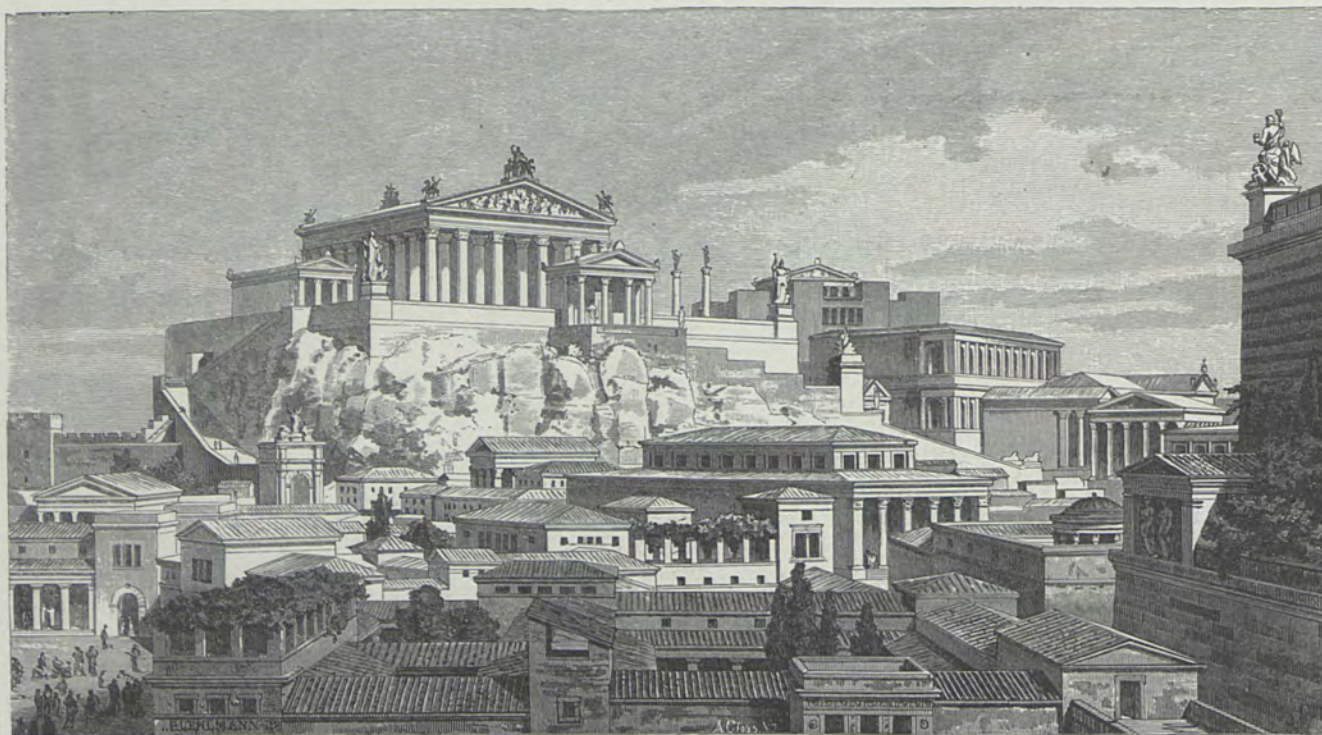
(NACH EINER PHOTOGRAPHIE AUS DEM VERLAGE VON AD. BRAUN & CO. IN DORNACH UND PARIS, VERTRETER HUGO GROSSER IN LEIPZIG.)

VERLAG VON J. J. WEBER, LEIPZIG.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.



Walpurgisnacht. Illustration zu Goethe's „Faust“ von A. Kreling.
Holzschnitt von Kaeseberg und Oertel. Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft in München.



*Das Capitol zu Rom, von J. Bühlmann. — Holzchnitt aus der xylographischen Anstalt von A. Clofs.
Aus „Hellas und Rom“. Verlag von W. Spemann, Stuttgart.*

innerer Beruf vonnöthen sei, davon war kaum die Rede; er wußte es selbst wohl nicht. In den meisten Fällen erhielt er nun eine Erziehung, die allein hingereicht hätte, jede künstlerische Ader, selbst wenn er sie etwa mitbrachte, zu unterbinden. Von einem systematischen Lehrplan mit künstlerischer Grundlage war fast nie, von eigentlichem Unterricht felten etwas zu bemerken, und dieser letztere beschränkte sich oft genug darauf, daß etwa ein, selbst wer weiß wie sehr lehrbedürftiger, Gehilfe sich des jungen Menschen erbarmte und ihm mittheilte, was er selbst wußte. Im Allgemeinen handelte es sich lediglich darum, dem Lehrling ein gewisses Maß von Geschicklichkeit beizubringen, das eben hinreichte, ihn für das Geschäft nutzbar zu machen. Die unerläßliche Vorschule des Zeichnens, die Ausbildung einer künstlerischen Anschauung wurde wohl nie betrieben. Daß hie und da einige Anläufe dazu gemacht wurden, ist freilich wahr; doch führten sie zu nichts, weil keine Zeit dazu gelassen wurde, das Ganze mehr Formfache war. Wer hätte das Zeichnen auch lehren sollen, da die meisten Principale selbst kaum überhaupt eine Ahnung davon hatten.

So wuchs der junge Mensch gewöhnlich ganz ohne künstlerische Erziehung auf. Er lernte nicht zeichnen, er erlebte nichts zeichnerisch und lernte darum auch nicht eine Zeichnung verstehen, denn man versteht nur, was man irgendwie erlebt hat. Die Zeichnung ist freilich in der Regel da, und beherrscht der Holzschneider fein Material und lenkt Liebe zu seinem Berufe (was nicht selten ist) und ein gewisser künstlerischer Instinkt, der sich bei Begabteren durch den jahrelangen Umgang mit den verschiedensten Zeichnungen in der Regel von selbst erzieht, seine Hand, so mag er die drastischeren Wirkungselemente begreifen, mag sich sein Auge und sein Gefühl für alle Bewegungen und Markierungen der einzelnen Linien oder für alle deutlichen Tonunterschiede genügend bilden. Wo aber ein feineres Heraus Schälen klarer Formen aus einer vielleicht versteckenden Vortragsweise des Zeichners nothwendig ist, wo nur Angedeutetes präcisiert werden muß, ohne den Charakter des Hingeworfenen zu schädigen, wo das Wesentliche vom Unwesentlichen geschieden werden muß, mit einem Worte: in Fällen, wo das Gefühl nicht ausreicht, sondern wo man Kenntniß braucht, da mußte der Mangel der



„Die Genesende“, von Gehrts. — Holzschnitt von Lüttge.
 „Fliegende Blätter“.
 Verlag von Braun & Schneider, München.

Erziehung zu Tage treten. Zugleich wuchs der Holzschneider in dem engen Rahmen des Geschäftes auf, er wußte von nichts Anderem, sah nichts Anderes: was Wunder also, wenn er seine ganze Aufgabe darin erkennen lernte, daß er seinen Verpflichtungen gegen das Geschäft nachkam, seine vertrags- oder gewohnheitsmäßige Arbeitszeit abwickelte, seinen regelmäßigen Lohn verdiente und für alles Übrige seinen Geschäftsherrn sorgen ließ. Er wurde Lohnarbeiter dem Wesen nach, weil alle Verhältnisse dazu angethan waren, daß er daselbe werden mußte.

Es soll übrigens damit nicht gesagt sein, daß die geschilderten Zustände in den ersten Decennien des neueren Holzschneidens durchaus in bewußter Vernachlässigung oder aus reiner Gewinnfucht der Lehrherren so geworden wären. Es soll nur als Beweis dafür dienen, daß die Holzschneiderei von jeher kaum anders als ein Gewerbe aufgefaßt wurde. Jene Lehrherren der ersten Zeit waren in der Regel in gleichem Sinne erzogen, unter den gleichen Verhältnissen aufgewachsen, sie mochten ihr Verhalten dem Nachwuchs gegenüber also ganz in der Ordnung finden. Und immerhin war in anständigen Geschäften, in denen geschickte Gehilfen faßen, die Lage der

Lehrlinge nicht so ganz ungünstig. Sie konnten wenigstens das Handwerk lernen. Allein hierbei blieb man nicht stehen. Die Lehrlinge erwiesen sich bald als eine einträgliche Einnahmequelle. Es entstanden Geschäfte, welche sich auf systematischer Lehrlingszüchtung aufbauten. Zu einem oder zwei, gewöhnlich unbedeutenden Gehilfen wurden wohl ein Dutzend Lehrlinge genommen, wobei es sich lediglich darum handelte, sie während ihrer Lehrzeit als unbezahlte oder elend honorirte Arbeiter auszunützen.



„In der Kunstausstellung“, von H. Albrecht. — Holzschnitt von R. Schlumprecht.
 „Fliegende Blätter“. Verlag von Braun & Schneider, München.

Die Geschäftsinhaber nahmen, was kam, gleichviel welcher Art es war, drillten die armen Teufel für die niedrigste Arbeit, jagten diese einander um Spottpreise bei den Verlegern oder Druckereibesitzern ab, deren tieferstehende Sorte dieser Hetzjagd natürlich mit Vergnügen, weil nicht ohne Profit zufah, und hatten so in kurzer Zeit auf schamlose Art ein Holzschneiderproletariat erzeugt, das sich nur fortbringen konnte, indem es entweder nach Kräften dieselben Wege einschlug wie feine Lehrherren oder, was häufiger vorkam, als man erfahren hat, elend zu Grunde ging. Die endliche Folge davon aber war



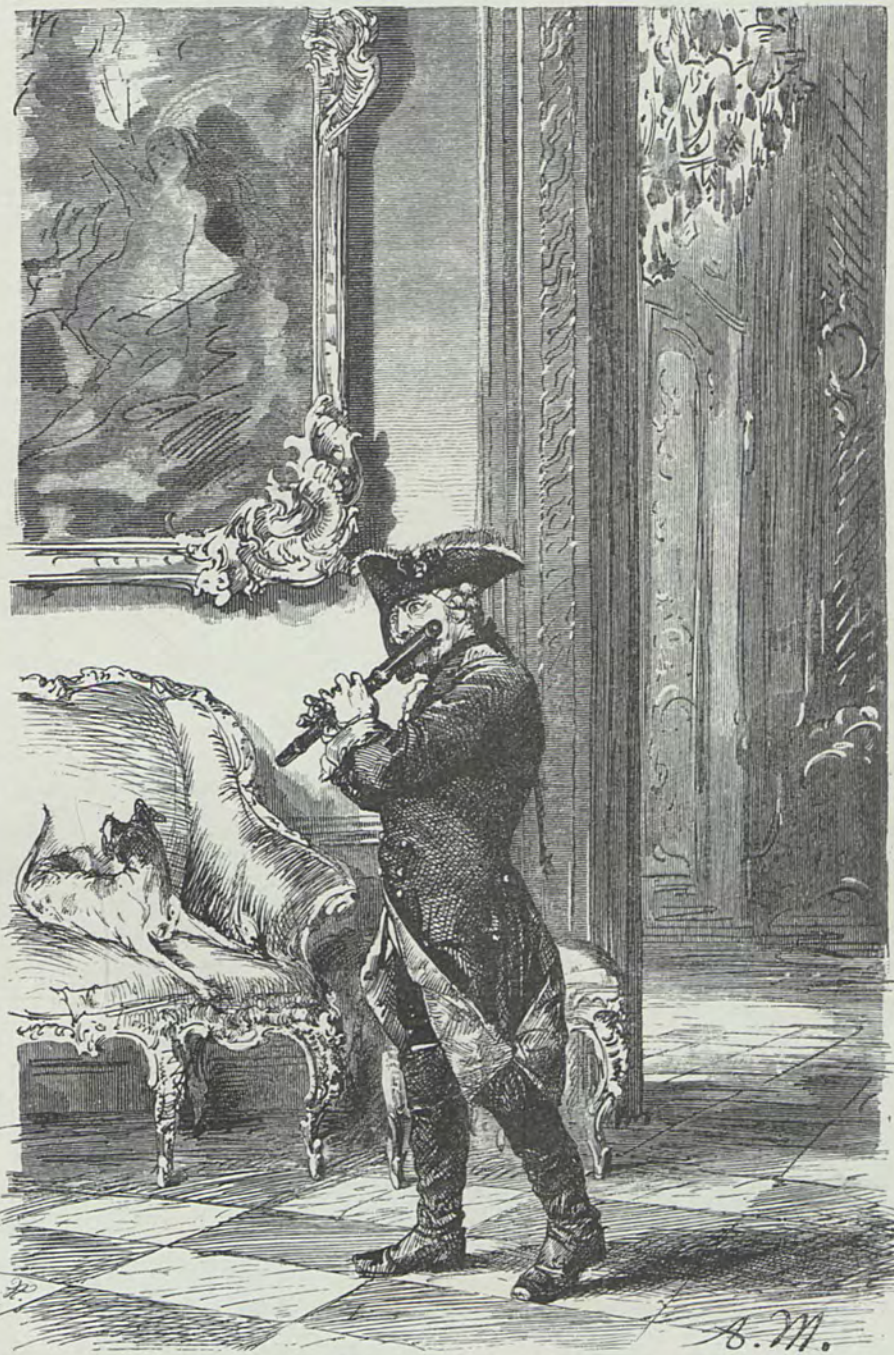
„Die beiden Waisen“, von K. Marr. — Holzschnitt aus der xylographischen Anstalt von R. Bong.
Aus Schorer's „Familienblatt“.

eine Discreditirung des Holzschnitts und der Holzschneider, die auch für die besseren Elemente von deprimirender Wirkung werden mußte.

All' diesen Schädlichkeiten stand nun, aufer der etwaigen persönlichen Begabung oder dem selbstthätigen Eifer Einzelner, welche dann vermöge ihrer autodidaktischen Ausbildung die Rolle unbewusster Pfadfinder übernahmen, kaum eine nachhaltige, zweckbewusst künstlerische Förderung gegenüber. Der neuerwachte Holzschnitt hatte nicht, gleich dem Kupferstich, das Glück, eine ununterbrochene künstlerische Tradition zu haben und sich akademischer Pflege und staatlicher Unterstützung

zu erfreuen. Auch sind feine technische Mittel viel zu schwer zu handhaben und viel zu zeitraubend, als daß er den schaffenden Künstler hätte verlocken können, sich auf diesem Gebiete selbst zu betätigen, wie dies bei der Lithographie und einer gewissen Art der Radirung mittelst geringer Vorstudien stattfinden konnte. Denn so leicht ein gewisser Grad von Stichfertigkeit erworben wird, so schwer ist die

Verwendung desselben zu feineren Zwecken. Hätte der Holzschnitt diese Vortheile ganz genießen können, so wäre wenigstens ein Correctiv vorhanden gewesen. Man kann doch nicht verlangen, daß alle Bedürfnisse, denen er dient, künstlerisch erledigt werden müssen. Er hat so viele Aufgaben und greift in so viele Verhältnisse ein, daß dieselben größtentheils mit feiner gewerbsartiger Betriebsweise vollständig ausreichend befriedigt werden können. Aber feiner Ausbildung in geschäftlicher Hinsicht hätte sich dann eine künstlerische gegen-



„Friedrich der Große, Flöte blasend“, von Ad. Menzel. Holzschnitt von A. Vogel.
„Deutsche Bilderbogen“. Verlag von Gustav Weise, Stuttgart.

und neuesten Datums ist die Gründung einer Holzschnittschule in Wien. Allein alle diese Einrichtungen krankten — mit Ausnahme der letzteren — an zwei Grundübeln. Erstens werden die jungen Leute gewöhnlich ohne weiter vorgeschrittene Vorschule aufgenommen und zweitens muß der Lehrer seinen Bedarf an Aufträgen in der Regel beim Buchhändler nehmen. Diese Schulen sind daher im Grunde

übergestellt. Die erstere hätten nicht so überwuchern und sich nicht so leicht auf Gebiete ausdehnen können, wo sie nicht hingehört, und die letztere hätte bei freier, selbstständiger Entfaltung sicher nicht verfehlt, auch auf jene einen wohlthätigen Rückschlag zu üben.

Nun ist nicht zu leugnen, daß verschiedene Anläufe zu akademischer Pflege genommen wurden. In Berlin¹ und Dresden befinden sich lange schon an den Akademien Schulen für Holzschnitt. In neuerer Zeit haben auch Leipzig und München (das letztere für Mädchen) solche Schulen eröffnet

¹ Erst im vergangenen Jahre hat Berlin den Leiter derselben, den verdienstvollen Holzschneider Vogel, durch den Tod verloren. Übrigens kann kaum von einem Einfluß dieser Schule gesprochen werden, weil sie nie zu eingreifender Wirksamkeit kam.

wenig beffer gestellt als die xylographifchen Anftalten, und fie unterfcheiden fich kaum durch Anderes als durch die künstlerifche Führung. Und wenn fchon dies ein wefentlicher Vorzug ift, fo ift er doch nicht genügend, um dauerhafte Früchte zu tragen. Die Schulen könnten unfers Erachtens nur dann durchgreifend nützlich werden, wenn fie ganz aufserhalb der Concurrnz mit den gewöhnlichen xylographifchen Anftalten ftünden. Einerfeits müfte durch die Forderung genügender Vorkenntniffe eine Sichtung des Schülermaterials vollzogen werden und andererseits müfte durch Gewährung von Staats- oder fonft von der Speculation unabhängigen Aufträgen die entfprechende Weiterführung der Begabteren verbürgt fein.

Soll der Holzſchneider wirklich künstlerifch felbftändig werden, fo ift als Grundbedingung zu verlangen, dafs er dasjenige zeichnen kann, was er ſchneidet. Nicht zu erfinden braucht er keine



Illustration zu Kleift's „Der zerbrochene Krug“, von A. Menzel. — Holzſchnitt von W. Hecht.
Verlag von A. Hofmann & Cie., Berlin.

Vorlage, aber er muß ſie zeichnerifch ſich vollkommen zurechtlegen können. Wenn der Lehrer dem jungen Menſchen aber erſt die wichtigeren zeichnerifchen Vorkenntniffe beibringen, ihm erſt das ABC der Kunst auffchließen und ihm gleichzeitig auch noch die vollkommene Beherrſchung der Holzſchnitttechnik an die Hand geben foll, fo ſetzt dies eine ſo lange Zeit, in welcher der Schüler lernen muß, ohne zu verdienen, voraus, dafs die Schule eben nur dann zu Refultaten kommen kann, wenn ſie von jenem ABC entlaftet ift. Man muß hier im Auge behalten, dafs Zeichnen und Holzſchneiden, obwohl beide zuſammen erſt den Holzſchnitt machen, ganz verſchiedene Thätigkeiten ſind, die jede für ſich gelernt fein wollen. Es ift nicht wie beim Kupferſtiſchſchüler, der, indem er ſtiſcht, gewiffermaßen auch zeichnet. In beiden Dingen kaum halb entwickelt, verläßt daher der junge Mann, welcher in der Regel auf's Verdienen angewieſen ift, die Schule, um als Gehilfe in irgend einer gewöhnlichen Anſtalt ſein Brod zu fuchen und in derfelben meiſt bald — zu verſchwinden. Und was foll er auch weiter in der Schule, die ihn doch nicht anders, vielleicht fogar geringer beſchäftigen kann, als die nächſte beſte xylographifche Anſtalt, in der er wenigſtens ſein eigener Herr ift. Er ſieht bald, dafs er mitſammt ſeinen beſſeren Zeichnungskentniffen dem Auftraggeber kaum werthvoller ift als ſein College, welcher

die gewöhnliche Lehrlingsbildung hinter sich hat und welcher, statt sich mit Zeichnen zu plagen, sich wenigstens Stichelroutine angeeignet hat.

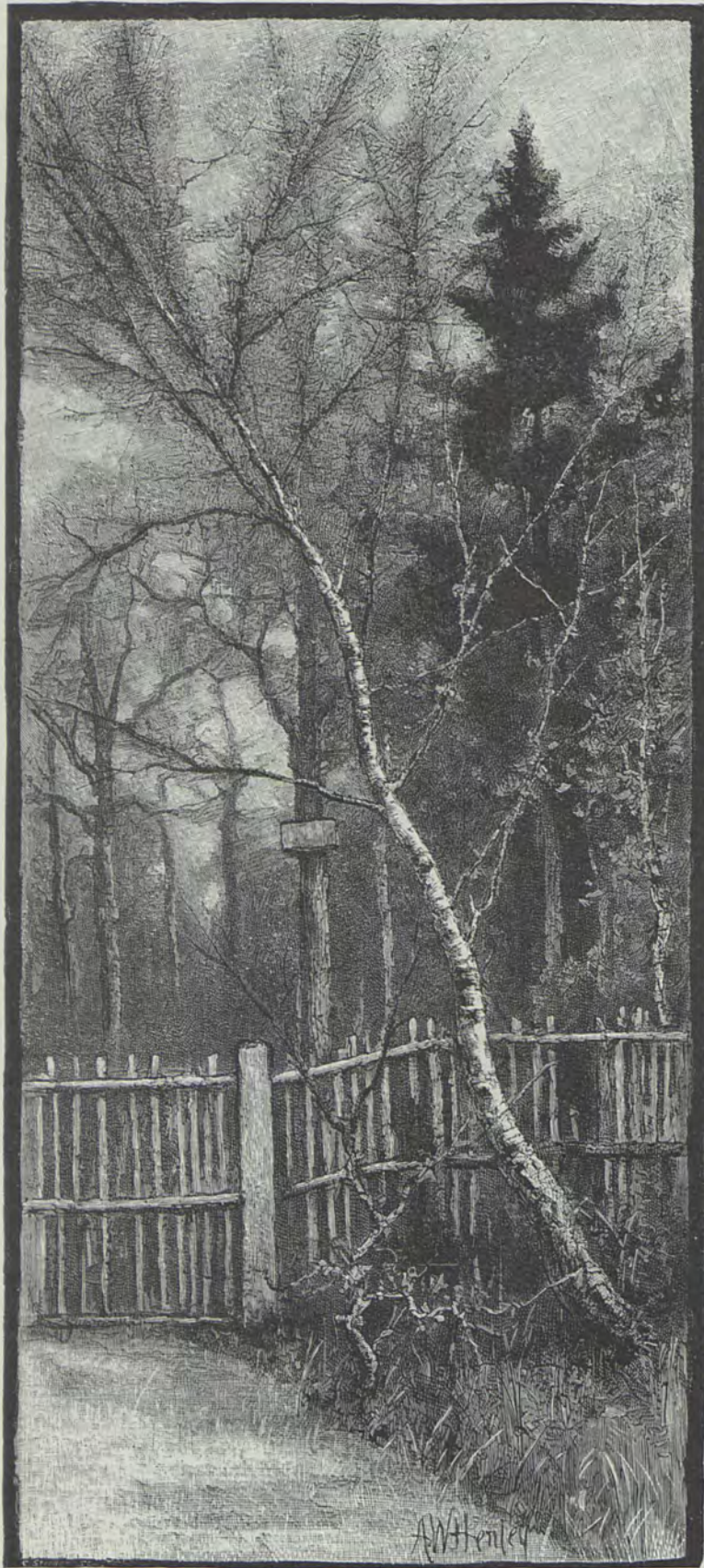
Aber trotz ihrer inneren Halbheit sind jene Schulen doch von Nutzen geworden. Durch den Eintritt ihrer Schüler in die verschiedenen xylographischen Anstalten sickerte so manche Anschauung, so mancher halbe Begriff weiter und entwickelte da und dort eine Art künstlerischer Sehnsucht in einzelnen Talenten, welche ohne solchen Anstoß vielleicht ruhig handwerksmäßig weiter geduldet hätten. Und Manchen hat der Stolz der besseren Ausbildung vor gewerbsmäßiger Lächerlichkeit, und der einmal erwachte zielbewusstere Ehrgeiz vor dem Versinken in der Sucht nach Gelderwerb bewahrt.

Unter den hier geschilderten Verhältnissen nun mußte es dem Holzschnitt unmöglich werden, eine Entwicklung zu nehmen, die das künstlerische Element in ihm zur vollen Entfaltung brachte und



Illustration zu Kleist's „Der zerbrochene Krug“, von A. Menzel. — Holzschnitt von A. Vogel.
Verlag von A. Hofmann & Cie., Berlin.

ihn auf die gleiche Stufe der Leistungsfähigkeit wie Stich und Radirung erhob, obschon ihm die ihm inwohnende Kraft, Biegsamkeit und Ausdrucksfähigkeit hierzu vollkommen berechtigt. Seine Verwendung, die Art feiner Ausübung, die Ausbildung der Holzschneider selbst — Alles drängte ihn in die engen Schranken des Gewerbes und so blieb es der großen Menge der Holzschneider verfaßt, die künstlerische Bedeutung ihres Berufes zu erkennen. Eine Menge Talente verkümmerten und verkümmern noch in den engen Anschauungen ihrer Umgebung, ohne entsprechende Anregung und ohne Ahnung, daß es höhere Ziele gäbe, als einen steigenden Wochenlohn oder die Aussicht auf den Geschäftsführer oder Principal. Es ist zu schwer, so bestimmte gezogene Schranken zu durchbrechen, denn selbst Talent und Liebe zur Sache genügen nicht; sie müssen noch unterstützt werden durch das Zusammentreffen verschiedener günstiger Umstände und durch einen gewissen Grad von Opferfähigkeit, der eben unter den geschilderten Verhältnissen nicht leicht aufkommen kann.



„An enclosure“, von A. W. Henley. — Holzchnitt von C. Steller.
Aus „The Magazine of Art“. Verlag von Cassell & Cie., London.

B. DEUTSCHLAND.

Ehe wir zur detaillirten Besprechung der modernen deutschen Holzschnittleistung übergehen, ist es vielleicht erwünscht, nochmals den Standpunkt zu präcificiren, von welchem unsere Beurtheilung ausgeht. Wir haben gesehen: den Holzschnitt drängt sein Wesen zur Klarheit und Einfachheit des Mittels, zum Streben nach dem Wesentlichen, zur Charakterisirung, mit einem Wort zum Ausdruck. Aber der Holzschnitt ist nichts Selbständiges, er ist und bleibt reproducirend, für ihn ist Ausdruck darum nichts Anderes, als die unverworfene Wiedergabe des Wesens seiner Vorlage sowohl nach Inhalt als auch nach Vortrag. In erster Linie muß der Schöpfer sichtbar sein, die Interpretation muß bescheiden in zweiter Linie bleiben. Gleichwohl, da in der Art des Holzschnittes sein Reiz und seine Bedeutung liegen, darf er die Bescheidenheit nicht bis zum Aufgeben dieser seiner Art treiben. Bei aller Treue gegen sein Original muß der Holzschnitt doch immer Holzschnitt bleiben. Er soll auch dem Vortrage seines Originals dem Wesen, nicht aber der äußeren Zufälligkeit nach, nahe zu kommen suchen. Er soll wiedergeben, was und wie seine Vorlage erzählt, nicht nachäffen. Wenn der Holzschnitt seinen Werth darin sucht, andere Vervielfältigungsarten zu imitiren, wenn er beispielsweise seine Nachbildung einer Kreidezeichnung bis zur Lithographie-Erscheinung, ja fast bis zur Ähnlichkeit des Papierkorns treibt, oder den Farbenklecks slavisch copirt, ohne ein Auge dafür zu haben, was dieser soll, so ist nicht abzusehen, wozu er da ist. Denn gerade dies kann die mechanische Reproduktion auch, kann es gewöhnlich besser, jedenfalls auch billiger und schneller. Wodurch er sich von dieser unterscheidet, ist eben, daß er den Geist der Sache erfaßt und ihm durch seine klaren Mittel kraft-

vollen Ausdruck verschafft. In der Treue des Holzschnittes liegt sein Reichthum an Erscheinung, seine Mannigfaltigkeit, und in der Einfachheit und Klarheit seine künstlerische und erzieherische Bedeutung.



GEMALT VON F. PADRILLA.

HOLZSCHNITT VON M. WEBER.

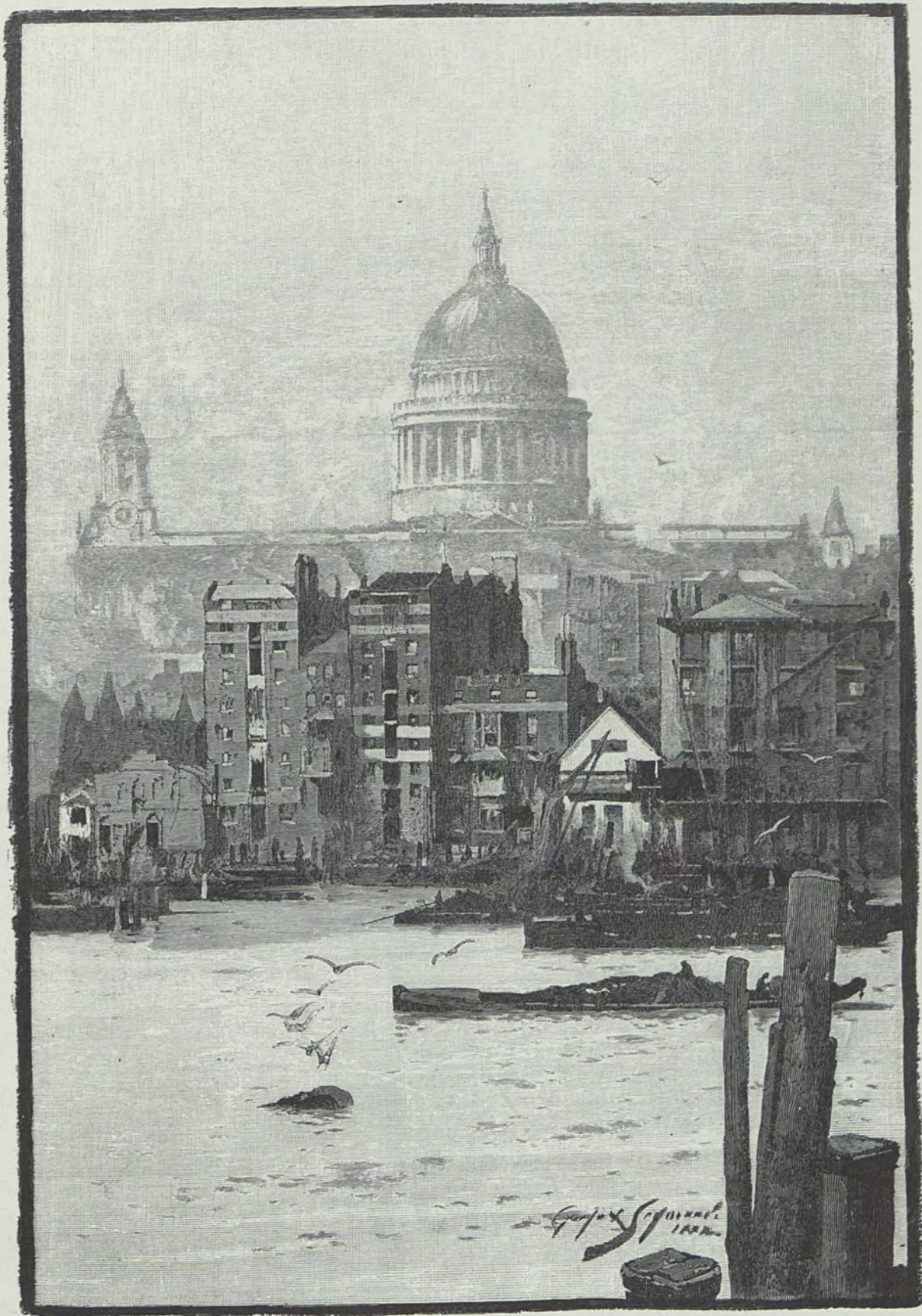
RETOUR DE FLANDRES.

VERLAG DER ILLUSTRACION ARTISTICA (MONTANER Y SIMON), BARCELONA.

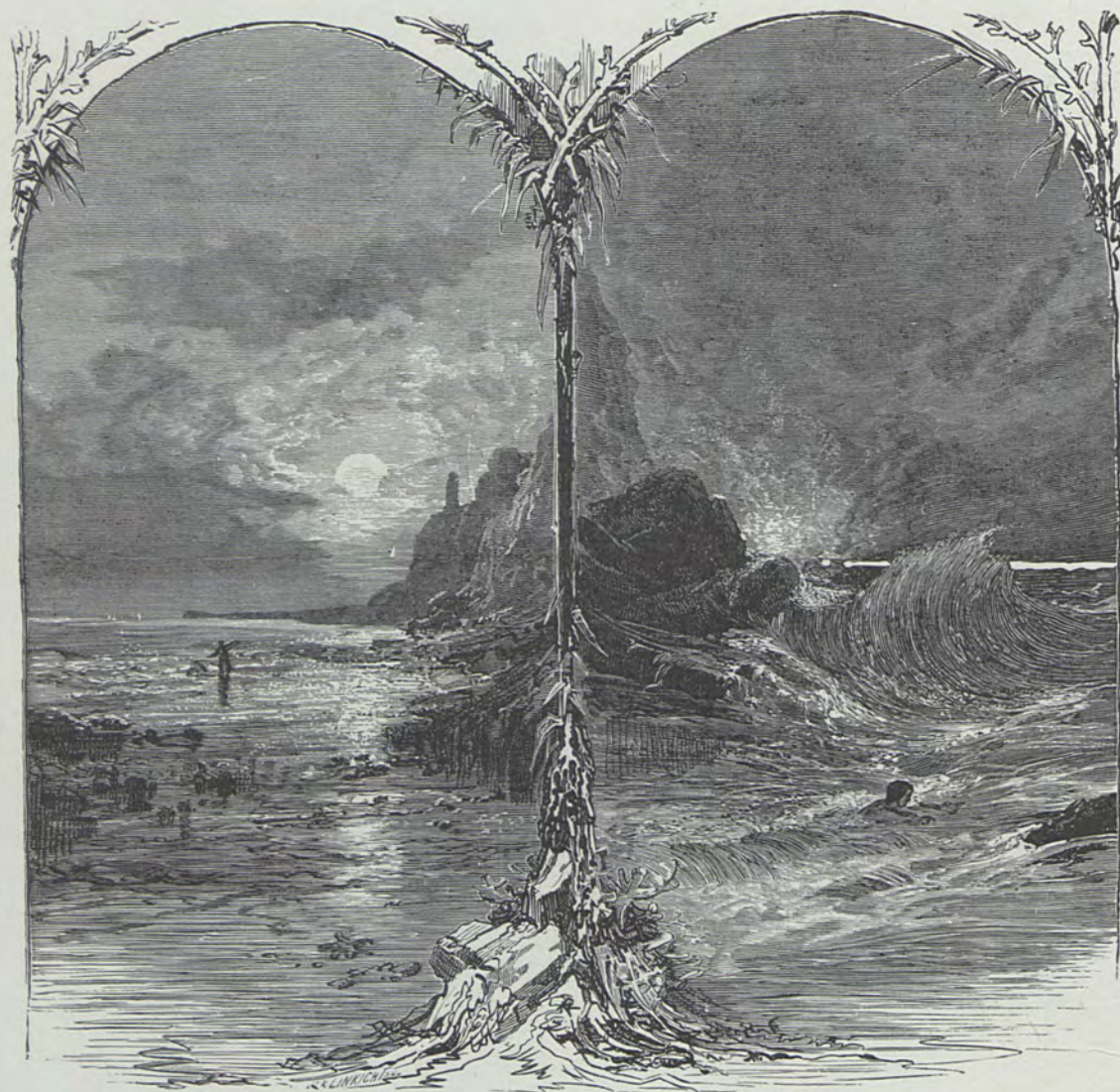
DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ



„St. Paul's, from the river“, von G. L. Seymour. — Holzschnitt von C. Steller.
Aus „The Magazine of art“. Verlag von Cassell & Cie., London.



„Sea Waves“, von E. Wagner. — Holzchnitt von M. Klinkicht. Aus Cassell's „Family Magazine“.

Gehen wir nun zur Betrachtung der Einzelleistung über, so erscheint es zunächst erforderlich, die Holzchnittbestrebung Frankreichs, Englands und Amerika's einer kurzen vergleichenden Charakteristik zu unterwerfen. An der Arbeit dieser Nationen, welche nach einander oft bestimmenden Einfluss auf die Entwicklung des deutschen Holzchnittes genommen haben, und deren hauptsächlichste Erscheinungen dem deutschen Publicum ziemlich geläufig sind (weil einestheils der lebhafteste Clichéhandel der deutschen Buchhändler mit dem französischen Verlage und andernteils die weite Verbreitung besonders der englischen großen Journale diese Kenntniss unausgesetzt vermitteln), möchte durch Nebeneinanderstellung die Eigenart des deutschen Holzchnittes am deutlichsten werden. Auch hat er so Vieles von jenen, besonders von Frankreich in sich aufgenommen, dass er ohne die Erwähnung dieser Berührungspunkte in so mancher Erscheinung kaum verständlich sein würde.

Der Franzose ist von allen Holzschneidern der selbstherrlichste. Mit der eigenthümlich reichen Begabung dieser Nation für alles Technische (womit natürlich nicht gesagt sein soll, dass sich ihre Begabung hierauf beschränkt) steht er seinem Originale mit bewusster Freiheit gegenüber. Er entfaltet Geschick, Geschmack, ficherer, energisches Formgefühl. Die Technik des französischen Holzchnittes ist klar, offen und rein, seine Linienführung sehr nüancirt und stofflich ausdrucksfähig. Allein seine technische Freiheit ist ihm unter der Hand Selbstzweck geworden. Er benützt die Eigenschaften seiner



Illustration zu „The towers of Sir Christopher Wren“ aus
 „The Magazine of Art“, von G. L. Seymour.
 Holzschnitt von M. Klinkicht. Verlag von Cassell & Cie., London.

wendet wird. Diese Bestrebungen des französischen Holzschnittes fanden nur in den eine Zeit lang fast die ganze Holzschnitttrichtung bestimmenden und in sich immer ungebundener werdenden Doré'schen

Vorlage nur, soweit sie ihm dienlich sind; er biegt diese nach sich, nicht sich nach ihnen. Ihm ist vor Allem um glänzende, klare Entfaltung der Holzschnittmittel zu thun, um flächig-malerische Tonwirkung, um eine elegante, chickige Erscheinung, wenig bekümmert, ob die Individualität des Zeichners darunter leidet oder nicht. So ist feine Arbeit nur von bedingter Treue gegen feine Vorlage, also auch von geringer Wahrheit. Denn wo die Technik Selbstzweck wird, lauert der Manierismus dahinter.

Allerdings trifft diese Charakteristik nur die neueren Erscheinungen des französischen Holzschnittes. Die Voraussetzung für die moderne Art der Franzosen ist in der Hauptsache erst durch die Doré'sche Zeichnungsweise gegeben worden. So lange dem französischen Holzschnitser die früheren Vorlagen die volle Freiheit jener nicht eingeräumt hatten, zeigte auch er ein intimes Eingehen auf dieselben, und dieser Unterschied ist sogar an den älteren gegenüber den neueren Schnitten nach Doré bemerkbar. Man vergleiche nur den Don Quixote mit der Bibel. Allein die Grundzüge der heutigen Erscheinung lassen sich von Anfang an erkennen. Wer die früheren, größtentheils in ihrer Art vorzüglichen Schnitte aus den auch bei uns hinlänglich bekannten Illustrationswerken: „Le tour du monde“, „Magasin pittoresque“, „Histoire de France“, das Kunstjournal „La gazette des beaux-arts“ und die französischen illustrierten Zeitungen früherer Jahre überblickt, wird un schwer erkennen, dass dieselbe Luft zur Glätte überhaupt, zur Schöngestaltung des Stichstriches an sich, dieselbe Neigung, dem eleganten Ansehen die Wahrheit im Nothfalle zu opfern, durch die sonst noch individualisirten und darum mannigfaltigen Erzeugnisse des französischen Holzschnittes hindurchgeht, wenn auch noch schüchtern und instinctiv. Frühzeitig zeigen sich Versuche, die Gegenstände, gewissermaßen hinter dem Rücken des Zeichners, auf eigene Faust stofflich zu behandeln; die Einzellinie, die formgebend oder sonst nicht zu umgehen ist, nicht in ihrer eigenthümlichen Bewegung lebendig zu erhalten, sondern zum Ersatz mit willkürlichen Druckern zu versehen; so oft und viel wie möglich einen Ton zu schneiden, wobei dem Anschwellen des Weifs der Linie, also der Schnittbreite, besonders für perspectivische Zwecke, sorgfältige Beachtung zuge-



„Thu' auf!“ von H. Zügel. — Holzschnitt aus der xylographischen Anstalt von Heuer & Kirmse in Berlin.
Aus Schorer's „Familienblatt“.

Zeichnungen volle Entfaltungsmöglichkeit. Der französische Holzschnitt kam, gedeckt durch die Bewunderung, welche alle Welt dem phantastischen Inhalt jener Zeichnungen zollte, zu hoher, man darf sagen internationaler Bedeutung und Anerkennung. In weiterer Verfolgung dieser Richtung hat er sich zu einer bestimmten, unverkennbaren Eigenart herausgebildet und er zeigt sich heute als höchst erfinderisch im Mittel, kraft- und schwungvoll und formensicher im Vortrag und von reicher malerischer Tonwirkung. Allein immer und überall sieht man in erster Linie den Stichel und dies verschafft der ganzen Production etwas unheilbar Monotones. Der französische Holzschnitt ist glänzend und elegant, aber kalt und stahlern, er ist klar, gewandt, geschmackvoll und prickelnd, aber manierirt, er ist hübsch anzusehen und sehr bestechlich, aber häufig unwahr und leblos.

Kaum weniger selbständig, aber getreuer als der Franzose, steht der Engländer seiner Aufgabe gegenüber. Auch er vernachlässigt das Detail des reinen Facsimile zu Gunsten einer geschlossenen Gesamtwirkung. Aber in dieser Gesamtwirkung charakterisirt er gewissenhaft die zeichnerische Absicht. Er behält nicht im Einzelnen, wohl aber im Ganzen, die Handschrift des Originals bei, aber er manierirt den Strich nicht. Er schneidet nicht genau die Einzelbewegung desselben, aber er prägt ihm darum doch nicht einen fremden, selbstgemachten Stempel auf. Er behandelt ihn nicht als Etwas, das an sich selbst Werth hat, er betrachtet ihn nur im Dienste der zeichnerischen Eigenart des Ganzen. Mit welcher Freiheit in der Stichführung und doch mit welchem Einhalten der zeichnerischen Grenzen sind beispielsweise die kleinen Holzschnitte im „Punch“ ausgeführt! Hier ist kein strenges Facsimile, das den Einzelstrich mit Empfindung erhält; aber der geschnittene Strich könnte immerhin gezeichnet sein, jedenfalls ist er gebildet auf das hin, was er in der Hand des betreffenden Zeichners bedeuten sollte. Dieselbe Anstrengung kennzeichnet die Schnitte in den „Pictures of English landscapes“ von Birket Foster.

Diese in ihrer Art ausgezeichneten Holzschnitte sind bei aller minutiösen Durchbildung breit in der malerischen Wirkung, frei in der Behandlung und doch getreu im Charakter. Man meint es immer mit dem Zeichner zu thun zu haben, obschon vielfach eine Überfetzung in bequemere Sticheltechnik stattgefunden hat. Und wenn sich auch Manches (da denn doch Erleichterung für den Holzschneider stattfand) vielleicht auf einfachere Weise hätte erreichen lassen, so ist der Vortrag doch immer glaubwürdig für Birket Foster's diesfallige Zeichnungsart geblieben.

Ebenso verfährt der Engländer mit dem Tonholzschritte. Sauberkeit, Glätte, Eleganz im Strich sind ihm, an sich genommen, unwesentliche Dinge. Direct auf das Ziel losgehend, fragt er weniger

darnach, wie der Ton geschnitten ist, wenn er nur unverwaschen ausdrückt, wozu er da ist. Dabei versteht er doch vorzügliche Töne zu schneiden. Auch steht dem englischen Holzschnitt dieselbe kühne Strichführung und malerische Tonbeherrschung zu Gebote;

aber sie sind ihm nicht Selbstzweck, sondern nur wohlberichtetes Mittel. Und eben in feiner Beschränkung auf die Treue kann auch er höchst fein und zierlich fein, wie beispielsweise die tonigen Schnitte aus dem, bei uns allerdings weniger be-



Studienkopf, von L. Knaus. — Holzschnitt aus der xylographischen Anstalt von Heuer & Kirmse in Berlin. Aus „Daheim“.

wirkung durch das Weiß auf schwarzem Grunde, nicht umgekehrt, wie sonst üblich, erfunden und zur höchsten Ausdrucksfähigkeit als ein specielles Holzschnittmittel ausgebildet worden. Aber auch diese Manier ist für ihn nur um ihrer fachlichen Bedeutung willen da; er verwendet sie nicht, weil sie schön ausieht, sondern weil sie in feiner Hand am richtigsten ausdrückt, was er sagen will. Eine aufmerkfame Betrachtung jener erstgenannten Werke und der großen illustrierten Zeitungen „The London News“, „The Graphic“, „The Magazine of Art“ und anderer mehr, lehrt den englischen Holzschnitt, wo er künstlerisch wirken will, und nicht, gewissermaßen über Nacht entstehend, nur dem Eintagsinteresse fabrikmäßig dient, in seinem freilich oft herben Ernst und seiner einfachen und stimmungsvollen Darstellungskraft verehren. Er entbehrt allerdings die gehorsame Detaildurchbildung

kannten Buche: *The Task*, a poem by W. Cowper, illustrated by Birket Foster, und daneben breit und keck in Strich und Farbe, wo es der Gegenstand oder die Vortragsweise des Zeichners erheischt.

Allerdings hat auch der Engländer sich eine von der Zeichnung unabhängige Manier herausgebildet, die besonders in den Porträt Holzschnitten zu Tage tritt. Die Verwendung zum Beispiel der meisten Kreuzlagen, das heißt das Übereinanderlegen weißer Striche in Kreuzungen, so daß die Ton-

entsteht, ist von ihm

der deutschen Facimilearbeit und die elegante Glätte des französischen Tonholzschnittes; aber er ist dafür voll Wahrheit und Energie, voll Wärme und Leben. Er ist nicht bestechlich und nicht blendend, aber er ist reizvoll und fein, wo es fein muß, und immer bildsam, ausdrucksvoll und überzeugend.

Technisch wohl am entwickeltsten ist der amerikanische Holzschnitt.¹ Was die anderen mühsam im Laufe vieler Jahre sich nach und nach erwerben mußten, das wurde ihm fertig in die Wiege gelegt; er brauchte bloß weiter zu bauen, und er konnte dies vielfach mit schon reifen englischen und solchen deutschen Kräften, deren Energie oder Begabung der kleineheimliche Betrieb zu enge ward. Mit amerikanischer Raschlebigkeit hat sich, unter den breiten Geschäftsverhältnissen der dortigen Welt und in stärkster Konkurrenzspannung, auf diesen Fundamenten eine solche Geschicklichkeit entwickelt, die, auf dem gewöhnlichen Wege unbefriedigt, ein Genügen oder das nötige Aufsehen darin suchte, das scheinbar



*Erzherzogin Maria Dorothea, von G. Vastag.
Holzschnitt aus der xylographischen Anstalt von R. Brend'amour.
Aus „Über Land und Meer“. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.*

reichem, zartem Tongefühl, überhaupt nicht bloß geschickt, sondern auch kenntnisreich vorgeht, so gelangt doch auch er durch jene technischen Bestrebungen zu einem gewissen Manierismus, der an

Unmögliche möglich zu machen. Auch ist der amerikanische Holzschnitt durchaus Tonschnitt, Facimile ist ihm viel zu unwesentlich, dies besorgt die Zinkographie gut genug. Aber auch dies reicht ihm nicht aus. Er will mit dem Stichel malen. Er verwirft das reine Holzschnittmittel, theils durch übergroße Feinheit, theils durch sein Bestreben, der zufälligen äußeren Erscheinungsweise der Vorlage nicht nur charakterisierend, sondern imitierend nachzugehen, sowie durch seine Art, alles auf Ton zurückzuführen, wobei er Licht und Tiefe rein, breit und direct zu verwenden, wenn möglich vermeidet und einen fozufagen lasirten Eindruck zu gewinnen sucht. Obgleich er nun dabei mit großem zeichnerischen Verständniß,

¹ Ich urtheile hier allerdings nur nach den mir bekannten Arbeiten deselben, die sich auf der Kunstausstellung in München 1882 und auf der graphischen Ausstellung in Wien 1883 befanden und die in den illustrierten Journalen: „The Century Illustrated Monthly Magazine“ und „Harpers Monthly Magazine“ zum Abdruck kamen. Allein alle diese Arbeiten sind so einheitlich im Charakter, so einerlei Stils, daß ich glaube, man ist berechtigt, aus ihnen auf die Gesamtheit zu schließen.



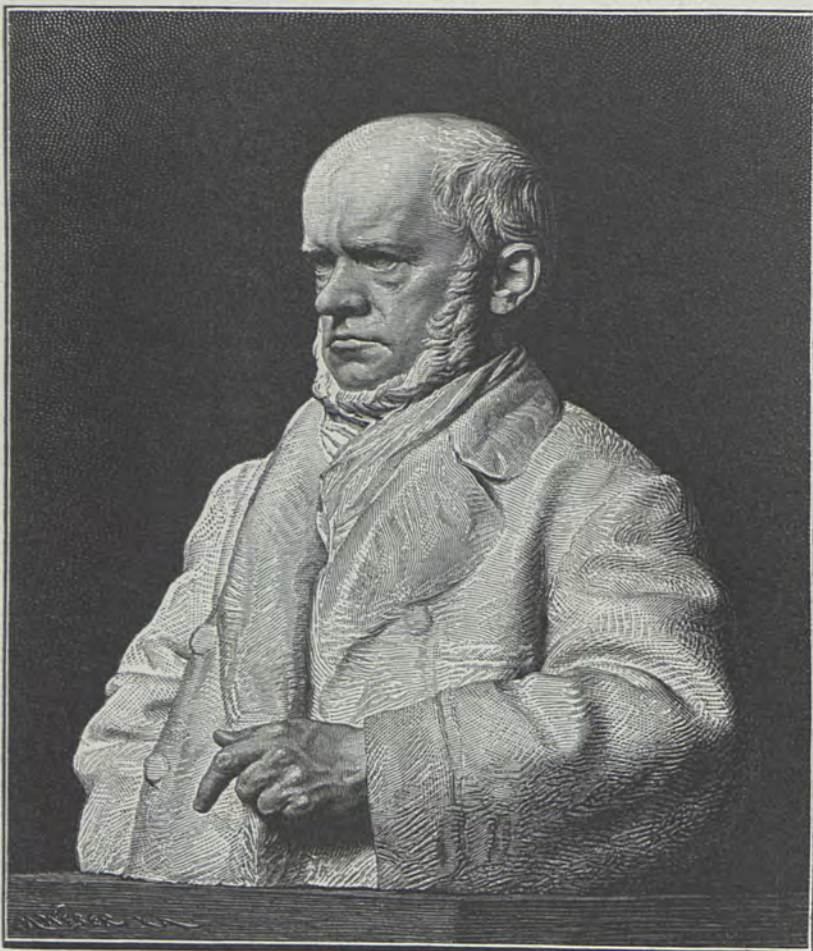
„Polsche Dorfstrasse im November“, von A. Kowalski.
Holzschnitt aus der xylographischen Anstalt von Heuer & Kirmse in Berlin. Aus Schorer's „Familienblatt“.

sich, wie ich glauben möchte, schlimmer als der französische ist. Viele — und gerade charakteristische amerikanische — Arbeiten sehen fast gar nicht mehr wie Holzschnitte aus, sondern weit eher wie feine mechanische Reproduktionen. Sie mögen slavisch getreu fein, wie diese, aber sie sind auch verblasen und charakterlos wie sie. Mag der technische Witz auch noch so verblüffend fein, die fast immer gleiche Anwendung desselben muss auf die Dauer ermüden, und jene Gleichmässigkeit herbeiführen, woran der amerikanische Holzschnitt in einem grossen Theile seiner Production heute schon leidet, und die schliesslich zur Gleichgiltigkeit führen muss. Freilich, wo die ausserordentliche Geschicklichkeit des Amerikaners Stichspielerei vermeidet, wo sie gepaart ist mit ernstem künstlerischen Sinn, bringt sie unübertroffene

Meisterwerke hervor. Im Allgemeinen aber wird der Respekt, welchen man seiner grossen Fähigkeit unbedingt zollen muss, beinahe überwogen von der Verwunderung, welche den Beschauer von seiner raffinierten Durchbildung erfasst. Die Meisterarbeiten des amerikanischen Holzschnittes — und er zählt deren viele — sind unübertroffen; wenn man aber seine Gesamtleistung charakterisieren soll, so möchte man sagen: er ist dem Stamme nach der englische Holz-

empfindend durch alle Detailwindungen, doch weniger bekümmert, wohin sie führen, denn dies ist Jenes Sache. Aber er kommt bei dieser Aufmerksamkeit auf das Einzelne leicht in den Fall, das Ganze aus dem Auge zu verlieren. Wenn er eine correcte, das heisst, mit den richtigen Mitteln der holzschniderischen Wirkung rechnende Zeichnung hat, so wird er sie schneiden wie kein Anderer. Wo er aber nicht genügend gebunden ist und der Mangel einer im Detail entsprechend durchgebildeten Vorlage eigenes Vorgehen erheischt, da wird er leicht unsicher und ängstlich und schöpft seine Hilfsmittel nicht aus sich, sondern sucht nach fremden Mustern. Diese Eigenschaften bestimmen ihn von vornherein für den Facsimileschnitt.

Nicht als ob der deutsche Holzschneider nicht ebenfalls einen sehr guten Ton schneiden könnte. Seine Neigung zur Detailwiedergabe hat ihn auch dieses Hilfsmittel sich aneignen gelehrt. Allein er vermag nicht recht etwas Selbständiges, Eigenartiges damit anzufangen. Ihm fehlt das malerische



*Adolf Menzel, von Begas. — Holzschnitt von M. Weber.
Aus Schorer's „Familienblatt“.*

schnitt, von feinfühli-
ger, aber durchaus
modern-sensations-
füchtiger Künstler-
hand zum Kunst-
stück fortgebildet.

Der deutsche
Holzschnitt ist von
allen der getreue-
ste, aber auch der
unselbständigste; er
zeigt uns das pietät-
vollste Eingehen auf
die Vorlage, bleibt
aber auch am meis-
ten von ihr abhän-
gig. Er bemüht sich
vor Allem, die cha-
rakteristischen Merk-
male der zeichneri-
schen Individualität
zu erhalten. Er folgt
den Spuren des
Zeichners gewissen-
haft und fein nach-



GEMALT VON LEON POHLE.

HOLZSCHNITT VON CARL DIETERLE.

CAROLA, KÖNIGIN VON SACHSEN.

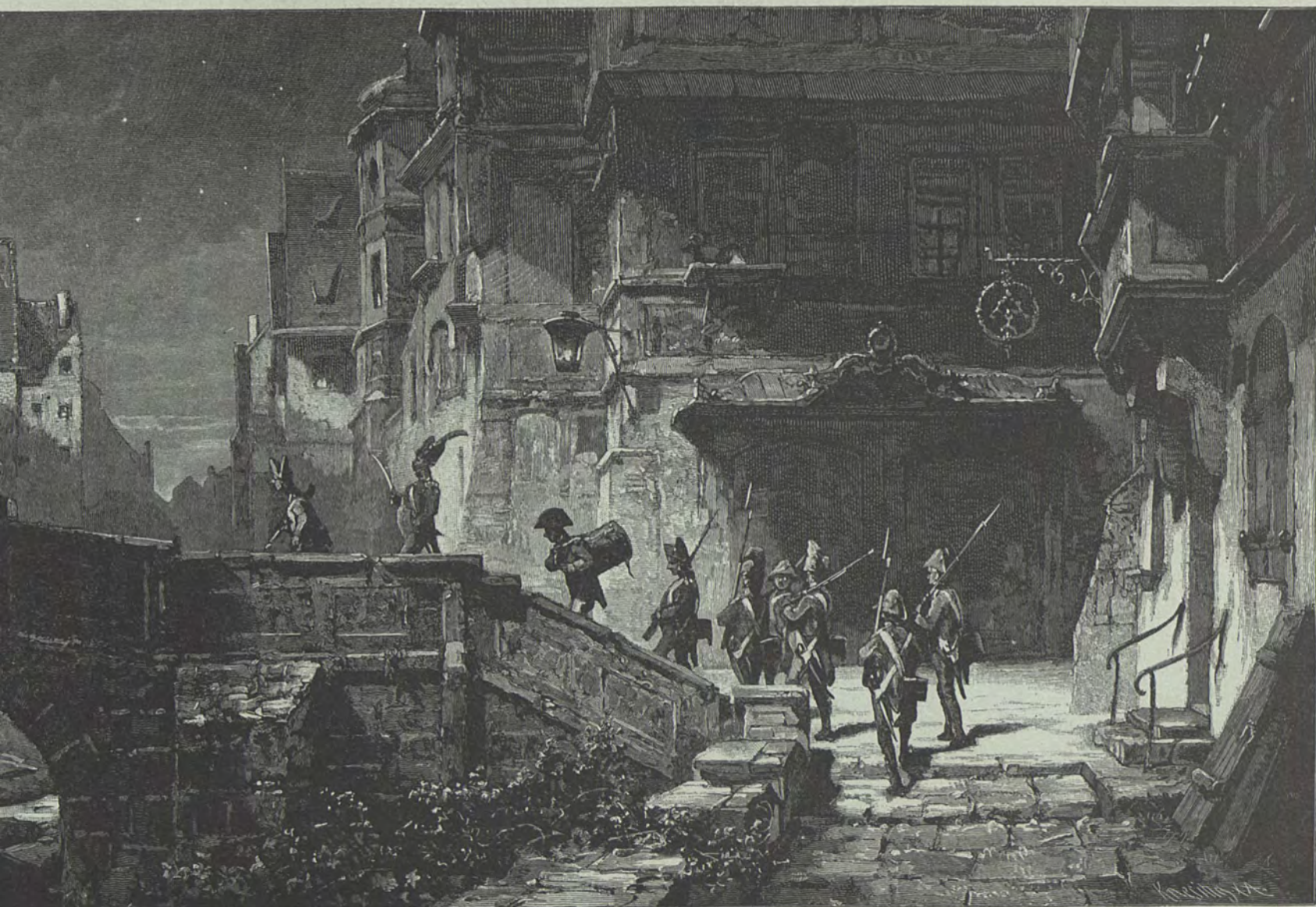
(NACH EINER PHOTOGRAPHIE AUS DEM VERLAGE VON AD. GUTHIER IN DRESDEN.)

VERLAG VON J. J. WEBER, LEIPZIG.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ



„Die Nachtrunde“, von Karl Spitzweg. — Holzschnitt von Wilhelm Möckel. Aus „Vom Fels zum Meer“.
Verlag von W. Spemann, Stuttgart.

Sehen, das heißt das Verständniß für die Tonwerthe im Dienste der malerischen Gesamtwirkung und das sichere Gefühl für die Form, Eigenschaften, welche dem Franzosen und Engländer viel mehr zu Gebote stehen und beiden die Freiheit und Sicherheit ihrer Arbeit verbürgen. So klammert er sich in zweifelhaften Fällen an die Detailbildung und hilft sich gerne mit der Nachahmung besonders der französischen Stichführung (obchon auch Anklänge an englische und in neuerer Zeit vielfach auch an amerikanische

Muster vorkommen). Allein da ihm in der Hauptsache gerade jene Eigenschaften abgehen, welche die französische Technik erst reizvoll machen, und zwar der malerische Sinn und die kecke elegante Hand, so leiden die deutschen reinen Tonchnitte, obchon ihnen Sorgfalt und eine gewisse Biederkeit nicht abzusprechen ist, doch gewöhnlich an Härte, kurzathmiger Unruhe oder langweiliger Leere. Auch unter uns finden sich freilich Talente, deren individuelle maleri-

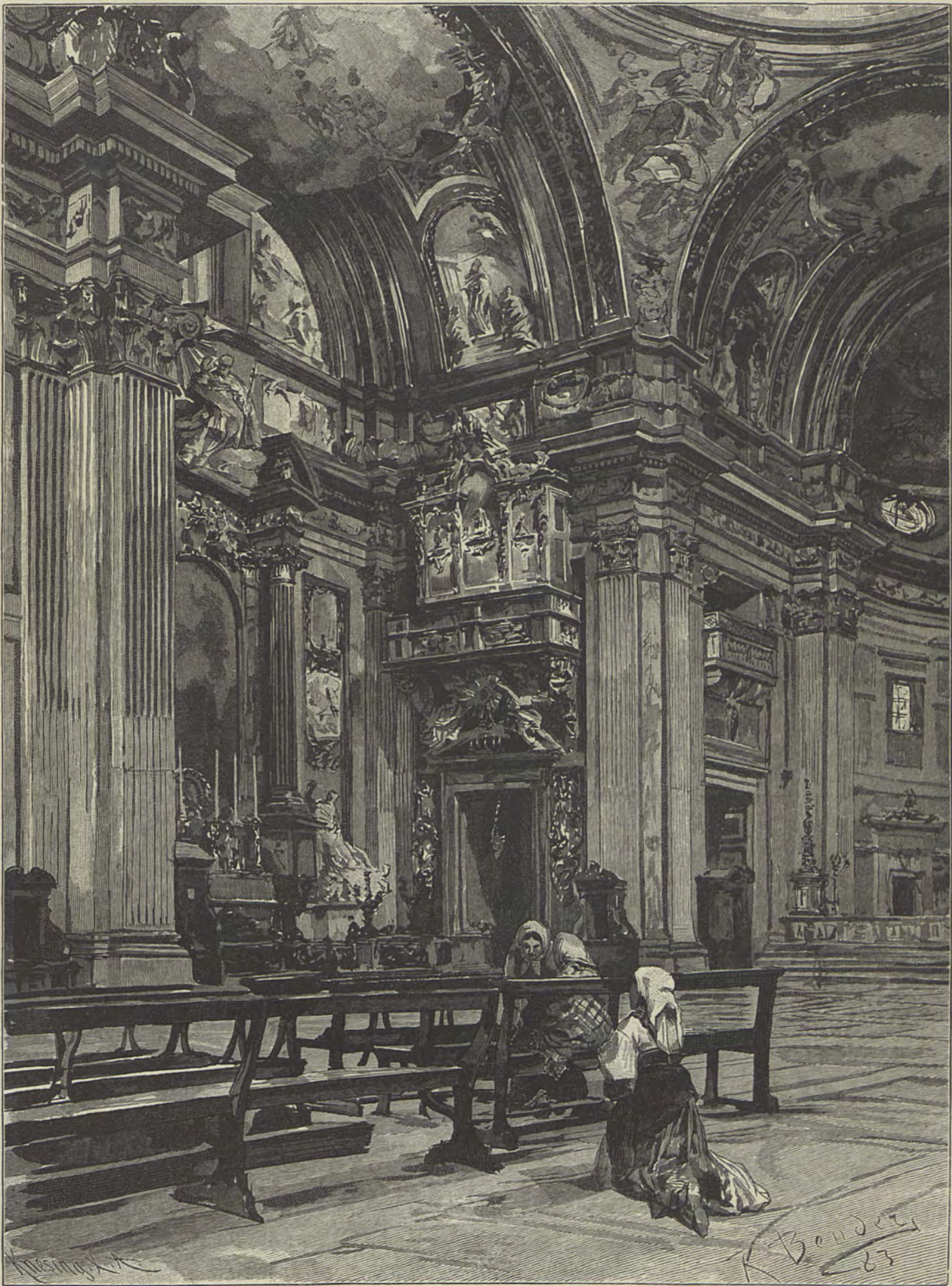


„Das Meerweib“ von Sinding. — Holzchnitt von Heinrich Rühl.
Aus „Schorer's Familienblatt“.

Zeichners Kraft, Energie, Wärme und Leben; hier bethätigt er bei aller Treue leichte Beweglichkeit, hier ist sein Strich nicht bloß angenehm, vielmehr ist er, weil er wahr ist, auch schön. Und dies ist nicht etwa bloß bei strengen Zeichnungen, wo ihm jeder Strich gegeben ist, der Fall. Auf diesem Felde weiß er auch mit feinen Tönen umzugehen. Wenn sie ihm als Untertuschung und getragen von bestimmender Zeichnung klar gegeben sind, versteht er recht wohl, sie unterzuordnen und doch wichtig genug zu halten. Hier, wo ihm der Zeichner die nothwendigen Auscheidungen vollzogen, in den Wirkungselementen gewissermaßen aufgeräumt hat; wo ihm die Richtung, die er einhalten soll, so vorgeschrieben ist, daß selbst kleine Irrgänge immer wieder auf den rechten Weg führen; wo ihm, wenn wir so sagen dürfen, die vorforgliche Hand des Zeichners die Brücke nicht ohne Geländer liefs,

sche Begabung, vielleicht durch bessere zeichnerische Kenntnisse unterstützt, ein tieferes, selbstständiges Eindringen in die Bedürfnisse des Tonchnittes ermöglichte. Allein selbst diese können im Ganzen genommen ein gewisses Anlehnen an Fremdes nicht verleugnen.

Ganz anders dagegen bewegt sich der Deutsche auf dem Gebiete des Facsimile-Holzchnittes. Hier ist sein eigentliches Element; hier zeigt er neben selbstverleugendem Sich-Vertiefen in die Eigenart des



„Il Gesù in Rom“, von K. Bender. — Holzschnitt von Rudolf Dolder. Aus „Die Kunstschätze Italiens“.
Verlag von J. Engelhorn, Stuttgart.

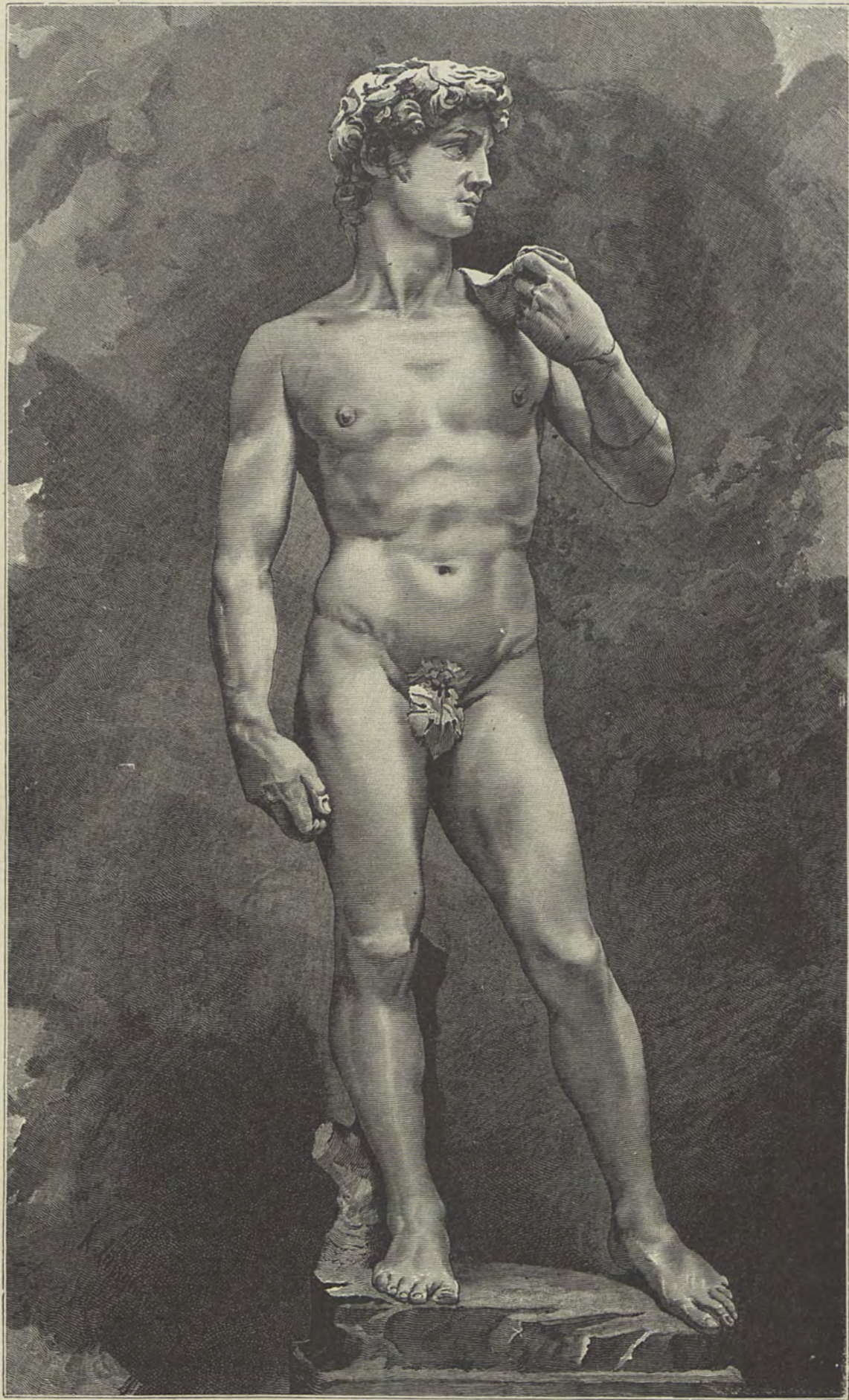
so daß er nicht schwindlich werden und den Boden unter den Füßen verlieren kann: hier bewegt er sich mit freudiger Leichtigkeit, Freiheit und oft sogar Eleganz, und bringt Arbeiten hervor von solcher überzeugender Frische, von solcher Wahrheit und lebendiger Wärme, daß keine Nation denselben Besseres entgegenzusetzen hat. Auf diesem Gebiete hat der Deutsche seine volle selbständige Eigenart bewahrt und eine glänzende Blüte erreicht. So ist der deutsche Holzschnitt, im Ganzen betrachtet, der mannig-



„Die drei Engel mit dem jungen Tobias“, von einem unbekanntem Florentiner Maler des fünfzehnten Jahrhunderts.
Holzschnitt von Rauh. Aus „Die Kunstschätze Italiens“. Verlag von J. Engelhorn, Stuttgart.

faltigste und ausdrucksvollste von allen, so lange seine Treue in der Zeichnung Boden findet; dagegen ist er von geringer Eigenart, und häufig kleinlich und unmalerisch, wo ihm jene Fundamente fehlen.

Die Theilung in einen Facsimile- und in einen Tonschnitt, die in voller Consequenz nur der deutsche Holzschnitt kennt, fand erst Ende der Fünfziger-Jahre oder eigentlich mit der Gründung der Hallberger'schen Verlagsunternehmungen und durch die bald darauf in Deutschland eingeführte Holzphotographie ihre Anbahnung. Bis dahin war dem deutschen Holzschnitt das Facsimile, das gehorsame, empfindungsweise Eingehen auf die Linien der Zeichnung, der natürliche Ausdruck. Hier lag fast ausschließlich seine Vertiefung und diese Richtung erfuhr eine so hingebende Pflege in der Hand des



„David“, Colossalstatue in Marmor von Michelangelo Buonarroti. — Holzschnitt von Dieterle.
Aus „Die Kunstschatze Italiens“. Verlag von J. Engelhorn, Stuttgart.

Holzschniders, und bethätigte — gewissermaßen als Gefühlsfache — sich in so feiner und zugleich kraftvoller Weise, daß gar keine Nation zu irgend welcher Zeit auf diesem Gebiete gleiche Leistungen aufzuweisen hat. Die Schnitte nach Menzel, welche bei *Unzelmann*, bei großer Schärfe und sicherem zeichnerischen Verständniß, noch etwas Spiefsiges, kalt Tonloses behalten, und bei *Allanson, Andrew, Best & Leloir* größtentheils trocken und mißverstanden sind, werden zu Ende des Werkes von Kugler: „Geschichte Friedrich's des Großen“ und in Friedrich's „Werken“, sowie in den „Generalen Friedrich's des Großen“ (wohl auch mit Abnahme des Messerschnittes) warm und tonig. Und in den Schnitten nach Richter's Zeichnungen, vornehmlich von *Bürkner, Gaber, Flegel* u. A. und später von *Gocht* und *Oertel*, zeigt sich eine Feinfühligkeit und zugleich gefättigte, man möchte sagen, sinnliche Wärme des Striches, daß selbst die naive Geschicklichkeit des besseren alten Holzchnitts darin übertroffen ist. Es gibt keinen alten Holzschnitt, welcher die vollkommene Hingabe an die künstlerischen Werthe des

Striches bis zu solcher Warmfühligkeit und zugleich technischer Sicherheit gebracht hätte, wie sie den Arbeiten jener Xylographen zu eigen ist. Und dieser so angeschlagene Ton, der, mit Ausnahme von Menzel's scharf und naturalistisch-malerisch auf das Wahrhaftige gerichteten



„Schreckliches Unglück“, von A. Mandlich. — Holzchnitt von R. Schlumprecht.
„Fliegende Blätter“. Verlag von Braun & Schneider, München.

Befrebung des deutschen Holzchnittes in dieser Richtung befangen und erst die Neuzeit und eigentlich die Fremden haben dem Deutschen gelehrt, farbige Dinge auf von Haus aus dafür berechnete farbige Weise zu erledigen. Allein so bestimmt jener Weg auch vorgezeichnet war, so lange er eingehalten werden mochte und so sehr er dem deutschen Element entsprechen mag: der Drang der Zeit geht nach Farbe und so ist die neuere Geschichte des deutschen Holzchnittes im Grunde die Geschichte der Befreiung aus den Fesseln des strengen Facsimile.

Indessen hat der Deutsche nicht so rasch wie der Franzose und Engländer und nicht so leicht gelernt, sich in malerischen Dingen auf tonige Weise auszudrücken, und er hat bis jetzt hierin nicht die gleiche Vertiefung gefunden, wie in feinem Facsimile. Wie der erste nachhaltige Anstoß zu jener Art von der französischen Technik ausgegangen ist und wie in neuerer Zeit der amerikanische Holzschnitt zum allgemeinen Vorbild wurde, so trägt auch die ganze rein farbige Technik des Deutschen mehr oder weniger deutlich den Stempel des Unfreien oder des Fremden. Er hat noch nicht die behagliche Sicherheit eigenen Ausdruckes erlangt, mit welcher die Anderen, jeder in feiner Art, auf tonigem Gebiete sich bewegen.

Zeichnungen, bei L. Richter, Rethel, Schnorr, Schwind und anderen für die damalige Richtung bestimmenden Zeichnern feinen Ausdruck mehr oder weniger im Anlehnen an die Alten fand, klang lange noch in vielen Zeichnungen. Späterer wieder. Lange blieb auch die malerische Be-

Übrigens gehen die ersten Regungen zur tonigen Gestaltung in frühe Zeit zurück. Eigentlich liegt diese von Haus aus in dem Material und Werkzeug des modernen Holzschnittes, und ohne die immer wieder verfuchte Anknüpfung an die naive Kunstweise der Alten würde der deutsche Holz-



„Holländische Küste“, von German Grobe. — Holzschnitt von Hermann Spandau.
Verlag des „Univerfum“ (E. Frieze), Dresden.

schnitt vielleicht frühzeitiger dem Zauber des Tons nachgegeben, sich selbst in dieser Richtung leichter entdeckt haben, als dies bei den Franzosen und Engländern der Fall war, welche von derartigen pietät- und poesievollen Nachempfindungen sehr wenig genirt wurden. Auch brachte die Überführung des ersten englischen Holzschnitts auf deutschen Boden jene Bestrebung mit sich, obfchon dieselbe damals

als kümmerliche Stahlstichnachahmung kein dauerhaftes, befruchtendes Leben in sich hatte. Wir haben nun zu beobachten, wie der deutsche Holzschnitt in jener ersten Zeit der unbefrittenen Herrschaft des Facsimile doch schon tonigen, malerischem Gestalten sich anpassenden Ausdruck suchte, und zu verfolgen, wie dieses Ringen in den verschiedenen Pflanzstätten des deutschen Holzschnitts sich bethätigte.

Leipzig, das große Verlagscentrum Deutschlands, der Erscheinungsort der ersten illustrierten Zeitschriften, und hier vor Allem die Kretschmar'sche Anstalt, hat neben dem vollendetsten Facsimile-Holzschnitt frühzeitig Bestrebungen nach der tonigen Seite zu verzeichnen. Schon in Tschudi's „Thierleben der Alpenwelt“ und in der „Schweiz“, beide von W. Georgy kleinlich, aber bestimmt, und mit voller Kenntniß des Holzschnittbedürfnisses gezeichnet, tritt in zierlicher Weise eine Abtonung des Facsimile

zu einer zwar süßlichen, aber doch farbigen Gesamtwirkung zu Tage. Mehr noch trugen die Überdrucke¹ vornehmlich aus „London News“, welche bald vielfache Verwendung in der „Illustrierten Zeitung“ fanden, dazu bei, toniges Streben anzubahnen. Trotzdem gelang es Leipzig aber doch nicht, dem Holzschnitt rein malerische Impulse zu geben. Leipzig ist keine Kunststadt und es hatte keinen Theil



Studie zu St. Anna Selbdritt. Federzeichnung der Albertina. — Holzschnitt von H. Paar.
Aus „Dürer“ von Moriz Thausing. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dresden, sowie diejenige Berlins — abgesehen von Menzel, der damals gewissermaßen wie eine sonderbare exotische Pflanze im eigenen Topfe aus anderer Erde hervorgewachsen war — welche malerischer Bestrebung nicht sehr zuneigte: diese Kunst stand in innerem Gegensatze gegen jene Richtung, welche, hauptsächlich durch den Einfluß der „London News“, als Muster für derartige Unternehmungen bei den deutschen illustrierten Zeitschriften nicht mehr zu umgehen war. Hierzu ist noch zu rechnen, daß das Tagesbedürfnis des dortigen Verlags vornehmlich durch künstlerisch dürftig geschulte Berufsholzzeichner befriedigt werden mußte. Sie arbeiteten handwerksmäßig, meist nach eingefandten Skizzen, oder sonst copirender, um nicht zu fagen stehlender Weise. Aber auch sehr gute Zeichner, wie die Schlachtenmaler Beck und Burger, der Porträtzeichner Ad. Neumann, dann Leutemann, Fikentscher,

an der gerade damals lebhaft nach malerischem Ausdruck ringenden Bewegung in der schaffenden Kunst. Wie nicht alles zeichnerisch, was gezeichnet ist, so ist eben auch nicht alles Gemalte malerisch. Leipzig lehnte in seinem künstlerischen Bedürfnis sich vorwiegend an Dresden und Berlin an. Die durch Richter, Schnorr, Rethel, Hübner u. A. für den Holzschnitt gekennzeichnete heimische Kunst in

¹ Überdrucke, das heißt Abdrücke fertiger Schnitte auf eine leere Holzplatte, nach welchen dann wieder geschnitten wurde, waren damals die einzige Möglichkeit der Übertragung fremder Arbeiten für den heimischen Bedarf, wenn die kostspielige und zeitraubende zeichnerische Copie vermieden werden sollte.



GEMALT VON VICTOR WEISHAUPT.

HOLZSCHNITT AUS DER XYLOGR. ANSTALT VON TH. KNESING.

WILDER STIER.

VERLAG VON J. J. WEBER, LEIPZIG.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

Guido Hammer — von den später für den Holzschnitt hochwichtigen Malern Preller und Camphausen nicht zu reden, — hielten an der Strichbehandlung fest.

Zudem war gerade damals kein Holzschneider an maßgebender Stelle, dessen Talent bei jenen Anläufen führend hätte auftreten können. *Kretzschmar*, obschon ein guter, war doch nicht der beste Arbeiter seiner Anstalt. Die Träger längst verschollener Namen, wie *Saalborn*, *Schuseil*, *Schmidt von Weissenfels*, ferner *Klitfch* sind in der Hauptsache die Erzeuger derjenigen Holzschnitte, welche *Kretzschmar's* Namen berühmt gemacht haben. Seine Organisationsfähigkeit, sein geschäftlicher Blick muß, nach dem Charakter seiner Anstalt zu urtheilen, bedeutend gewesen sein, wie er sich auch unleugbare Verdienste um den Holzschnittdruck erworben hat. Allein wie weit seine künstlerischen Impulse befruchtend wirken konnten, geht schon aus dem einen Umstande hervor, daß er wohl der Erste war, der jenes System der Arbeitstheilung einführte, nach welchem auf einem und demselben Bilde Einer den Kopf, ein Anderer den Rock und ein Dritter etwa den Hintergrund schneiden mußte. Zudem starb er bald und die Leitung seiner in den Besitz der „Illustrierten Zeitung“ übergegangenen Anstalt gerieth unter *C. Zimmermann* in viel zu unbedeutende Hände. Der besonders geschickte Holzschneider *Klitfch*, dessen Arbeiten in *Kretzschmar's* Anstalt hervorragende Begabung bekundeten, war wohl Anstaltsbesitzer geworden, vermochte aber nicht sich zu einer Führerrolle emporzuschwingen. Der Anstaltsbesitzer *Flegel*, ein feinfühligere, strenger Facsimile-schneider, paßte schon damals nicht mehr recht in die neue Bestrebung Leipzigs, und *Aarland's*, sowie die Spamer'sche Anstalt war in zwar gutwilligen, aber doch nicht ausschlaggebenden Händen, wohl auch gebunden durch den Zwang der „Gartenlaube“ und des Spamer'schen Verlags. So zeigte sich in Leipzig zwar bald Bedürfnis und Streben nach farbiger Gestaltung, nicht aber die Kraft zur Befriedigung derselben. Und wie die in Leipzig verwendete Zeichnung an malerischer Art nicht mit der Pariser und nicht entfernt mit der Londoner Production auf gleicher Stufe stand, so blieb auch der Holzschnitt, wo er nicht facsimile vorgehen konnte, befangen im Strich, und selbst der reine Stichelton war ihm nur ein untergeordnetes Mittel, welches dem Striche beige-fellt oder gegenübergestellt wurde, nicht aber ihn ersetzen konnte.



Der heilige Stephan.
Aus dem Haynald-Fenster der Wiener Votivkirche.
Denkschrift des Bau-Comité's.
Holzschnitt aus R. von Waldheim's xylograph. Anstalt.

Ganz anders gestaltete sich die Entwicklung zu derselben Zeit in München. Hier bestand nur eine Anstalt und eigentlich nur ein Verlag und diese Institute waren beide in den Händen eines selbstthätigen Künstlers, *Kaspar Braun* (Braun & Schneider). Seine künstlerische Gutwilligkeit, feine eigen sinnige Überzeugtheit auf der einen Seite und feine unmittelbare, selbstverständliche Verbindung mit den wichtigsten zeichnerisch thätigen Künstlern in München auf der anderen Seite verschafften dem dortigen Holzschnitt Eigenart, Einheit und künstlerische Absicht. Besonders bestimmend für diese Richtung wurden die Zeichnungen von A. Müller, K. Braun, Lichtenheld, Muttenthaler, Fröhlicher, später Schwind u. A., sowie von denen jüngerer Maler vornehmlich diejenigen von W. Diez. Schon die ältesten Schnitte in den „Fliegenden Blättern“ zeigen neben derbem, schmucklosen Facsimile Neigung zu farbiger Darstellung. Ein rauher, in kräftigen Strichen zu Stimmungszwecken verwendeter Tonschnitt ist sogar charakteristisch für diese Schule. Die „Hauschronik“, die „Fliegenden Blätter“ und die „Münchener Bilderbogen“ sind eine Fundgrube guter, in vielen Fällen vorzüglicher Schnitte, welche sehr früh malerische Absicht erkennen



Die deutsche Kaiserkrone in der k. k. Schatzkammer zu Wien.
Holzschnitt aus den „Mittheilungen der k. k. Central-Commission“ (1868).

werthvoll durch die Reinheit, mit welcher das Holzschnittprincip in ihr aufrecht erhalten wurde. Facsimile wie Tonschnitt mögen anderswo mit größerer Zierlichkeit und, damals schon, mit mehr technischem Witz cultivirt worden sein. Hievon kennt freilich jener Münchener Holzschnitt noch nichts. Seine Technik ist rund und warm und mit vor allem einfacher Strichführung durchaus auf die Sache gerichtet. Trotz alledem hat der Münchener Holzschnitt kaum direct irgend welchen Einfluss auf die allgemeine Entwicklung genommen. Die conservative Richtung seines einzig ausschlaggebenden Verlags und Ateliers und die mit derselben verknüpfte festhaftige Unbeweglichkeit seiner Holzschneider verhinderte auswärtige Berührung. Auch hat, wohl auch mit aus demselben Grunde, die erste Blüthezeit dieses Holzschnittes verhältnismässig nicht sehr lange gewährt. Er war, gleich einer einzelnen Person, alt geworden; neuen Impulsen wenig zugänglich, war die charaktervolle Eigenart seiner jungen Jahre nach und nach zu unbeweglichem Manierismus erstarrt. Erst in neuerer Zeit, hauptsächlich durch eine vielfeitigere und lebendigere Verlagsthätigkeit und durch die Betheiligung vieler junger Künstler, wie W. Diez, R. Seitz, Oberländer, Schlittgen u. f. w., hat München und dabei auch das Atelier von

lassen und welche in dieser Richtung von anderwärtigen Schnitten der damaligen Zeit wohl häufig an Feinheit, aber nie an Kraft und lebendiger Wirkung übertroffen werden. Und wenn auch hin und wieder etwas manierirte Anklänge an den alten Holzschnitt vorkommen, so ist doch die damalige Münchener Arbeit besonders

Braun & Schneider neuen Aufschwung genommen; heute mag München, künstlerisch genommen, die wichtigste der deutschen Holzschnittstädte sein.

Neben diesen beiden, schon zu Anfang instinctiv nach Farbe strebenden Richtungen blieb die gleichzeitig thätige Holzschnittschule in Dresden beharrlich auf dem Boden des strengen Facsimile und steht dort heute noch. Das 1846 gegründete akademische Atelier für Holzschnidekunst, eigentlich die einzige nennenswerthe Bethätigung dieses Kunstzweiges dortselbst, lag von Anbeginn in den Händen eines künstlerisch wohlgeschulten und hingebend eifrigen Mannes, des Professors *Bürkner*, dessen langes, immer gleichbleibend liebevolles Wirken in der einmal eingeschlagenen Richtung eine große Anzahl Holzschnneider bildete, von welchen *K. Oertel*, *Gaber*, auch *Günther* zu größerer Bedeutung kamen. Viele Arbeiten der Dresdener Schule mögen wohl von allen deutschen Holzschnitten die höchste Popularität erlangt haben. Die Zeichnungen von Richter, welche zum größten Theile ihre holzschnneiderische Ausführung in ihr oder durch dort geschulte Hände erhielten, sind allenthalben zu finden. Fast ebenso große Verbreitung fand O. Pletsch. Ferner sind aus dieser Schule hervorgegangen: A. Rethel's Todtentanz, der Tod als Freund und Feind, Rethel's Hannibalzug, dann Schnorr's Bilderbibel und noch eine große Anzahl der Zeit isolirt blieb, fandte Dresden seine meist gut unterrichteten Schüler in die verschiedensten Ateliers, auf diese Weise an vielen Orten, wenn auch nicht immer durch die Eigenart seiner Richtung, so doch durch die Grundlage künstlerischer Erziehung weiter wirkend. Nicht alle seine Schüler blieben der ursprünglichen Richtung getreu, eigentlich nur *Henneberg*, *Gaber*, *Oertel* und vor allen *Günther*. Viele wendeten sich später der tonigen Schnittweise zu. Aber ein namhafter Theil des Respects, welchen der deutsche Holzschnitzer heutzutage noch dem Facsimile bewahrt hat, läßt sich zurückführen auf den Einfluss jener Schnittweise, welche durch ihren vielfach poetischen zeichnerischen Inhalt so wesentlich dazu beigetragen hat, den deutschen Holzschnitt volksthümlich zu machen. Die neueste farbige Bestrebung freilich hat den Dresdener Schnitt immer mehr bei Seite geschoben und heute kann von einem fördernden Einfluss desselben auf die Holzschnittentwicklung kaum mehr gesprochen werden.



Illustration aus „Maria Louise“ von Helfert.
Holzschnitt von H. Paar. Verlag von W. Braumüller, Wien.

von Werken, illustriert von den verschiedensten Zeichnern, wie Musäus' Volksmärchen, der Jugendkalender, die Spinnstube, ferner das deutsche Balladenbuch u. f. f. Aber so abgeschlossen Dresden auch in dieser Richtung, so beharrlich es im Ganzen tonigem Streben gegenüber ablehnend blieb, was zum größten Theil in der Gesammtichtung der Dresdener schaffenden Kunst seine Ursache findet, so nahm diese Schule doch großen Einfluss auf die Weiterentwicklung des deutschen Holzschnitts. Während München, das in ähnlich abgeschlossener Weise seinen Weg ging, trotz des Zugeständnisses an das farbige Bedürfnis

Wichtig für den Holzschnitt war auch Düffeldorf. Der directe Einfluss der dortigen Künstlerwelt musste Unterstützung für die hier thätige Anstalt von R. Brend'amour werden und einen gewissen Rückschlag ausüben, obschon der Leiter der Anstalt wohl kaum den Anspruch erhebt, künstlerische Förderung durch seine persönliche Arbeit gegeben zu haben. Die lange Reihe von sehr guten Schnitten

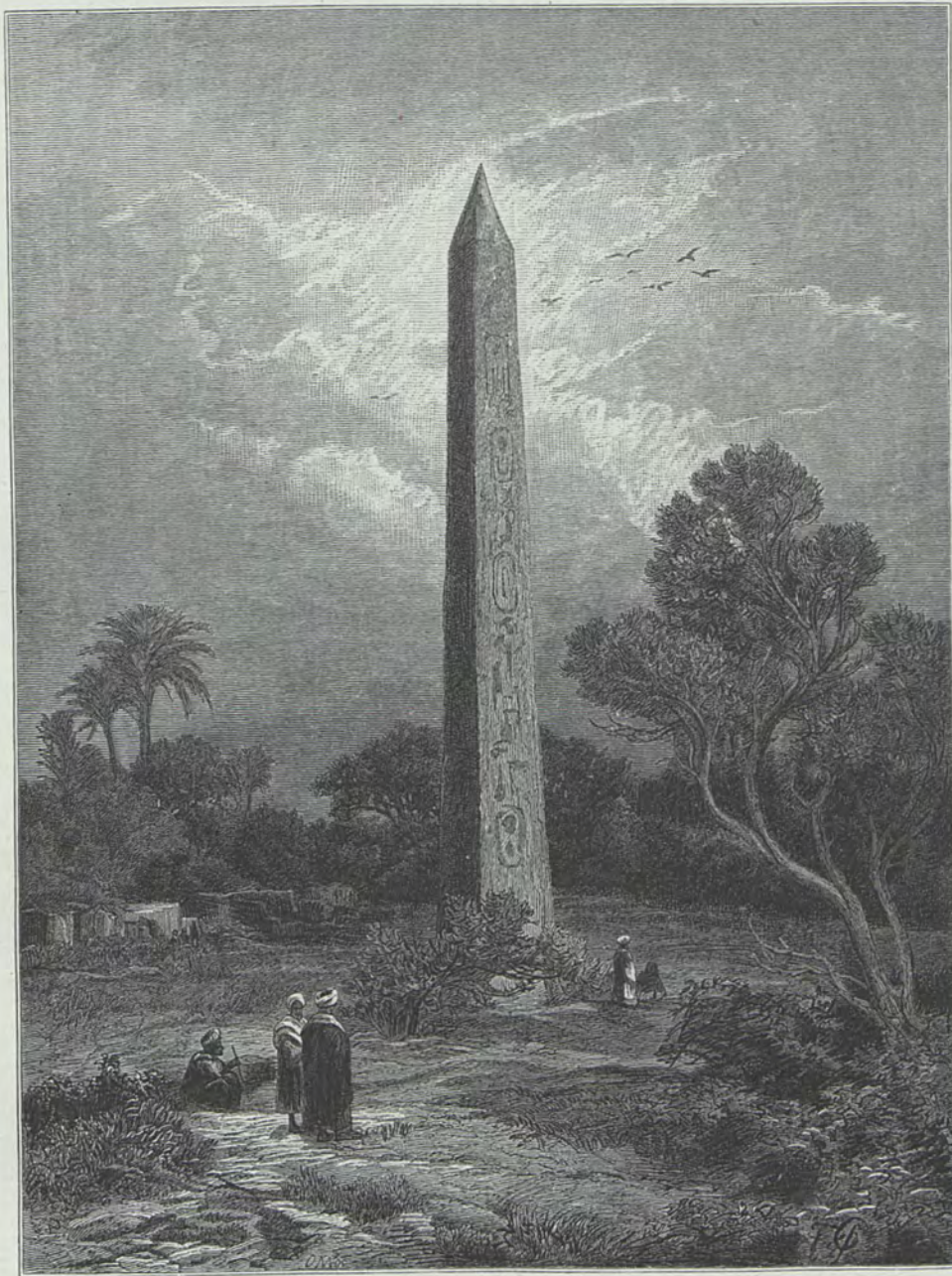


Professor Alois Schön. — Holzschnitt von H. Paar. Aus der „Neuen Illustrierten Zeitung“.

auf jedem Gebiete rührt durchgehends von Gehilfen der Anstalt her. Allein die offenbar kluge Leitung hat es verstanden, mit Hilfe der Düffeldorfer Maler und durch eine grössere Anzahl tüchtiger Arbeiter, mit denen sie sich stets zu versorgen wusste, fast den gesammten deutschen Buchhandel an sich zu knüpfen. So war die Anstalt im Ganzen zwar nie originell, sie folgte immer dem gebahnten Geleise; aber durch ihre ausgebreitete Fühlung war sie fast stets auf der Höhe der jeweiligen Arbeit, und

insofern, wenn nicht eigentlich Erzieherin, so doch vortreffliche Gelegenheitsmacherin für die Entwicklung des Holzschnitts. Sie hat fast die ganze Weiterbildung desselben in ungeschwächtem Bestande an sich mit erlebt und hat dadurch etwas Ehrwürdiges für den deutschen Xylographen. Sie hat aber auch fortgesetzt Aufschwung und Ausdehnung gewonnen und ist heute wohl die bestorganisirte und ausgedehnteste Fabrik für die Holzschnitterzeugnisse in Deutschland.

Den weit- auswichtigsten Anstos für die moderne Entwicklung hat Stuttgart gegeben, besonders in zweierlei Hinsicht, einerseits durch die Hallberger'schen Verlagsunternehmungen, andererseits durch die selbstthätige Einflussnahme eines reich begabten Xylographen, durch *Adolph Clofs*. Vor den auf diese Weise hervorgerufenen Umwandlungen war Stuttgart keine anderen



*Heliopolis, von F. von Pausinger. — Holzschnitt von Fr. W. Bader.
Aus dem Prachtwerke „Eine Orientreise“. Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, Wien.*

in verschiedenem Sinne, kupferstecherisch, und die Letzteren gaben dem damaligen Stuttgarter Holzschnitt eine Art glasiger Klarheit, während Hartmann vergeblich versuchte, seinem Facsimile durch gewishte Töne und missverstandene Tiefen eine elegante Körperlichkeit zu verleihen.

Allein die Zustände änderten sich, als Eduard Hallberger seiner damals jungen Zeitung „Über Land und Meer“ und der „Illustrierten Welt“ durch auswärtige Clichés, vornehmlich französischer Abstammung, illustrativen Inhalt gab. So viel Anfeindung damals auch dieser „unpatriotische“ Schritt von verlegerischer und holzschnneiderischer Seite erfuhr, und so wenig er auch aus künstlerischer

Wege gegangen, als es anderwärts der Brauch war. Die zwei dort wirkfamen Anstalten von *Allgäuer & Siegle* und von *Kühn & Ade* hielten sich in einem gewissen im Ganzen nüchternen, aber fauberen und glattstrichigen Facsimile, welches bedingt war durch die maßgebenden Zeichner Seibertz, Schnorr, Kühn und später Hartmann. Der Seibertz'sche „Fauft“ ähnelt der älteren Dresdener Zeichnung; Schnorr ebenso wie Kühn zeichneten, wenn auch

Erwägung hervorgegangen sein mochte, so tief und nachhaltig war doch seine Wirkung. Wie das Publicum, so stand auch der deutsche Holzschneider voll Bewunderung vor der bisher kaum gekannten glänzenden Bestechlichkeit der tonig weit vorgeschrittenen französischen Technik, und sein auf diesem Gebiete ziemlich führerloser Drang fühlte sich hier mehr zur Nachahmung hingezogen, als es bei der durch die „Leipziger Illustrierte Zeitung“ theilweise gepflegten herberen englischen Richtung der Fall gewesen war. Wie einem sonst ganz gescheiterten Schüler zu Muthe sein mag, wenn er sich mit einem schwierigen Rechenexempel plagt, dem er auf die complicirtesten Arten gerecht zu werden versucht

und an dessen Lösung er endlich, heiß und schwitzend, fast verzweifelt, wie ihm aufathmend zu Muthe sein mag, wenn ein Geübterer kommt und ihm leichthin zeigt, wie einfach die Sache ist, so, wenn das Gleichniß erlaubt ist, möchte sich die befreiende Wirkung der französischen Weise auf den damaligen deutschen Holzschneider illustriren lassen. Und dieser Einfluß kam so gelegen, der Boden war so vorbereitet, daß der Same sofort Wur-



Frauen von Bellehem, von F. von Pausinger. — Holzschnitt von Fr. W. Bader.
Aus dem Prachtwerke „Eine Orientreise“. Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, Wien.

feine leichtbewegliche Hand, für die es kaum technische Schwierigkeiten gab, seine spielend schnelle Stichführung eroberten gewissermaßen mit einem Ruck das bis dahin in schwerfälliger Schrittbe- wegung angestrebte Feld der farbigen Behandlung. Und da er stets Rath wußte, wie einer Sache beizukommen sei, und seine Arbeit selbst immer ein sicheres Muster war, so führte er seine Schüler, so nebenher, jedem seine Art lassend, ohne Schulzwang seine Wege und bildete eine Anzahl Leute, welche später über- zeugte Vertreter seiner Richtung wurden. Zwar waren seine Mittel in der Hauptsache der französischen Rüstkammer entlehnt und er selbst ist gewiß mit aufrichtiger Bewunderung bei den Doré-Stechern in die Lehre gegangen. Seine Verwendung aber war doch meist originell, und wenn auch angeregt durch die witzigen Behelfe der Franzosen, erfand er sich doch gelegentlich stets seine eigene Lösung. Bei allem farbigen Übermuthe seines Stichels hat er zudem die Verbindung mit der nationalen Schnittweise nie

zel schlug, und zwar, mehr oder weniger bewußt, allenthalben. Nur hatte Stuttgart den Vorzug, daß es in der Anstalt von Clofs & Ruff, oder besser in dem Träger derselben, A. Clofs, eine Persönlichkeit besaß, welche befähigt war, die neuen Elemente dem heimischen Sinn anzupassen, sich selbst an ihnen heranzubilden und die auf diese Art nationalisirte Er- rungenschaft befruchtend fortzupflanzen. Seine tonüppige, male- rische Begabung,

verloren. Er fand immer leicht den Übergang zum Facsimile und erhielt sich eine feltene Gewandtheit, beide Richtungen im gegebenen Falle auf einem Stocke zu vereinigen und zwanglos in einander überzuführen. Und obfchon er feinen Strich beim Facsimile gern mit warmer Farbe belebte, beharrte er, wenigstens in der erften Zeit feines Wirkens, doch ftets getreulich in den Grenzen der Zeichnung. Durch diefe Eigenfchaften blieb er mit der damaligen Grundlage des deutschen Holzſchnitts verwachfen,

und hiedurch vermochte fein Talent fo unmittelbar und tiefgreifend auf die allgemeine Entwicklung einzuwirken.

Immerhin aber würde Clofs ohne das Zufammentreffen von äußeren Factoren keinesfalls zu diefer Entfaltung und fomit nicht zu diefem Einfluß gekommen fein. Zunächst trat neben jenem belebenden Einfluß des franzöfifchen Holzſchnittes damals als wichtiger, fördernder Factor die Photographie auf Holz ein,

riſche Begabung der Anſtalt zur Verfügung ſtellte. Aber auch der Buchverlag begann damals lebhafteres riskirendes Intereſſe an der neuen Weiſe zu gewinnen. So entſtanden mit Unterſtützung des Cotta'ſchen Verlags und mit Zuziehung der Düffeldorfer Maler Schrödter, Camphaufen, Schütz zunächſt die illuſtrirte Ausgabe von Uhland's Gedichten, dann, von G. Clofs und Max gezeichnet, Wieland's „Oberon“, und im Verlage von P. Neff nach Zeichnungen von G. Clofs „Natur und Dichtung“. Dieſe Unternehmungen zählen in illuſtrativer Beziehung zu den werthvollſten Arbeiten des deutschen Holzſchnittes. Es iſt ſpäter nicht nur in Stuttgart, fondern auch in anderen deutschen Städten mit größerer maleriſcher Gewandtheit, mit ausgebildeterer techniſcher Geſchicklichkeit gearbeitet worden, aber mit

welche es der naturgemäſſen auf kraftvolle tonige Wirkung aufgebauten Tuſchzeichnung und Kohlenzeichnung ermöglichte, ſich dem Holzſchnitt direct dienſtbar zu machen. Dieſes Hilfsmittel führte ihm eine Reihe hervorragender künftleriſcher Kräfte der damaligen jungen Münchener Schule, wie Makart, G. Max, Loſſow, R. Seitz u. A. zu, während zu gleicher Zeit der Landſchaftler G. Clofs feine ſtimmungsvolle zeichneriſche



„Jordan-Beduinen“, von F. von Paufinger. — Holzſchnitt von Fr. W. Bader.
Aus dem Prachtwerke „Eine Orientreiſe“. Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, Wien.



*Burg Kozl in Böhmen, von Julius Mařak.
Holzschnitt aus R. von Waldheim's xylogr. Anstalt.*

Ausnahme der reinen Facimileschnitte ist die naive Treue jener Zeit, die liebevolle Hingabe, getragen von dem warmen Glauben an die künstlerische Verpflichtung, später felten wieder im gleichen Mafse bethätigt worden.

Der holzschnneiderische Erfolg dieser Werke führte der Clofs'schen Anstalt — nunmehr Firma A. Clofs — in Kurzem eine Reihe glänzender buchhändlerischer Unternehmungen zu, und dies schulte, oder brachte wenigstens in Berührung mit ihrer Art eine grofse Zahl von geschickten Holzschneidern. Gleichzeitig veranlafste die damals fast plötzlich erblühende Speculation mit Holzschnitt-Prachtwerken auch in anderen Verlagsstädten Deutschlands eine erhebliche Beweglichkeit und lebendige gegenseitige Berührung unter den Holzschneidern. Von jener Zeit an entstanden, um das Wichtigste zu nennen, die „Deutschen Bilderbogen“ bei G. Weife, mit Zeichnungen von meist Düffeldorfer und Berliner Malern, darunter Menzel, Knaus, Scheuren, Pletsch u. f. f., dann in Kröner's Verlag die „Rheinfahrt“, von Püttner illustriert, „Aus deutschen Bergen“ von Püttner, G. Clofs, W. Dietz u. A., im Verlag von Adolf Bong & Cie. die Scheffel-Illustrationen von A. von Werner, später die „Nord- und Ostfee“,

von Schönleber u. A. gezeichnet; im Engelhorn'schen Verlag: „Italien“ von Schönleber, A. von Werner u. A., und in neuerer Zeit „Die Kunstschätze Italiens“; im Verlag von Hallberger: „Ägypten“, dann Schiller's und in neuester Zeit Goethe's Werke, reich illustriert von verschiedenen Münchener, Düffeldorfer und Berliner Künstlern; im Verlag von W. Spemann: „Germania“, „Hellas und Rom“, von verschiedenen Malern illustriert. Gleichzeitig reihte an die Publicationen der Decker'schen Hofbuchdruckerei in Berlin: „Der dänische Krieg“ und „Der deutsche Krieg von 1866“, die G. Grote'sche Verlagshandlung dortselbst ihre reiche Thätigkeit, zunächst mit ihrem merkwürdigsten Unternehmen: „Faust“ von Max gezeichnet (welches freilich erst später und unvollendet erschien), dem dann die Klaffiker-Ausgabe und später Oncken's „Allgemeine Weltgeschichte“ und neuestens die „Geschichte der deutschen Kunst“ u. a. folgten. Diesen Werken schlofs sich eines der reizendsten deutschen Holzschnittbücher, Menzel's „Zerbrochener Krug“ in Hofmann's Verlag an. Ebenso hatte in München durch den Ströfer'schen und den Bruckmann'schen Verlag eine auf diesem Boden neue Verlagsregfamkeit begonnen. Es erschienen zunächst bei Ströfer eines der monumentalsten deutschen Prachtwerke, „Faust“, von Seitz und Liezen-Mayer, ferner in kleinem Mafsstabe „Die Glocke“ und „Wilhelm Tell“, dann bei Bruckmann ebenfalls ein „Faust“, von Kreling gezeichnet, „Die Schweiz“, „Venedig“ etc. Und endlich entfaltet Leipzig eine, wenn auch in den Einzelercheinungen minder grofsartige, doch ebenso reichliche Verlagsthätigkeit, von welcher zunächst die für den Facimileschnitt höchst wichtigen, gröfstentheils vornehmen, immer liebevoll durchgeführten Unternehmungen von A. Dürr und darunter vor allen die Führich-Zeichnungen „Pfalz“, „Thomas a Kempis“, „Der arme Heinrich“ und Preller's „Italienische Landschaften“ zu nennen sind; dazu kommen die „Kunstgeschichtlichen Bilderbogen“ bei Seemann, Brehm's „Thierleben“ bei J. J. Weber, die „Weltgeschichte“ von Jäger, König's „Literaturgeschichte“ und Stock's „Deutsche Geschichte“ bei Velhagen und Klafing, dann verschiedene anatomische Werke bei Vogel und kunstgeschichtliche Werke bei Weigel, endlich zum Theil die Spamer'schen Jugendschriften, und in neuerer Zeit vieles Andere. Hiezu ist noch das enorme Bedürfnis einer grofsen Anzahl



HOLZSCHNITT VON H. SCHEU.

DER HOFZWERGER.

IN VERLAGSANSTALT IN STUTT GART.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

von illustrierten Zeitschriften zu rechnen. In Leipzig erschienen und erscheinen zum Theil noch die „Illustrierte Zeitung“, die „Gartenlaube“, „Daheim“, die „Zeitschrift für bildende Kunst“, „Illustrierte Jagdzeitung“, „Familienjournal“, „Salon“ (beide nunmehr eingegangen); in Stuttgart „Über Land und Meer“, die „Illustrierte Welt“, das „Buch für Alle“, „Vom Fels zum Meer“, „Gewerbeshalle“; in Berlin mehrere Modezeitungen, Schorer's „Familienblatt“, verschiedene illustrierte Bauzeitungen; in München die „Fliegenden Blätter“ u. f. f.¹

Dieses ungeheure, in der verhältnißmäßig kurzen Zeit von etwa fünfzehn Jahren zusammenge- drängte Bedürfnis

¹ Obiges Verzeichniß der illustrierten Verlagswerke macht natürlich keinerlei Ansprüche auf Vollständigkeit. Es handelt sich an dieser Stelle nicht um eine Geschichte der buchhändlerischen Entwicklung, sondern um eine Darlegung der Zustände, unter denen der Holzschnitt seine Fortbildung fand. Die Erzählung der Unter-

nehmungen hat nur den Zweck, dem Leser einen Blick auf das nahezu gleichzeitige Massenverlangen nach Holzschnitten zu gewähren, weil dies naturgemäß bestimmend auf den Charakter der Production einwirken mußte. Doch glauben wir immerhin das Wichtigste genannt zu haben.



„Als der Großvater die Großmutter nahm . . .“, von Fritz Gareis.
Holzschnitt von Wilhelm Wehl. Aus der „Neuen Illustrierten Zeitung“, Wien.

brachte rasch eine Reihe guter xylographischer Anstalten zur Blüthe. Neben den schon bestehenden: *Brend'amour* in Düffeldorf, *J. J. Weber, Klitsch & Rochlitzer, Aarland* in Leipzig, *Clofs, Hallberger, Specht, Krüll & Michael* (später *Michael*), *Kunz, Halm* in Stuttgart, *Bräun & Schneider* in München, entstanden nach und nach: in Leipzig *Käseberg & Oertel, Roth, Gedan* und eine Filiale der *Brend'amour'*



Der Großprioratsplatz in Prag, von A. Lewy. — Holzschnitt aus der xylographischen Anstalt von Šimáně & Vilím. Aus dem Werke „Böhmen“. — Verlag von J. Otto, Prag.

fchen Anstalt, *Jerike* u. A.; in Berlin ebenfalls eine Filiale der *Brend'amour'*fchen Anstalt, dann *Bong, Thiers, Heuer & Kirmse, Ost, Jahrmargt* (eingegangen); in München: *Knesing, Walla* u. A.; in Stuttgart noch eine Filiale *Brend'amour's, Werkmeister*. Von diesen Anstalten gewannen neben *Clofs* und *Brend'amour* besonders *Käseberg & Oertel* und in neuerer Zeit *Heuer & Kirmse* und *Knesing* durch die eigene Arbeit der Leiter und durch die Verwendung tüchtiger Kräfte gröfsere Bedeutung.



Zeichnung von A. Seder. — Holzschnitt von
Günther & Rücker. Aus „Allegorien u. Embleme“.
Verlag von Gerlach & Schenk, Wien.

der einzelnen Anstalten größtentheils auf. Gleichzeitig erschlossen die Fortschritte der Photographie das Gebiet der directen Reproduction nach Gemälden etc., welches dem Holzsnitte um so mehr unererschöpfliche, rein farbige Aufträge zuführte, als nicht nur die Prachtwerke sich unter Umständen dieses Hilfsmittels bedienten, sondern auch — und vornehmlich — die illustrierten Zeitschriften sich massenhaft eines Vortheils bemächtigten, der bequem und billig zugleich war. Auch brachte die jüngste Zeit dem deutschen Holzsnitte noch ein neues Moment technischer Bereicherung. Der deutsche Cliché-Verbrauch hat sich auch auf den fertig und glänzend die Bühne betretenden amerikanischen Holzsnitt geworfen und sofort bemächtigte sich an vielen Orten der deutsche Stichel dieses neuen vielversprechenden Mufters.

Es muß hier noch eines Holzschneiders Erwähnung gethan werden, welcher, obschon er weder eine Anstalt, noch sonst eine Schule errichtete, durch die Art feiner Arbeit und feiner Productivität eine ziemlich starke Rückwirkung auf die farbige Entwicklung des neuen Holzsnittes äufserte. Dies ist *Max Weber*, ein in Brüssel arbeitender Deutscher. Er ist der ausgesprochenste Vertreter des französischen Tonschnitts. Minder tief und minder vielseitig veranlagt als Clofs, lag es nicht in feiner Art, umbildend für das deutsche Bedürfnis zu arbeiten. Aber seine glänzende technische Begabung, fein eleganter Ton, seine zwar etwas kalte, harte, aber kräftige, wirkungsvolle Farbe und seine liebevolle Durchbildung verschafften feinen Arbeiten Ansehen und Popularität. Er fand reiche Verwendung, besonders in Effectstücken für die illustrierten Zeitungen, und die Arbeiten seines Stichels waren für die deutschen Holzschneider lange Zeit nachstrebenswerthe Mufter.

Während dieser Vorgänge war der deutsche Holzsnitt in eine neue Entwicklungsperiode getreten. Das tastende Suchen nach farbigem Ausdruck, welches vorher in den verschiedenen Städten in erkennbar verschiedener Weise arbeitete, war einer einheitlichen, zielbewußten Bestrebung gewichen. Der Buchhandel, die Concurrnz der Anstalten benutzend, band sich nicht an die Ateliers des Erscheinungsortes feiner Unternehmungen, sondern ertheilte feine Aufträge allerorts und hob hiedurch den Unterschied der einzelnen Städte, ja selbst den individuellen Charakter



Zeichnung von A. Seder. — Holzschnitt von
Günther & Rücker. Aus „Allegorien u. Embleme“.
Verlag von Gerlach & Schenk, Wien.

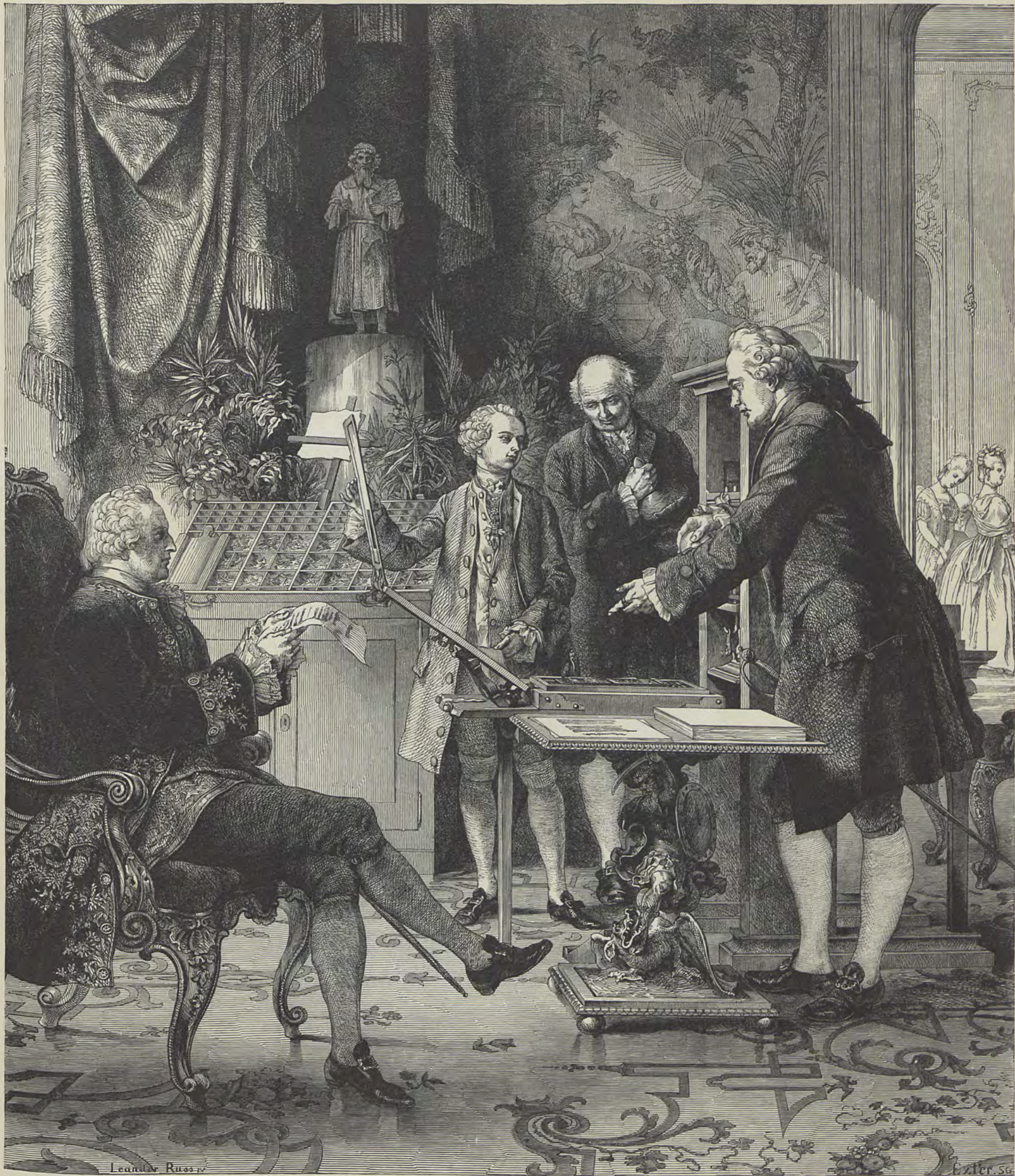
Aber die neue Periode charakterisirt doch mehr ein äußerer als ein innerer Aufschwung. Der neue Weg war angebahnt, reich und fein hatte ein neubelebtes Wirken sich auszubreiten begonnen und würde sich sicher bei richtiger Pflege, bei organischer Entwicklung zu dauernder Blüthe haben gestalten können. Statt dessen kam die Treibhaushitze einer hastenden Speculation, die es immer eilig hat, die Anderen zu überholen, und jagte die Pflanze zu vorzeitiger Entfaltung in die Höhe. Mit dem Massenbedürfnisse kam die gewöhnliche Folge, die fabrikmäßige Production. In gleichem Maße, wie das vermehrte Verlangen materiellen Aufschwung brachte, verminderte sich die hingebende Über-



„Die neuesten Nachrichten“, von D. Teniers. — Holzschnitt aus dem Xylographischen Institute der k. k. Hof- und Staatsdruckerei. Aus Bode's „Bilderlese aus kleineren Galerien Deutschlands und Österreichs“. Verlag der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“, Wien.

zeugtheit der früheren Periode, gleichwie bei dem raschen Fortschritt der technischen Geschicklichkeit die künstlerische Entwicklung zurückbleiben mußte.

Heute stehen wir nun noch mitten in dieser Periode. Die farbige Bethätigung ist in der Hauptsache, wenn nicht immer originell, oder besser gesagt national, so doch überall siegreich. Aber bei alledem ist der Deutsche von seinem Facsimile nicht ganz abgekommen. Während der Franzose und der Amerikaner, wie sie es nennen, darüber hinaus sind, greift der Deutsche beinahe instinctiv darauf zurück, wo er es besonders ernst meint, oder wo er sich sonst nicht zu helfen weiß. Mitten im Ringen nach Farbe entstanden die vortrefflichen strengen Facsimileschnitte nach Führich und Preller von Oertel, die Schnitte zu „Faust“ und zur „Glocke“ nach Rudolf Seitz von Klepisch, Schlumprecht, Döring u. A., die zum Theil ebenfalls auch sehr guten Schnitte nach Pletsch und Thumann von Oertel, Günther u. A., während die Zeichner Menzel, W. Diez, Schönleber, A. v. Werner etc. durch ihre Untertuschungen dem



ZEICHNUNG VON LEANDER RUSS.

HOLZSCHNITT VON FRIEDRICH EXTER.

EPISODE AUS DER JUGEND KAISER JOSEF'S II.
(AUS DEM WIENER KÜNSTLERALBUM.)

DRUCK UND VERLAG DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

Facsimile Reichthum und Vielseitigkeit gaben. Im Allgemeinen freilich steht das heutige Facsimile nicht mehr ganz auf demselben Boden wie das alte; es macht sich auch hier, wie schon die meist malerische, nicht mehr rein zeichnerische Endabsicht der Vorlagen und die Verwendung getuschter Töne beweist, das Bedürfnis farbigen Eindrucks geltend. Allein noch besteht es und wird zum Vortheile des deutschen Holzschnittes so lange, wenn auch als etwas Eigenes, nebenher fortbestehen, als die Gewissenhaftigkeit des deutschen Holzschneiders nicht gelernt hat, eine reizvolle Strichbehandlung ausschließlich auf ihren Tonwerth anzusehen und darnach auszuführen.

Überblicken wir am Schlusse dieser Betrachtung die Illustrationen, welche dieselbe begleiten, und welche ausgewählt sind, nicht gerade um die aufgestellten Behauptungen mit Beweisen zu belegen, sondern mehr um in annähernd richtiger Zeitfolge das Charakteristischste der jeweiligen Production vorzuführen, so wird jedem vorurtheilslosen Beschauer deutlich werden, bis zu welchem außerordentlichem Reichthum, bis zu welcher mannigfaltiger, feiner und kraftvoller Darstellungsfähigkeit der

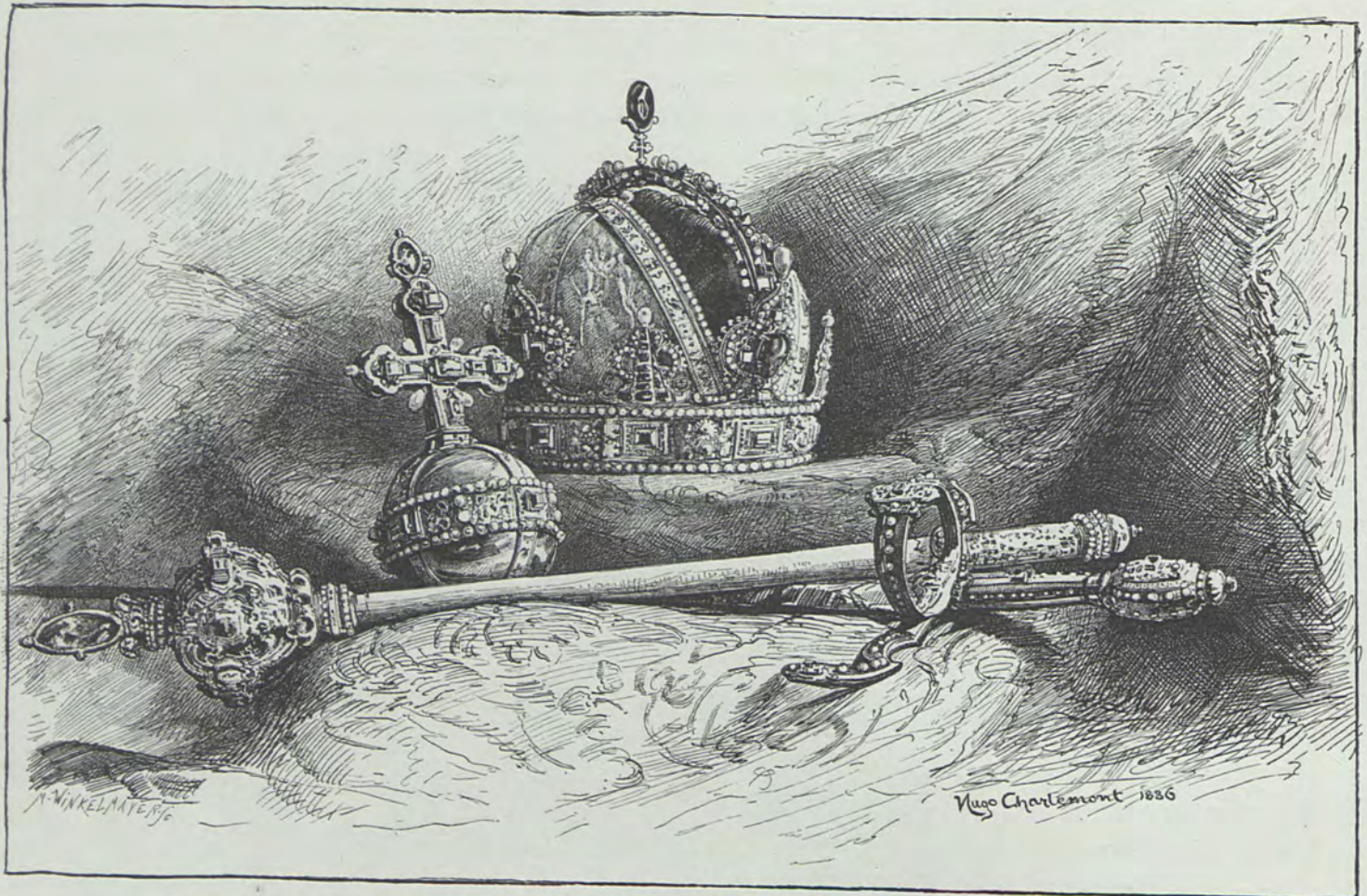
stellen und diejenige Seite seiner Fähigkeit auszubilden, auf die sie ihm doch nicht folgen können, nämlich die rein künstlerische. Möge der Holzschnitt lernen, seine Kraft nach Innen, zu künstlerischer Vertiefung, und nicht weiter nur allein nach Außen, zu immer raffinirterer technischer Fertigkeit zu vervollkommen! Die Überfeinerung nach dieser Seite hin führt ihn nur der mechanischen Reproduktion entgegen, wie die am weitesten vorgeschrittene Technik der Amerikaner heute schon erkennen läßt. Sein Ringen soll nicht fein, zurückzugreifen, um verlorenen Boden wieder zu gewinnen, was nicht gelingen kann, sondern vorwärts, um neuen Boden zu erobern. Er hat das Zeug in sich zum Wettkampf auf jenem höheren Gebiete, das bis heute Stich und Radirung fast allein beherrschen; möge er sich hiefür weiter bilden; denn hier, in rein künstlerischer Bethätigung, liegt seine Zukunft!

Holzschnitt in sich die Mittel hat. Mit diesen Eigenschaften braucht er die Gegenwart der mechanischen Reproductionsarten nicht zu fürchten. Es ist kein Zweifel, der Holzschnitt hat an diese in ihrer Weise glänzend sich entwickelnden, schnellen und billigen Concurrenten schon manches Feld seiner bisherigen Thätigkeit abtreten müssen, und wird in seinem äußeren Bestande noch weitere Einbußen erleiden. Aber diese Concurrenten sind nicht so ganz seine Feinde, eben weil sie ihn durch ihr Eingreifen zwingen, sich auf sich selbst zu



Kaiser Rudolf II., nach der Broncebüste in der k. k. Ambras-Sammlung in Wien. Zeichnung von K. von Siegl. — Holzschnitt von E. Schulz für „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“.

Wilhelm Hecht.



*Die österreichischen Reichskleinodien aus der Zeit des Kaisers Matthias, nach den Originalen in der k. k. Schatzkammer.
Zeichnung von Hugo Charlemont. Holzschnitt von M. Winkelmayer für „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“.*

C. ÖSTERREICH-UNGARN.

Was oben vom deutschen Holzschnitt gefagt ist, das gilt im Wesentlichen auch vom österreichischen. Beide Ländergebiete bilden in allen künstlerischen Dingen ein durch tausendjährige Gemeinsamkeit der Geschichte und der Cultur zusammenhängendes Ganzes, aus dessen einheitlichem Grundelemente die großen Kunstpflegestätten wie mächtige Individuen sich erheben.

In Österreich hat in neuerer Zeit nur Wien eine solche tonangebende Stellung sich zu erringen vermocht. Die übrigen Orte der westlichen Reichshälfte, die größeren und kleineren Hauptstädte der Kronländer folgen dem Entwicklungsgange der alten Kaiserstadt, und diese selbst wiederum steht durch die zahllosen Canäle des heutigen Verkehrs mit dem Kunstleben Deutschlands in so reger und ununterbrochener Wechselwirkung, daß wir ihre Bedeutung auf dem hier zu betrachtenden Specialgebiete nur im Zusammenhange mit der Entwicklung des deutschen Holzschnittes richtig würdigen können. Sind doch zahlreiche der Wiener Xylographen eingewanderte Deutsche, welche den Stil und die Schule ihrer Heimat hieher verpflanzten!

Die politischen Verhältnisse der vormärzlichen Zeit übten ihren hemmenden Einfluß auf alle Zweige der österreichischen Literatur und hinderten demgemäß auch einen höheren Aufschwung der Buchillustration, so ausgezeichnete Kräfte sich auch gerade für dieses Fach in Wien hätten finden lassen. Wie reich würde die Ernte gewesen sein, wenn irgend ein Wiener Verleger oder Xylograph der Vierziger-

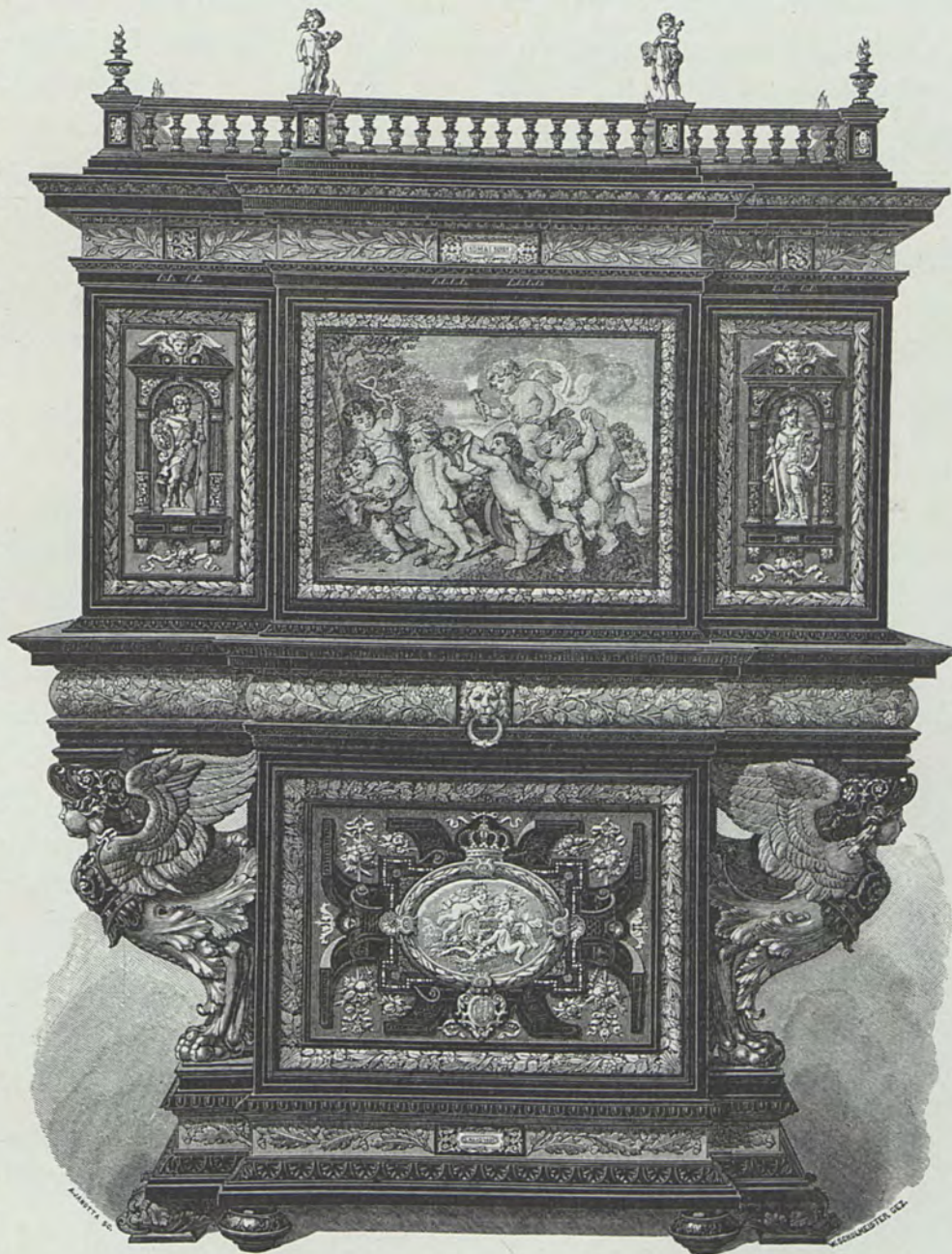
Jahre unsere Danhauser, Fendi, Gauermann, Waldmüller mit einem Schwind, Steinle, Führich, Nep. Geiger, Pettenkofen zu einem Unternehmen gleich den „Fliegenden Blättern“ oder den „Bilderbogen“ Braun's und Schneider's hätte vereinigen können! Der Vogl'sche Volkskalender und andere ähnliche Unternehmungen, einige Localwitzblätter von fragwürdiger Qualität waren die einzigen Pflegestätten

der populären Holzschnittillustration, deren künstlerisches Niveau damals ebenso niedrig stand, wie die bildliche Ausstattung der wissenschaftlichen und pädagogischen Literatur. Die Wiener Xylographen jener Zeit, ein *Altparth, Cohn, Hackenberg, Ramsberger, Rühling, Turowski, Speer* u. A. waren gewiss tüchtig geschulte Meister, denen jedoch zu höherer Betätigung der Anlaß fehlte.

In den Fünfziger-Jahren, gleichzeitig mit dem Beginne der politischen und

frirte Zeitung“ gegründet, das erste mit Holzschnitten ausgestattete Wiener Unterhaltungsblatt besseren Schlages, für welches eine Reihe künstlerischer Kräfte von Rang und Begabung, wie K. Geiger, Ant. Ritter von Perger, Hafslwander u. A. thätig waren. Bei der artistischen Leitung dieser Publicationen waren in erster Linie süddeutsche Kräfte thätig: beim Lloyd der früher in Stuttgart etablirte Verlagsbuchhändler C. Dittmarfch, bei dem Wiener Unternehmen der Xylograph *F. W. Bader* (geb. 1828 in Brackenheim bei Heilbronn), ein Schüler von Deis in Stuttgart und von Gaber in Dresden, dessen

wirthschaftlichen Regeneration Österreichs, bereitete sich eine Besserung dieser Zustände vor. Während in Triest die literarisch-artistische Abtheilung des österreichischen Lloyd unter Bruck's genialer Leitung eine Anzahl von Unternehmungen in's Werk setzte, welche hauptsächlich der damals zur Mode gewordenen Stahlstichproduction zu Gute kamen, wurde in Wien durch den aus Amerika eingewanderten John Greis 1851 die „Österreichische Illu-



Bilderkasten Seiner kaiserlichen Hoheit des Kronprinzen Erzherzog Rudolf, entworfen von J. Storck, ausgeführt von F. Michel, mit Malereien von Hans Canon. Zeichnung von W. Schulmeister. Holzschnitt von A. Janotta für „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“.

langjährige Thätigkeit, namentlich als Geschäftsleiter und Anstaltsbesitzer, für den neueren Wiener Holzschnitt und Holzschnittdruck ausschlaggebend geworden ist.

In die Vierziger- und Fünfziger-Jahre fällt auch die Thätigkeit *Fr. von Exter's* (geb. 1820 zu Therefienfeld) als Leiters der damals unter Al. Auer gegründeten xylographischen Abtheilung der k. k. Hof- und Staatsdruckerei. Exter, ein Schüler von Blasius Höfel und Casp. Braun, lieferte mehrere große Blätter nach Leander Rufs u. A. und erfand eine neue Art polychromer Buchillustration, den typographischen Farbendruck, in welchem zum Beispiel für die bahnbrechende Illustration der „Mittelalterlichen Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates“ von Heider, Eitelberger und Hieser mehrere Abbildungen hergestellt sind. Dem Wirken Exter's wurde leider durch den Tod des trefflichen Mannes ein allzu frühes Ende gesetzt.

Von bedeutendem Erfolge für das gesammte Illustrationswesen und für die Hebung des artistisch ausgestatteten Verlags war die um die Mitte der Fünfziger-Jahre erfolgte Gründung des *Waldheim'schen* Instituts, welches in der Gesamtheit der von ihm betriebenen, mit unermüdlichem Eifer und Opfermuth cultivirten Kunstzweige vornehmlich auch dem Holzschnitt sorgsame Pflege angedeihen liefs. R. v. Wald-

rifchem oder künstlerischem Gehalt, sondern die ungünstigen Vertriebszustände, namentlich das drückende Stempelgesetz, haben dem Unternehmen leider ein frühes Ende bereitet. Aus dem sonstigen xylographisch illustrierten Verlage Waldheim's mögen die mit Holzschnitten nach Swoboda ausgestattete Ausgabe von Gottfried Kinkel's „*Otto der Schütz*“ und das Prachtwerk des Denkmalcomité's über den Bau der Votivkirche, eine nach Inhalt und Form gleich mustergiltige Publication mit Text von Moriz Thauling, besonders hervorgehoben werden. Daran reihen sich zahlreiche illustrierte Jugendchriften, historische Werke, Eisenbahnführer, kunstgewerbliche Publicationen (wie die von Teirich begründeten und ursprünglich ganz mit Holzschnitten illustrierten „*Blätter für Kunstgewerbe*“), Kalender, wissenschaftliche Fachblätter und Kataloge jeder Art, als Zeugnisse für die Rührigkeit des Verlags wie für die wachsende Betriebsamkeit auf den verschiedensten Gebieten des literarischen und geschäftlichen Lebens.



*Der Peričnik. Zeichnung von E. von Lichtenfels.
Holzschnitt von Jof. Liebelt für „Die österreichisch-
ungarische Monarchie in Wort und Bild“.*

heim umfasste den ganzen Umkreis der illustrierten Literatur vom politischen Flugblatt bis zur schwerwiegenden kunstgeschichtlichen und archäologischen Publication. Für den „*Figaro*“ wufste er in einem Arthur Grottger, Leopold Müller, Laufberger, Swoboda und Anderen die besten Zeichner der damals aufstrebenden Künstlergeneration zu gewinnen. In der von ihm neu begründeten „*Illustrierten Zeitung*“ war er mit Aufbietung aller Kräfte befrebt, den großen Leipziger und Stuttgarter Unternehmungen gleicher Gattung ein ebenbürtiges illustriertes Wochenblatt an die Seite zu fetzen, für dessen xylographische Ausstattung Männer wie L'Allemand und Kriehuber, Lichtenfels und Mařak die Zeichnungen lieferten.

Nicht der Mangel an litera-



HOLZSCHNITT AUS WALDHEIM'S XYLOGR. ANSTALT.

ANSICHT VON KUFSTEIN.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

Von nicht zu unterschätzender Bedeutung für den Aufschwung der Wiener Xylographie war der seit den Fünfziger-Jahren besonders lebhafte Betrieb der archäologischen und kunstgeschichtlichen Studien. Was der Braumüller'sche Verlag für die Naturwissenschaft, besonders für die medizinischen Fächer geleistet, was ein Gerold, Beck, Hartleben u. f. w. für andere Disciplinen Rühmliches in's Werk



*Die vier Elemente. Nach dem Gemälde von Canon.
Holzschnitt von Hugo Kühn für „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“.*

gesetzt, das erhielt in den gediegen ausgestatteten Publicationen der k. k. Central-Commission zur Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale und des Wiener Alterthumsvereines, sowie in mannigfachen Specialwerken der Wiener Archäologen und Kunstforscher, nun seine Vervollständigung aus den Gebieten der Denkmälerkunde und Kunstgeschichte. Namentlich der einfache Facsimileschnitt wurde durch die streng stilistisch behandelte Illustration archäologischen Charakters gefördert. Manche dieser trefflichen Holzschnitte besitzen jedoch bei aller Schlichtheit einen feineren künstlerischen Reiz

und geben außer der Form nicht selten auch den stofflichen Charakter der Gegenstände in getreuer Überfetzung wieder. Als Zeichner für die oben genannten Publicationen waren damals u. A. W. Zimmermann, Fr. Springer, Fr. und Jof. Schönbrunner, Jof. Lippert, Fr. Kirschner, F. Laufberger, Mögele und H. Riewel, als Holzschneider u. A. des Letzteren Bruder, *Edmund Riewel*, thätig.



*Der Zierer-Hof in Wien. Zeichnung von Rudolf Bernt.
Holzschnitt von Herm. Müller für „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“.*

In die Fünfziger-Jahre fällt sodann der Aufschwung der durch *Heinrich Knöfler* (1824 — 86) mit Meisterschaft geübten Chromo-Xylographie. Die ersten Proben derselben erschienen in den von Zamarski & Dittmarsch herausgegebenen „Illustrierten Familienblättern“. Später folgten die Miniaturen von Reiß, und eine ungezählte Menge von Heiligenbildchen, Legendendarstellungen und Initialen, wie sie der spezifisch katholische Buch- und Kunstverlag über die Welt verbreitete. In neuerer Zeit wurde der Farbenholzschnitt wiederholt bei kunstgeschichtlichen Publicationen mit Erfolg angewendet.

So trat Wien auf dem Gebiete der Xylographie technisch wohl vorbereitet in die verheißungsvolle Periode seiner jüngsten Entwicklung ein, und wenn wir fragen, ob auch der spezifisch malerische Stil des modernen Holzschnittes in Wien seinen einheimischen Vertreter aufzuweisen hat, so ist derselbe

ohne Zweifel in dem begabtesten österreichischen Xylographen der lebenden Generation, in *Hermann Paar* (geb. 1838 in Linz), einem Schüler von Ramsberger und Knöfler, zu erblicken. Sein Talent ist ein ungemein vielseitiges, er hat sowohl treffliche Facsimilechnitte als auch viele vorzügliche Holzchnitte von malerischer Behandlung hervorgebracht; wir begegnen ihm in den verschiedensten Zweigen der illustrierten Literatur, von dem gelehrten Fachwerk bis zum populären Bilderbuch, von der streng artistischen Reproduktion alter Meisterwerke bis zur flüchtigen Wiedergabe der Tagesereignisse. Unter den großen illustrierten Journalen, welche das letzte Decennium emporgebracht hat, sind in erster



Aus der Marchfeldebene. Thiere von J. von Blaas, Landschaft von J. E. Schindler. — Holzchnitt von Kluczewski für „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“.

Linie die von Nordmann und Konody, später von Franzos und neuerdings von Groller geleitete „Neue Illustrierte Zeitung“ zu nennen; die besten von ihr publicirten Wiener Holzchnitte (nach Zeichnungen von Katzler, Kirchner, Gaufe, Wehle, Petrovits, Greil und vielen Anderen) rühren von Paar's Meisterhand her. — Für die in den Siebziger-Jahren gegründete, neuerdings nach Breslau übergesiedelte „Heimat“ lieferte das Institut von *Franz Biberhofer* seinerzeit die xylographischen Illustrationen. — In jüngster Zeit haben die photomechanischen Reproductionsmittel den Holzchnitt aus dieser Sphäre der Literatur fast ganz verdrängt, welche ja vor Allem auf Actualität und Schnelligkeit der Production angewiesen ist.

Glücklicherweise kam auch in den Buchverlag der jüngsten Zeit wieder eine etwas größere Regfamkeit, und hier findet neben der Heliotypie stets auch der Holzchnitt noch die mannigfaltigste Verwendung. Die weitverbreiteten geographischen und ethnographischen Publicationen der Firma Hölder (Payer's Nordpolfahrt, die Reifewerke von Holub, Kreitner u. f. w.), die Verlagswerke von

Hartleben, Manz, Lechner, Gerlach & Schenk, Benfinger und Anderen beschäftigten zahlreiche, freilich mitunter auch sehr ungleiche Kräfte. Von Seiten der Staatsverwaltung, des Hofes und einzelner Mitglieder des Allerhöchsten Kaiserhauses wurden illustrierte Werke von prachtvoller und gediegener Ausstattung herausgegeben, deren Illustrationen größtenteils der Holzschnitt auszuführen hatte. So entstanden die verschiedenen Publicationen des

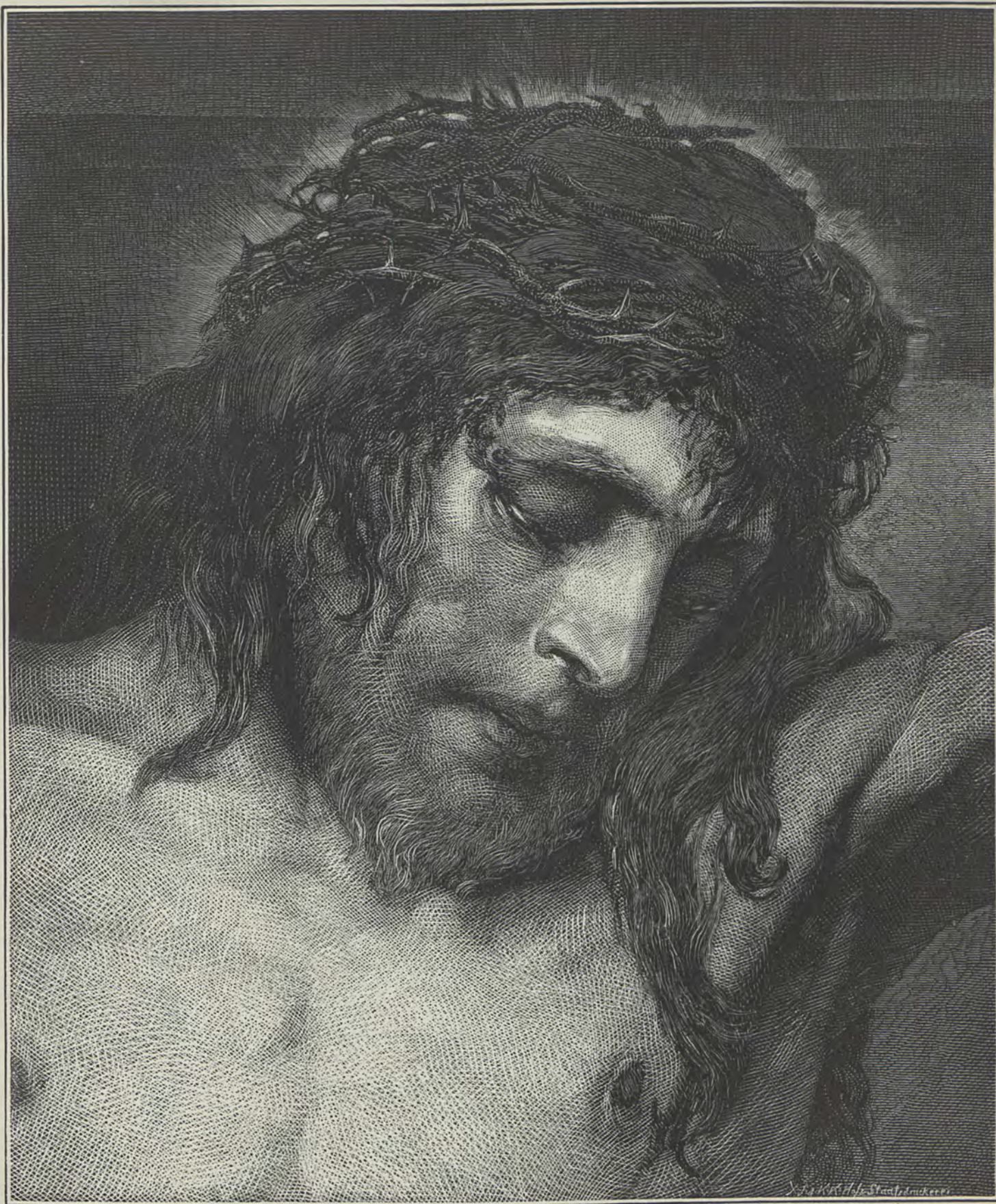
Österreichischen Museums für welche Geisbe's Anstalt die Holzschnitte lieferte; das Waldheim'sche Institut beforgte die Ausstattung der opulent illustrierten Reifewerke Seiner kaiserlichen Hoheit des Herrn Erzherzogs Ludwig Salvator (über die Balearen, die Bocca und Anderes). — Die erste internationale Ausstellung der graphischen Künfte in Wien (1883) gab in der Specialabtheilung der Wiener Xylographen von den gegenwärtig hier vorhandenen Kräften und dem Umfange ihrer Thätigkeit für den Wiener Verlag ein nahezu vollständiges Bild.

Von epochemachender Bedeutung für das Illustrationswesen in Wien ward endlich das persönliche Eingreifen des durchlauchtigsten Kronprinzen Erzherzogs Rudolph, der sein lebhaftes Interesse für Wissenschaft und Kunst nicht nur durch die Förderung aller einheimischen Talente, sondern auch durch das leuchtende Beispiel eigenen Wirkens und Schaffens auf dem Gebiete der Literatur glänzend bethätigte. Er erkannte sofort die hohe Bedeutung der Holzschnittillustration für die von ihm gepflegten wissenschaftlichen Fächer und förderte sie in jeder Weise. Zunächst erschien von ihm die nach Franz von Paufinger's Kohlenzeichnungen mit Holzschnitten aus Bader's Anstalt reich ausgestattete „Orientreise“ (Druck und Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei). Daran reihte sich das groß angelegte vaterländische Werk „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“, eine ethnographische Schilderung des Reiches in populär-wissenschaftlicher Form, zu deren Abfassung sich unter der Ägide und Mitwirkung des durchlauchtigsten Kronprinzen die besten wissenschaftlichen und künstlerischen Kräfte Österreichs und Ungarns vereinigt haben. Zur Ausführung der zahlreichen Holzschnitte, welche die österreichische Abtheilung des auf eine Reihe von Bänden berechneten Werkes zieren, wurde bei der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, die auch den Druck und Verlag der deutschen Ausgabe dieses Unternehmens befragt, ein eigenes xylographisches Institut gegründet, zu dessen Leitung Wilhelm Hecht (geb. 1843 in Ansbach) aus München berufen, und dieser hervorragende Xylograph, dessen Holzschnitte nach Lenbach, Seitz, Fr. A. Kaulbach, G. Max, Diez u. A. zu den glänzendsten Leistungen



Schlussvignette von C. Mayer. — Holzschnitt von Joh. Hrabě für „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“.

feums für Kunst und Industrie (zum Beispiel der mit Holzschnitten aus Bader's Anstalt geschmückte Katalog der Ornamentfich - Sammlung), ferner die Geschichte der Akademie der bildenden Künfte, mit Holzschnitten aus dem Atelier von Günther, Grois und Rücker (nach Zeichnungen von Jof. Schönbrunner und Anderen); Seine kaiserliche Hoheit der Herr Erzherzog Leopold gab über fein von Hansen restaurirtes Schloß Hernstein eine reich illustrierte Monographie heraus,



XYLOGR. INSTITUT DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.

GEMALT VON GABRIEL MAX.

CHRISTUSKOPF

AUS DEM GEMÄLDE „ES IST VOLLBRACHT!“

VERLAG DER GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST IN WIEN.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

der modernen deutschen Holzschnidekunst zählen, zugleich mit der neu geschaffenen Professur für Xylographie an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums betraut. Die bereits mehrfach in früherer Zeit, zuerst unter *Exter's* Leitung, von der kaiserlichen Hof- und Staatsdruckerei in's Werk



„Der Feuerprung“. Zeichnung von Michael Zichy.

Holzschnitt von Carl Rauchbauer für „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“.

gesetzten Bestrebungen wurden damit in Erfolg verheißender Weise wieder aufgenommen. Ein Stab tüchtiger Wiener Xylographen (wie *Hrabě, Kühn, Kluszewski, Müller, M. Winkelmayr, L. Geisbe* u. A.) vereinigt sich hier um den bewährten Meister und durch die zielbewusste Leitung des Werkes wird ein Elitecorps von Zeichnern herangebildet, ohne dessen stetige Mitwirkung auch das musterhaftest eingerichtete xylographische Atelier sich nicht lebenskräftig zu entwickeln vermag. Es bleibt nur zu

wünschen, daß die hoffnungsvolle junge Schöpfung sich auch an anderen ihr zufließenden Aufgaben dauernd zu bewähren haben werde.

Dazu mitzuwirken, betrachtet heute die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“, die Herausgeberin dieses Geschichtswerkes, als eine ihrer Hauptaufgaben. Wenngleich vornehmlich zur Pflege des Kupferstiches und der Radirung berufen, weil für diese namentlich das Interesse des Publicums eine Zeit lang zu erkalten drohte, muß sie doch zugleich der edlen Holzschneidekunst und der von dieser in erster Linie gewährleisteten künstlerischen Buchillustration ihre werktätige Aufmerksamkeit zuwenden. Die hier vorliegende Darstellung des modernen Holzschnittes und seiner Entwicklung mag als Gradmesser für die Bedeutung aufgefaßt werden, welche wir der Sache beilegen. Die Reihe von sorgfältig ausgeführten Holzschnitten in den „Graphischen Künften“ und in der „Bilderlese aus kleineren Gemäldesammlungen in Deutschland und Österreich“ können als weitere Zeugnisse dafür dienen. Auch der Farbenholzschnitt, wie ihn nach *Knöfler's* Vorgang schon *Bader* in den Tafeln seiner „Trachtenbilder aus der Albertina“ mit Erfolg cultivirt hatte, wurde im Auftrage der Gesellschaft von *Paar* bei zwei virtuos ausgeführten Reproduktionen alter Meisterwerke (des Greifenkopfes von J. van Eyck und der Kegelspieler von Ostade) in musterhafter Weise zur Anwendung gebracht. — Neuerdings hat *Paar* auch *Moretto's* „Heilige Justina“ chromoxylographisch reproducirt.

Der Rückblick auf die geschilderten Leistungen der Wiener Xylographie gewährt uns unbestreitbar das Bild einer aufsteigenden Linie. Auch in Wien führte der Gang der Entwicklung vom strengen Linienchnitt zur breiten, farbigen, mit den glänzenden Virtuosenstücken der Amerikaner wetteifernden Tonmalerei. Für jede Phase dieser Bewegung, für jede Modification der Technik haben auch wir unsere Vertreter aufzuweisen, die begabtesten vielleicht für die rein malerische Behandlung, welche dem weichen, gemüthvollen Wesen des Österreicherers vorzugsweise sympathisch erscheint. Die Kräfte, über welche die Wiener Xylographie verfügt, haben in letzter Zeit nicht nur für die einheimischen Anforderungen genügt, sondern sie sind auch dem Bedürfnis des auswärtigen, vornehmlich des deutschen Büchermarktes dienstbar geworden. Der Prager Buchhandel bezog sein Material für illustrierte Werke wiederholt aus Wiener Holzschnittateliers (von *Bader*, *Waldheim* u. A.), obwohl ihm in den Anstalten von *Šimáně & Vilím*, von *Patočka* u. A. auch tüchtige einheimische Kräfte zur Verfügung stehen. Mehrere der bestausgestatteten Leipziger Verlagswerke, namentlich kunsthistorische, sind mit Arbeiten von der Hand Wiener Zeichner und Xylographen ausgestattet. Es ist dringend zu wünschen, daß das Erfordernis des inländischen wie des ausländischen Buchhandels sich kräftige und steigere. Denn ohne eine in's Große gehende, alle Zweige der illustrierten Literatur umfassende Bücherproduction erscheint ein stetiges Fortschreiten der Holzschneidekunst undenkbar. Ist auch mit der Illustration und mit der Vignette das Gebiet des Holzschnittes keineswegs abgeschlossen, kann er auch in Ausnahmefällen, wie *Hecht's* eben erschienenenes Colossalblatt mit dem Porträt Seiner Majestät des Kaisers Franz Joseph I. beweist, als Einzelleistung selbst mit der Grabsticheltechnik in rühmliche Wettbewerbung treten, so bleibt doch sein eigentliches Lebenselement das Bild im Buch, das Bild im Bunde mit dem Wort; nur wo für beide ein freier und fruchtbarer Boden sich findet, kann der Holzschnitt zu wahrhafter Blüthe gedeihen.

In Ungarn tritt seit neuerer Zeit das mächtig aufblühende Budapest auch auf dem Gebiete des illustrierten Buchverlags und Journalwesens als ein Mittelpunkt rühriger Thätigkeit hervor, welche durch den Patriotismus der Nation, wie durch heilsame Mafsregeln der Regierung und durch das Mitwirken hochbegabter Künstler ihre kräftige Förderung erfährt.

Der Aufschwung begann um die Mitte der Sechziger-Jahre, als die Zahl der dortigen illustrierten Journale um mehrere neue vermehrt wurde, wie „*Hazánk és a Külföld*“, „*Magyarország és a nagyvilág*“,

das humoristische Blatt „Borsszem Jankó“ u. a., welche damals ausschließlich Holzschnitte brachten. Den größten Theil derselben lieferte das xylographische Atelier von *Carl Rufs*, einem namentlich im Porträtfache nach englischer Manier rühmlich bewährten Künstler. Neben seiner Anstalt, welche in den Siebziger-Jahren aufgelöst wurde, sind in Budapest noch die xylographischen Ateliers von *Ludwig Huszka*, *Sigmund Pollak* und in jüngster Zeit vornehmlich die Anstalt von *Gustav Morelli* namhaft zu machen. Morelli (geb. 1848 in Budapest und zuerst dort bei Huszka, dann bei Laplante in Paris und bei Horace Harral in London gebildet, eine Zeit lang auch im Atelier der Leipziger Illustrierten Zeitung thätig) war bei allen bedeutenderen Erzeugnissen des ungarischen illustrierten Buchverlags aus den letzten fünfzehn Jahren in hervorragender Weise betheiligte und steht gegenwärtig auch der Klasse für Xylographie an der königlichen ungarischen Kunstgewerbeschule als ordentlicher Fachprofessor vor. Unter den neueren Holzschnittwerken des Budapesterverlags nennen wir: das „Honvéd-Album“ (1867), das von Baron Bl. Orbán herausgegebene Werk über das Land der Székler („A Székely föld“), die Prachtausgabe der Dichtungen Petöfi's (Verlag des Athenäums, 1873 ff.), B. Ónody's „Reise in Kihwa“ (1875), die Gedichtsammlungen „Virágos kert“ (Blumengarten) und „Költök lugassa“ (Dichterslaube), das Werk von H. Otto über die Fischerei in Ungarn, sowie das unlängst erschienene, vom ungarischen Clerus herausgegebene „Primas-Album“.

Die umfassendste Aufgabe wurde den ungarischen Illustratoren und Xylographen endlich in der ungarischen Abtheilung des von Seiner kaiserlichen Hoheit dem Kronprinzen gegründeten ethnographischen Werkes gestellt, deren Illustrationen Professor *Morelli's* Anstalt liefert. Seine Schüler *Heinrich Krausz*, *Carl Rauchbauer*, *Benedikt Bálint*, *Clem. Mész* und *Józ. Pásztor* stehen ihm dabei als Gehilfen zur Seite, und die Zeichnungen rühren von den trefflichsten ungarischen Künstlern her, in deren Reihen die Namen eines Munkácsy, Zichy, Julius und Béla Benczúr, Keleti, Liezen-Mayer, Lotz, Wagner, Mészöly u. A. nicht fehlen.

C. von Lützow.



Vignette zur Geschichte der Völkerwanderung. Zeichnung von Jul. Benczúr.
Holzschnitt von G. Morelli für „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“.



Napoleon's Begrüßung durch die schönen Waadtländerinnen (1797). — Reproduction eines Holzschnittes von A. Pegard nach der Zeichnung von Jules David für die „Histoire populaire de Napoléon“ von F. M. de Saint-Hilaire. H. Kugelmann's Verlag, Paris.

D. FRANKREICH.

I.

Die Holzschneider haben in Frankreich stets das eigenthümliche Schickfal gehabt, unbeachtet zu bleiben; trotz ihrer Geschicklichkeit, ihres ausgesprochenen Talents, ihrer mannigfachen und ausgiebigen Verwendbarkeit vergafs man sie leicht und setzte sie zurück zu Gunsten der Kupferstecher und Radierer. Selbst aus dem sechzehnten Jahrhundert, der glänzendsten Periode des französischen Holzschnittes, einer Zeit, in der Hunderte von Ateliers sich in der Hervorbringung der gelungensten Schnitte überboten, sind uns kaum zwei oder drei Namen geläufig, die einen Platz in der Geschichte einnehmen; und auch diese Wenigen sind nicht widerspruchslos anerkannt; man kann ihnen nicht unbestritten die Autorchaft dieses oder jenes Werkes einräumen. Wenn sich zu unserer Zeit einige Xylographen eine gewisse Stellung in der Kunstwelt zu erobern wußten, so läßt sich behaupten, daß dieselbe sich in der Regel nur auf einen kleinen Kreis von Kennern beschränkt, die ohne Voreingenommenheit die Kunst überall zu schätzen wissen, wo sie sie finden. Das sogenannte „große Publicum“ nimmt keine Notiz von ihnen, es begnügt sich mit dem Namen des Malers oder berühmten Zeichners, der mit der Illustration eines Buches oder Journalles betraut ist. Wer von uns kennt nicht Meiffonier oder Doré? Aber fände man wohl Viele, selbst unter den Bestunterrichteten, die im Stande wären, einen *Lavoignat* von einem *Hébert*, *Pisan* von *Fonnard*, ja selbst unter den Jüngsten, unseren unmittelbaren Zeitgenossen, einen *Huyot*

von einem *Baude* zu unterscheiden? Und doch sind die Unterschiede zwischen ihnen gleich groß, ihre Darstellungsmittel oft ebenso verschieden, wie die Manier eines *Doré* von der eines *Meiffonier*. Die Einen, feurig, voll Eifer und Verve, gehen mit einer wahren



Aus dem „Gil Blas“ von Le Sage.
Reproduction eines Holzschnittes von Lavoignat nach der Zeichnung von J. Gigoux.
Verlag von J. J. Dubochet & Cie., Paris.

Wuth an's Werk und wie die Kupferstecher und Radierer; allein es gelingt ihnen selten, auf die Massen irgend einen Eindruck zu machen. In den Ausstellungen ziehen ihre in entlegene Säle verbannten Werke kaum die Aufmerksamkeit Weniger auf sich, und, obwohl in Tausenden von Exemplaren in den Zeitungen und Büchern verbreitet, erscheinen sie dem Publicum in dieser Form, des sie begleitenden Textes beraubt, als ein Unding. Man eilt schnell an ihnen vorüber, ohne zu bedenken, welche Arbeit sie gekostet, welche ungeheurer Aufwand von Talent an ihnen verschwendet ist, — es sind ja nur einfache Holzschnitte!

Und dennoch, so wie wir sie da sehen, bescheiden und fast verachtet, sind sie doch die wirklichen Träger der nahezu unbegrenzten Macht der vielfältigsten Kunst! Im Gegensatz zum Kupferstich und zur Radirung, deren schwierig herzustellende Abzüge eine große Verbreitung nicht zulassen, und der in der Tonabstufung noch unvollkommenen heliographischen Reproduktion überlegen, erscheint uns der Holzschnitt durch seine spezifisch typographische Natur, sowie durch die Leichtigkeit, mit welcher er sich dem gedruckten Satz einfügt, als der vollendete Ausdruck der Ver-



Aus dem „Gil Blas“ von Le Sage.
Reproduction eines Holzschnittes nach der Zeichnung von J. Gigoux.
Verlag von J. J. Dubochet & Cie., Paris.

treiben den Stichel mit außerordentlicher Kühnheit in das Holz; die Anderen dagegen behandeln das Material mit liebevoller Bedachtsamkeit und schneiden langsam jede Form mit mathematischer Genauigkeit. Auch sie haben ihre Schule und ihre Traditionen, genau so vielfältig, der Verbreitung überhaupt, und trotz wiederholter Versuche hat ihn bis auf den heutigen Tag nichts aus dieser Stellung verdrängen können. Die schwer zu befriedigenden Geschichtschreiber der Holzschneidekunst machen dieser zwar den Vorwurf, sie hätte ihre ursprüngliche Natur vollständig verläugnet, indem sie den einfachen und präzisen Strich der Alten aufgegeben, um mit der malerischen Kraft der modernen Kunst in die Schranken treten zu können. Allein ihre Existenzbedingungen haben sich wesentlich verändert; die Farbe ist überall dort zur Geltung gelangt, wo früher die Linie

herrschte. Die Holzschneidekunst ist nur dem allgemeinen Zuge der Zeit gefolgt, so gut sie konnte. Die Wiederbelebung der Holzschneidekunst im neunzehnten Jahrhundert verdanken wir zunächst den illustrierten Wochen- und Monatschriften. So lange das Buch allein, das Luxuswerk, das literarische Bedürfnis der Zeit befriedigte, genügten der Kupferstich und die Radirung, um die in geringer Anzahl erschienenen Werke zu zieren, die nur für Kenner bestimmt waren. Der Holzschnitt diente höchstens zur Vervielfältigung volkstümlicher Bilder, von mit Leierkasten-Liedern, die irgend ein sensationelles Verbrechen befangen, ausgefärbten „canards“, oder von Abbildungen zur Verherrlichung eines Fürsten oder einer Schlacht. In der That pflanzte sich die Holzschneidekunst während des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts in dieser Form in Frankreich fort, ohne hier jemals gänzlich zu verschwinden. Die *Papillon* aus St. Quentin in der Picardie versuchten im vorigen Jahrhundert eine Restauration der Holzschneidekunst und veröffentlichten ein Buch über diesen Gegenstand; Andere, darunter auch ein gewisser *Duplat*, dem der große Zeichner *Moreau der Jüngere* zur Seite stand, erfanden erhabene Clichés auf Stein, die aber bald wieder verschwanden.



Aus „Paul et Virginie“. — Reproduktion eines Holzschnittes von H. Brévière nach der Zeichnung von Johannot und François. C. Curmer's Verlag, Paris.

Geheimnis des Bewick mit sich; es existirt noch in der Nationalbibliothek zu Paris ein von ihm, nach Zeichnungen von Benjamin West, in Holz geschnittenes Diplom der Alterthumsforscher Schottlands, das dem gelehrten Custos der Sammlung Duchesne überreicht wurde: „Dieser Holzschnitt“, schrieb Letzterer in seinem Katalog, „zeigt, daß die lange vernachlässigte und mit der Begründung, sie könne die Kupferstecherei niemals erreichen, oft zurückgesetzte Holzschneidekunst dennoch die Aufmerksamkeit der Liebhaber verdient, sobald eine geschickte Hand sie ausübt.“ Um gerecht zu sein, muß man in Betracht ziehen, wie unförmlich und ungeschickt dieser Versuch noch war. Die breiten und groben Schnitte verrathen allerdings eine gewisse Geschicklichkeit in der Handhabung des Stichels; allein manches ist ganz handwerksmäßig ausgeführt. Aber der Anstoß war damit gegeben. Der Pariser Verleger Pinard veröffentlichte 1824 einen „Temple de Gnide“ mit von Thompson gelieferten Holzschnitten, und die Ausgabe erschien den damaligen Kunstfreunden würdig, den besten Arbeiten aus den Londoner Ateliers an die Seite gestellt zu werden. — Um Thompson scharten sich *Best*, *Porret* und

den. *Thomas Bewick*, der berühmte Reformator des Holzschnitts jenseits des Canals, setzte die Holzschneidekunst nach den Theorien der *Papillon* in's Werk, und alsbald entstand eine Schule, aus der die glänzenden Namen eines *R. Branston*, *Clennell*, *Nesbit* und *Hole* hervorgingen. Von ihnen stammt die gesammte moderne Holzschnitt-Illustration her, ebenso wie unsere Eisenbahnen von *Stephenson's* Maschine abstammen. Der englische Holzschneider *Thompson*, der um das Jahr 1817 von dem einflußreichen Haufe *Didot* nach Frankreich berufen wurde, brachte das

Brévière, welche die Bewegung beschleunigten, neue Behandlungsweisen erfanden und die Technik des französischen Holzschnittes endgiltig begründeten. Nach dem Muster der englischen Nachbarn fanden sich in Frankreich junge Schriftsteller, welche das neu erwachte Talent der Holzschneidekunst in illustrierten Journalen zu verwerthen wußten. Auf diese Weise entstand das „Magasin Pittoresque“, das Edouard Charton seit 53 Jahren fortführt, nachdem er in dieser seiner Zeitschrift die bedeutendsten Talente des Jahr-

ein bescheidener Praktiker und folgsamer Schüler; man sagt, daß er es eigentlich war, der zuerst das Hirnholz statt des Langholzes benützte und auf diese Art eine grössere Dichtigkeit der Fasern erzielte. Das Signet des Buchhändlers Baudry in Rouen gilt als das erste nach der neuen Methode ausgeführte Werk, von welcher seitdem niemals mehr abgegangen wurde. Ausserdem beschäftigte sich Brévière noch mit etwas Anderem. Auf der Eigenschaft der Gelatine, sich im Alkohol zusammenzuziehen, baute er eine neue Theorie auf, und versuchte Cliché's aus diesem Material herzustellen, indem er hoffte, die bis dahin noch etwas schweren und dicken Striche durch die Zusammenziehung feiner machen zu können. In diese verkleinerte und geschärfte Matrize goß er eine Composition von Blei und Halbmetall, um so Cliché's von außerordentlicher Feinheit herzustellen, von denen eine sorgfältig gepflegte Buchillustration den größten Vortheil hätte ziehen können.

Der Erfolg der periodischen Zeitschriften bestach die Verleger von Luxuswerken, die damals kaum



„Der Gebirgsbach und der Strom“, aus Grandville's „Fables de La Fontaine“. — Reproduktion eines Holzschnittes v. Piaud. Paris, Garnier frères.

hundreds an sich vorüberziehen sah, und der sich um den endgiltigen Triumph der Holzschneidekunst in Frankreich unvergängliche Verdienste erworben hat. Eine Art von Triumvirat, hinter dem sich eigentlich eine Handelsgesellschaft, bestehend aus *Best*, *Andrew* und *Leloir*, verbarg, übernahm die Arbeiten für das „Magasin“ und verbreitete feine Erzeugnisse mit von Tag zu Tag sich steigendem Erfolg. In Henri Brévière, der später den Posten eines Holzschneiders der königlichen Druckerei bekleidete, steckte mehr als

wußten, wem sie sich eigentlich widmen sollten; natürlicher Weise kamen sie auf den Gedanken, die Künstler der englisch-französischen Gruppe für ihre Zwecke zu gewinnen und bei ihnen Vignetten zu bestellen. So gab Paulin den „Gil Blas“ heraus, illustriert von Jean Gigoux, einem jener Meister, der noch aus der ersten Blüthezeit unserer nationalen Kunst stammt. Der



„Die Hündin und ihre Familie“, aus Grandville's „Fables de La Fontaine“. Reproduktion eines Holzschnittes von Brévière. Paris, Garnier frères.

Erfolg übertraf jede Erwartung, und als im Jahre 1837 der berühmte Verleger Curmer „Paul et Virginie“ von Bernardin de St. Pierre mit Holzschnitten von *Best, Porret, Brévière, Laisné, Lavoignat* und den Engländern *Branston, Smith, Folkard* u. A. herausgab, da war eigentlich nichts Besseres mehr zu leisten; die genannten Künstler waren Meister ihres Faches, und die Zeichner auf Holz hatten, so schien es damals, nichts mehr zu lernen.

Nach dieser flüchtigen Skizze der Entwicklung der modernen Holzschneidekunst in Frankreich erscheint es nicht ohne Interesse, in Kürze das Verfahren zu schildern, das die Künstler jener Ära,

die „Vorläufer“, wie sie in unseren zeitgenössischen Ateliers genannt werden, anwendeten. Hervorragende Männer der Gegenwart haben mit gutem Gewissen das Urtheil gefällt, daß damals das goldene Zeitalter des modernen Holzschnittes feine glänzendste Periode war. Jenen Künstlern schien es unmöglich, daß der Holzschnitt in der Wiedergabe der Schatten und Halbtöne jemals mit dem Kupferstich, der Lithographie oder der Radirung wett-



Carnot. — Reproduction eines Holzschnittes von H. Lavoignat nach der Zeichnung von Raffet für die „Histoire de Napoléon“ von Norvins. Verlag von Furne & Co., Paris.

konnte. Die Einen hielten ihre Gedanken mit der Feder fest, die Anderen wandten den Bleistift an. Vor noch nicht fünfzehn Jahren stellte Charles Blanc in seiner „Grammaire des Arts du dessin“ den Grundsatz auf, daß die „Holzschneidekunst in Folge ihrer Unfähigkeit, die zarten Modulationen des Kupferstiches zu erreichen, sich hauptsächlich mit solchen Arbeiten befassen solle, die durch ihre lakonische Ausdrucksweise auch den kleinsten Dingen Größe verleihen“. Für einen solchen Mann war dies gewiß eine beschränkte Anschauungsweise, aber unter dem Banne der alten Meisterwerke stehend, überraschte ihn die Keckheit der Modernen. Man muß jedoch anerkennen, daß die Vignetten von Curmer, die Holzschnitte des „Gil Blas“ schon nicht mehr die einfachen Facsimileschnitte des sechzehnten Jahrhunderts waren. Ebenso wie Meiffonier beschränkte sich auch Gigoux nicht immer auf die Linie; die Vignetten der romantischen Schule hatten die Tradition in diesem Punkte umgestürzt, und man schreckte nicht mehr vor der Anwendung starker Schatten zurück; aber diese wurden durch

eifern könnte; für sie war noch Holbein's Todtentanz maßgebend, für den der einfache Linienchnitt die zweckmäßigste Technik war, und die ganze Modellierung durch leichte Schraffierungen bewerkstelligt wurde. Der Zeichner wollte keinen malarischen Effect erzielen, sondern nur eine krumme oder gerade Linie hervorbringen; sein Stift bemühte sich, dem Holzschneider einen klaren Umriss zu liefern, der vor allen Dingen nicht mißverstanden werden



GEZEICHNET VON G. DORÉ.

HOLZSCHNITT VON A. DOMS.

ILLUSTRATION ZUM ARIOST.

VERLAG VON S. SCHOTTLAENDER, Breslau.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.



NEBUKADNEZAR MORDET DIE KINDER ZIDEKIA'S.

HOLZSCHNITT VON FOURNIER AUS DORÉ'S BIBEL.

(DEUTSCHE AUSGABE; STUTTGART, HALLBERGER.)

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

gekreuzte Schraffirungen erzielt, durch Linien, die an die „Gitter“ der Kupferstiche erinnerten. Nur der Hintergrund fehlte oder wurde durch horizontale Strichlagen leicht angedeutet.

Die Feinheiten des Striches wurden erst durch die tiefgehenden Reformen und Umwandlungen möglich, welche die Anwendung des Hirnholzes im Gefolge hatte. Das feste Material setzte dem Stichel einen größeren Widerstand entgegen, und die Holzschnitte wurden nun um so dauerhafter. Diese Eigenheit bot auch noch andere Vortheile; sie gestattete nämlich eine wenigstens neunmal größere

Geschwindigkeit, und lieferte beim Clichiren bedeutend mehr Genauigkeit zu. Clichiren nennt man bekanntlich jene Manipulation, die an die Stelle des ursprünglichen Holzstockes ein Cliché aus Metall setzt, das glatter ist, unter der Presse mehr Widerstand bietet als Holz, und vor Allem eine unbegrenzte Anzahl von Abzügen gestattet. So wie sie ist, kann eine Holzplatte nur fünf- bis sechstausend Abzüge aushalten, später nützt sie sich ab, die schwächeren Partien geben nach



Kléber. — Reproduction eines Holzschnittes nach der Zeichnung von Raffet für die „Histoire de Napoléon“ von Norvins. Verlag von Furne & Cie., Paris.

erfahren. Für die Kupferstecherei, bei welcher der Tiefdruck die Druckerchwärze auffaugt, war die Natur seiner Beschaffenheit irrelevant. Die Linien und Streifen des alten Papiers bildeten keine Nachteile; bei den alten Holzabdrücken schadeten sie allerdings ein wenig der Regelmäßigkeit des Striches, und unter den unmerklichen Erhöhungen und Vertiefungen der Oberfläche litt die Ebenheit der Fläche, welcher Fehler selbst bei Holbein und Tory fühlbar ist. Zu Anfang unseres Jahrhunderts erfand man das Velinpapier, welches, so glatt wie Pergament, die Erhöhungen des Cliché's unablässig festhält. Wenn das chinesische Papier billiger gewesen wäre, hätte man ihm den Vorzug gegeben; seine kernige Substanz, voll Weichheit und Widerstandsfähigkeit, eignet sich wunderbar für den Holzschnittdruck, es ist „in die Schwärze verliebt“, wie die Buchdrucker fagen. Allein der hohe Preis machte aus ihm ein Luxuspapier, das nur bei Liebhaber-Ausgaben verwendet werden kann, und so mußte man nach einem neuen Auskunftsmittel greifen.

und brechen; bei der Anwendung von Cliché's aber bleibt der Matrize die Fähigkeit, Millionen von Abzügen zu liefern, sowie eine Matrize genügt, um Millionen von Buchstaben zu produciren. Wir können uns von der Unbehilflichkeit des früheren Verfahrens heute kaum mehr eine Vorstellung machen. Zu der hier geschilderten Zeit war das Clichiren bereits bekannt und ziemlich weit verbreitet.

Auch das Papier hatte seinerseits gründliche Veränderungen

Noch ein anderer Umstand kam hinzu, der den Holzschneidern grössere künstlerische Freiheit gewährte, und sie bei ihren kühnen Versuchen, den Schnitt zu verfeinern; unterstützte: die Technik des Druckes. Der primitive Holzschnitt, das Urbild des Facsimile, wie es die Illustratoren des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts herstellten, wußte noch wenig von einer künstlerisch ausgebildeten Drucktechnik. Wenn ein heutiger Drucker so einen alten Holzschnitt mit feinen vielen Unebenheiten in die Hände bekommt, so begreift er gar nicht, wie man von einer solchen, oft ganz welligen Oberfläche gleichmäÙig klare und gute Abzüge machen konnte. Die Construction der Druckerpresse war ebenso unvollkommen wie die Beschaffenheit des Holzstockes und die Technik des Druckes. So sehr sich nun der Vorgang, den wir heute „Zurichtung“ nennen, auch vor einem halben Jahrhundert noch im Anfangsstadium befand, so beeinflusste er doch mächtig die Ausführung und den Druck des Holzschnittes. Vermittelt auf der Rückseite des Cliché's angebrachter Papierschnitzel lernte man es, den Nachdruck auf diese oder jene Partie zu legen, und lieÙ so die nebenstehenden Theile, die nicht gleichwerthig in der Wirkung fein sollten, fallen. Das den Engländern eigene GeheimniÙ der sammtartigen Weichheit in der Behandlung rührt von der so aufgefäÙten und behandelten Drucktechnik her; in Frankreich trugen diese mechanischen Hilfsmittel viel dazu bei, das Operationsfeld des Schnittes auf Hirnholz zu erweitern; später fügte man noch das Satiniren des Papieres hinzu, indem man letzteres zwischen zwei Zinkplatten walzte, um der Papiermasse alle Rauheit zu nehmen.

Die groÙe französische Vignettistenschule aus der Mitte unseres Jahrhunderts wandte alle diese Mittel an und vervollkommnete sie nach und nach mehr und mehr. Neben Gigoux und Meissonier waren es die Brüder Johannot, deren unerschöpflicher Unternehmungsgeist allen von ihnen illustrierten Büchern und Zeitschriften den Zauber einer erstaunlichen Geschicklichkeit und einen wahrhaft künstlerischen Werth verlieh. Zu ihnen gefellte sich Grandville, der die InstinÙte der Thiere mit unserer menschlichen Vernunft in Parallele zog und eine Anzahl merkwürdiger Bücher veröffentlichte, in denen die Menschen die Gestalt von Hasen und Pantheren angenommen haben:

Quid rides? Mutato nomine de te
Fabula narratur.

Seine „Animaux peints par eux-mêmes“ wurden nach dem oben geschilderten Verfahren ausgeführt. Brévière war es, der den größten Theil davon in Holz schnitt, und zwar in dem eigenthümlichen Stil, dessen Erfinder er war, und der dem Facsimile einer Federzeichnung glich. In der That war der Holzschnitt damals auch nichts anderes, und wenn man heute diese Geduld fordernde und langsame Arbeit der Kühnheit unserer fein nüancirten, gemalten, wie Aquarelle wirkenden Holzschnitte gegenüberstellen will, so kann man jene Alten, die Best, Brévière, Lavieille und ihre überwählten Zeitgenossen, die Leute des Facsimile nennen.

Die Veröffentlichung der Bücher in Lieferungen erhöhte den Aufschwung; zahlreiche Ateliers wurden gegründet, noch mehr englische Arbeiter lieÙen sich in Paris nieder und erzeugten Taufende von Schnitten. Von den Illustratoren aus der Mitte unseres Jahrhunderts, welche die Schule Gigoux's und der Curmer'schen Künstlergruppe fortsetzten, ist vornehmlich Raffet zu nennen, vielleicht der fruchtbarste von Allen und der Vorläufer unserer modernen Schlachtenmaler. Raffet ist der Glorificator Napoleon's, ein „nachgeborner Zeitgenosse“ des großen Kaisers. Das schönste von seinem Stift illustrierte Buch ist aber nicht die Geschichte des Kaiserreiches, sondern die „Portes de fer“, ein Werk, das von dem Herzog von Orléans, dem Sohne Louis Philippe's bestellt wurde, um den Krieg in Afrika zu verherrlichen. Bei Raffet ist der Soldat nicht mehr ein gewöhnlicher „pionpion“, er ist ein Held, der auch triumphirt, wenn er unterliegt. Es liegt in dem Temperament des Künstlers Etwas von dem Enthusiasmus der Troubadours, welche die wirkliche Geschichte zu einer Epopöe von Halbgöttern umschufen. Unter den

Holzschneidern, die nach Raffet arbeiteten, gab es Männer, die ihn wirklich verstanden und die würdig waren, feine Werke auszuführen. Mehrere unter ihnen reichen bis in die Gegenwart hinein, nachdem sie die enorme Kluft übersprungen haben, die das Facsimile von unserer zeitgenössischen Holzschneidekunst trennt. Das sind *Hébert*, der auch der größten Zartheit gerecht wurde und in jedem seiner Schnitte Gediegenheit mit Vornehmheit verband; *Lavoignat*, ein Meister im wahren Sinne des Wortes, der für Meiffonier das hätte fein können, was *Leuczelburger* für Holbein war: ein Helfer, ein Ergänzender, der im rastlosen Streben nach einer ihm vollkommen genügenden Manier über den haarfeinen Arbeiten Raffet's das Augenlicht verlor; endlich *Piaud*, dessen Talent sich eben so gut für das Facsimile eignete, wie er später tapfer die genialen Excentricitäten *Doré's* zur Ausführung bringen konnte. Die „Portes de fer“ werden in der Geschichte des modernen französischen Holzschnittes immer das Meisterwerk bleiben, der Gipfelpunkt der ersten Periode.

2.

Vor etwa dreißig Jahren vollzog sich nun in diesen

langer Zeit von der romantischen Schule losgesagt hatte, ihre präzise und etwas kühle Manier beibehielten. Seine Illustrationen zu den im Jahre 1855 bei Houssiaux erschienenen Werken Balzac's, die durch ihre naturgetreue und lebensvolle Darstellung der bis dahin üblichen Tradition geradezu widersprachen, waren von einfachen Arbeitern ausgeführt. Den Verlegern erschien die auf diese Weise erzielte Wirkung als die höchste Vollkommenheit, sie strebten nach nichts Besserem. Es war das eine Art von Radirung, die dem Publicum sehr gefiel, und die einzelnen Lieferungen dieser Werke fanden im Buchhandel reisenden Absatz. Die Nothwendigkeit eines schnellen und massenhaften Druckes, welche durch das Verlangen des Publicums nach einer fortlaufenden Illustration der Tagesereignisse hervorgerufen wurde, hatte unterdessen die ausländischen periodischen Zeitschriften veranlaßt, eine neue, bis dahin gering geschätzte Methode einzuführen, durch welche der Holzschnitt in mehr als einem Punkte



Reproduction eines Holzschnittes von Rouget nach der Zeichnung von Tony Johannot zu Alfred de Musset's „Voyage où il vous plaira.“ — Verlag von J. Hetzel, Paris.

Dingen in Frankreich eingroßer Umschwung. Die Schule des Facsimile blieb der alten Methode treu und fuhr fort, in den illustrierten Büchern und anderen sorgfältig behandelten Illustrationswerken die Zeichnungen der Künstler genau wiederzugeben. Die Zeit der Romantik war vorüber und der Drang zum eingehenderen Studium der Natur machte sich geltend. In eigenthümlichem Widerspruch hiermit steht es, daß gerade die Holzschneider Meiffonier's, des hervorragendsten Vignettzeichners der Epoche, der sich schon seit ziemlich

dem Kupferstich ähnlich wurde. Es war dies eigentlich auch eine Art Hohlchnitt, bei dem aber der Künstler fein Augenmerk nur auf die ausgesparten Lichter richtete, statt auf die schwarzen Linien.

Bei dem Holzschnitt lagern nämlich die stehen gebliebenen Erhöhungen bei jedem Druck der Presse auf dem Papier die Schwärze ab, mit welcher sie getränkt wurden; beim Kupferstich hingegen trachtet der Drucker die Schwärze in die Vertiefungen des Schnittes eindringen zu lassen, und das befeuchtete Papier wird durch Auffaugen der Farbe aus den Einschnitten geschwärzt. Was würde nun geschehen, wenn man die vertieften Theile des Holzstockes, statt sie vollständig auszuhöhlen,

einfach wie eine Kupferplatte behandeln würde? Im Gegensatz zu dem Ergebniss beim Kupferstich würden alle Einschnitte im Stock, die nicht geschwärzt werden, beim Abdruck weiß bleiben und nur die ursprüngliche Oberfläche der Platte schwarz erscheinen. Diese so einfache und klare Theorie, welche übrigens auch schon die alten Holzschneider von Anfang an kannten, war früher niemals angewendet worden. In Folge mangelhafter Zurichtung und durch das Fehlen von fest anschließenden Ballen erschienen die schwarzen Oberflächen grau und boten einen hässlichen Anblick. Einer unserer genialen Zeichner wußte rasch den Vortheil zu ermessen, der sich aus dieser Erfin-



Aus den „Contes drolatiques“ von Balzac. — Reproduktion eines Holzschnittes von J. A. Lavieille nach der Zeichnung von G. Doré. Verlag von A. Dutacq, Paris.

theilte Punkte, die Helligkeiten durch parallele, lang gezogene, dichte oder minder dichte Linien wiedergegeben; verschwindende Töne gelangen zum Ausdruck, wenn man diese Linien soweit einander nähert, bis die erhabenen Theile zwischen ihnen nur mehr die Stärke feiner Fädchen behalten. Die Lichter endlich werden stark vertieft voll aus dem Holzstock ausgeschnitten, damit das Papier an diesen Stellen nicht die mindeste Färbung annehme. — Diese Gesetze wurden natürlich nicht in rascher Aufeinanderfolge festgestellt und nur langsam wurde die Bearbeitung und Zurichtung des Stockes ihnen unterworfen. Der Zeichner bediente sich nicht von Anfang an des Pinfels, um die Tufche auf dem Holzstock aufzutragen; er benützte den Bleistift, dann den Wischer. Schon in den ersten Regierungsjahren Napoleons III. sehen wir diese Neuerungen Wurzel fassen und seit jener Zeit hat sich die moderne Art auf Holz zu zeichnen und die davon abhängige Holzschneidetechnik allgemein verbreitet.

Er gelangte schnell zu der Einsicht, welche Zeitersparnis sowohl für den Holzschneider, als auch namentlich für den Zeichner des Stockes daraus erwachsen würde, wenn ersterer, statt jeden Strich schneiden und schaben zu müssen, durch eine gewisse Anzahl eingeschnittener Linien, die beim Druck weiß bleiben, mühelos ein mattes Schwarz erzielen könnte. So kann man leicht Töne und Halbtöne, Abstufungen wie bei einer Tuschzeichnung hervorbringen. Die weiß erhöhten Stellen entstehen einfach durch freies und genaues Ausschneiden; für die tieferen Dunkelheiten forgt der Holzstock selbst; die grauen Töne werden durch entsprechend ver-

Der geniale Zeichner, der sie einführte, war Gustave Doré. Er hatte sich in jungen Jahren kopfüber in die Caricatur gestürzt, war kein wissenschaftlich gebildeter Künstler, aber mit außerordentlicher Phantasie begabt, und so fühlte er sich zu Besserem berufen, als dem „Journal pour rire“ gezeichnete Witze und Poffen zu liefern. Merkwürdiges Zusammentreffen! Während Meiffonier, der vor allen Anderen ein Bahnbrecher der modernen Kunst geworden, sich mit der geschickten, aber mühsamen und unvollkommenen Reproduktion des Facsimile-Holzschnittes begnügte, überflügelte Doré — vielleicht der einzige Anhänger der Romantik, der noch übrig geblieben, ein Verehrer der Männer im Helmbusch, der Kriegshelden aus dem Mittelalter — alle Welt in dieser Technik, während seine geistige Richtung um ein volles Vierteljahrhundert zurückgeblieben war. Seine Versuche fanden nicht von Anfang an ungetheilten Beifall. Die Anhänger der alten Schule, welche eine Nachahmung der Radirung anstrebten, warfen ihm vor, er copire den Kupferstich. *Sotain*, der für ihn die berühmten russischen Caricaturen nach der alten Methode geschnitten hatte, suchte ihm auf dem neuen Terrain zu folgen. Bei dem von Jules Simon im Jahre 1855 gegründeten „Journal pour Tous“ lernte er *Trichon* kennen, der sich redliche



Aus den „Contes drolatiques“ von Balzac. — Reproduktion eines Holzschnittes von Crepoux nach G. Doré. Verlag von A. Dutacq, Paris.



Aus den „Contes drolatiques“ von Balzac. Reproduktion eines Holzschnittes von Deghony nach der Zeichnung von G. Doré. Verlag von A. Dutacq, Paris.

Mühe gab, ihn zu verstehen, aber von Doré's genialer Willkür aus der Fassung gebracht, ihn nur ungenügend reproducirte.

Das Publicum staunte ob dieser neuen Erscheinung, die Anhänger der alten Schule schüttelten den Kopf; da aber der Neuling Niemandem seine Arbeiten aufdrängte, glaubte man von einer ernsthaften Abwehr absehen zu können. Die allgemeine Neugierde wurde erst bei der Nachricht rege, daß er den kühnen Versuch gewagt hätte, Balzac's „Contes drolatiques“ zu illustriren, deren Erfolg, trotz mehrerer rasch aufeinanderfolgenden Auflagen unvermindert blieb; sein Talent, meinte man, das sich bisher nur mit der Caricatur und der Charge befaßt hätte, fände wohl reichliche Nahrung in diesem Buche, in dem er seiner Phantasie fast uneingeschränkt freien Spielraum lassen könnte; aber würde er nicht zu weit gehen? Sein Verleger Dutacq vertraute ihm das Werk an und verlangte von ihm eine reiche und mannigfaltige Illustration, welche der ohnedies schon stark gewürzten Speise des Autors noch einen neuen Reiz verleihen sollte. Doré machte sich an die Arbeit, und seine neue Methode der Farbengebung schon besser beherrschend, ging er muthig an's Werk, verkörperte seine bizarren Ausgelassenheiten mit dem Pinsel, dem Blei und der Feder, und schuf in wenigen

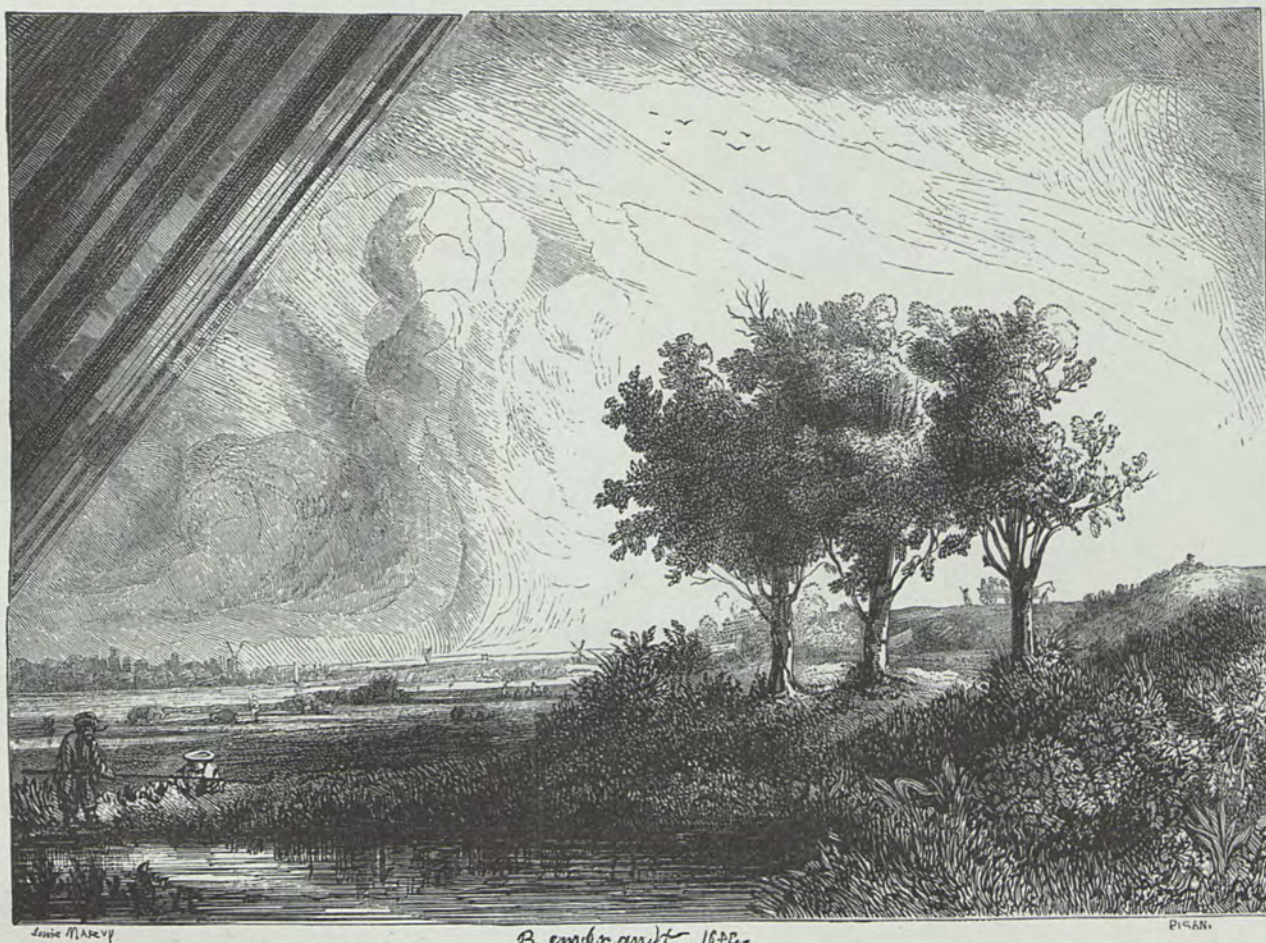
Monaten 425 Vignetten, in denen feine unvergleichliche Verve niemals den rechten Weg verfehlt und in Derbheit übergeht. So hatte er, um mich eines französischen Volksausdruckes zu bedienen, „des Teufels Wege eingeschlagen“, auf die Gefahr hin, sich den Hals zu brechen und keinen Holzschneider zu finden, der im Stande wäre, ihn zu erfassen und seine Werke richtig wiederzugeben.

In der Vorrede zollte ihm der Verleger des Buches das höchste Lob: „Ein junger Künstler“, schrieb er, „in feiner Art ein eben so großer Erfinder, wie Balzac es in den „Contes“ ist, hat bei diesem Begeisterung geschöpft, eben so wie Balzac seinerseits von Rabelais und Boccaccio inspirirt wurde“. Das Wahre daran ist, daß alle Beide Romantiker waren, die, jeder in feiner Art, alte gallische Geschichten nach ihrer Façon zuftutzten. Balzac hatte von Rabelais nichts beibehalten, als unverdauliche Phrasen, und Doré kannte vom Mittelalter nur die Helme des sechzehnten Jahrhunderts, die Federbüfche und Waffenröcke aus der Zeit der Renaissance. Beide jedoch arbeiteten um die Wette an der dichterischen Ausstaffirung dieser unvollständigen Kenntnisse, ihr Genie ersetzte den Mangel ihrer Gelehrsamkeit, und Niemand liefs sich von dieser Nachahmung täufchen.

Die von Dutacq engagirten Holzschneider folgten den Kühnheiten des Zeichners, so gut es eben ging. Sie staunten ob dieser großen, in matten Tönen gehaltenen und zeitweilig von Kraftstellen unterbrochenen Flächen, dieser herausgeriffenen, grell sich abhebenden Lichter. Einige von ihnen, wie *Lavieille*, waren ihrer Aufgabe nicht ganz gewachsen und suchten die Schwierigkeit zu umgehen, indem sie, ihrer Eingebung folgend, einen Hintergrund schufen, der die Kraft des Zeichners nur unvollständig zum Ausdruck brachte. Andere gingen muthig an ihre Aufgabe heran, und eingedenk der Methode der romantischen Vignettenzeichner mit ihren lebhaften Contrasten von Hell und Dunkel, erfanden sie eigene Hilfsmittel, durch welche sie den tiefen Schatten Geltung verschaffen konnten, ohne den Luftton gänzlich auszuschließen. Zu diesen gehörte *Héliodore Pifan*, der sich zuerst durch Arbeiten nach der alten Manier bemerkbar gemacht hatte. Seiner Neigung für Lichteffecte folgend, führte er für die „Histoire des peintres“ von Charles Blanc die „Drei Bäume“ Rembrandt's in höchst merkwürdiger und kühner Tonabstufung aus. Lange vor Doré schuf er tonig gehaltene Holzschnitte für das „Journal des Journaux“ und Porträts nach Gigoux für die „Provence“. Die eigenthümlichen Mittel des jungen Zeichners erschienen Pifan wie eine Offenbarung; er überfah sofort, welche Vortheile sich aus diesen merkwürdigen Neuerungen ziehen liefsen, durch welche die nunmehr sich selbst überlassene Geschicklichkeit des Holzschneiders das Verfahren geschmeidiger machen und neue Gesetze schaffen könnte. Er liefs jedes andere Werkzeug bei Seite und machte sich, ganz seiner eigenen Eingebung folgend, mit dem einfachen Stichel an's Werk, ohne daß Doré seine Arbeiten irgendwie beeinflusst hätte. Wenn er auch bei seinem ersten Holzschnitte noch nicht die volle Meisterschaft entfaltetete, welche ihn später Stichel und Stock mit derselben unbewussten Geschicklichkeit behandeln liefs, wie Claude Mellan die Kupferplatte, so hatte er doch damals schon eine Reihe von — wenn ich mich so ausdrücken darf — „Kunstkniffen“ entdeckt; er wufste die Gouachetöne zu mildern, sie durch kleine, fast unmerkliche Erhöhungen zu unterbrechen, welche im Abdruck die beste Wirkung machen; er gab der Technik überhaupt eine bisher ungekannte Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit. Welcher Unterschied zwischen diesen zarten Details und der Derbheit eines *Rouget*, *Lavieille* oder *Pierdon* in ähnlichen Fällen! Man erräth, daß sie von anderer Seite beeinflusst werden; sie haben Angst, sich zu compromittiren, die Gewalt über ihr Werk zu verlieren, von der rechten Bahn abzukommen und sich lächerlich zu machen. Pifan riskirte die Sache auf gut Glück und seine „Visite à Madame Impéria“ zeigt uns, trotz des schlechten Abdruckes, daß er seiner Sache Meister war.

Die „Contes drolatiques“ boten also die Veranlassung zu derer Annäherung zwischen Doré und Pifan. Diese beiden Männer, die sich gegenseitig ergänzten, riefen eine radicale Umwälzung in den

alten Theorien der Holzschneidekunst hervor. Heute lebt von ihnen nur noch der Holzschneider, und nicht ohne Rührung gedenkt er jenes ersten Zusammentreffens, welches, ohne dafs er damals die geringste Ahnung davon hatte, für seine ganze Zukunft entscheidend ward. Gustave Doré bewahrte ihm bis zu seinem Tode die treueste Freundschaft und aufrichtigste Anerkennung. Auch nachdem er schon ein grofser Meister geworden war, ein verwöhnter und verhätfelter Zeichner, ein — trotz seiner enormen künstlerischen Mängel — berühmter Maler, erinnerte er sich stets daran, dafs sein Ruhm von demselben Zeitpunkt an datirte, wie die bescheidene Berühmtheit Pisan's: vom Monat October 1855, da die „Contes“ erschienen. Aber dieses Zusammenwirken hatte noch gewichtigere Folgen, als die



Rembrandt 1628.
 „Die drei Bäume.“ — Holzschnitt von Pisan nach der Radirung von Rembrandt.
 Aus Charles Blanc's „Histoire des peintres“. Paris, Vve. J. Renouard.

Begründung ihrer Freundschaft. Eine ganze Schule entstand, die der Holzschneidekunst eine neue Richtung gab. Das Facsimile wurde in seinen Grundfesten erschüttert und seine alten Anhänger traten nach und nach zu Doré über. Um gerecht zu sein, muß man aber anerkennen, dafs die Alten erst unterlagen, nachdem sie sich tapfer vertheidigt, und durch Hervorbringung von Meisterwerken gegen die Neuerer angekämpft hatten.

Das einzige Beklagenswerthe bei der neuen Methode war, dafs sie den mechanischen Hilfsmitteln, die eine gröfsere Geschwindigkeit zuliefen, Thür und Thor öffnete. Anfangs fiel dies nicht so auf, aber bald gewann die Maschine mehr und mehr die Oberhand, und heute sind wir bei der fabrikmässigen Production angelangt, die zu der wirklichen Holzschneidekunst in demselben Verhältnisse steht, wie der Leierkasten zur Oper. Das ist eigentlich der einzige Vorwurf, den man dieser Schule machen kann; die anderen Anklagen, von übelgefinnten und principiellen Verläumdern vorgebracht, zählen nicht. Die Tradition war allerdings gebrochen, aber wo erhält sie sich heutigen Tages unverletztbar und unverletzt?



Aus Victor Hugo's „Notre Dame de Paris“. — Reproduktion eines Holzschnittes von Von und Perrichon nach der Zeichnung von Brion. F. Hetzel's Verlag, Paris.

Diejenigen dagegen, die bei der Sache mitbetheiligt waren, rühmten die Schnelligkeit des Verfahrens; da man ihnen die Arbeit nicht so vorkaute, sondern mehr ihrem eigenen Ermessen überliefs, schätzten sie sich mit Recht um so höher. Doré hielt sich, trotz des Misserfolges seines Buches, nicht für besiegt und schritt auf dem eingeschlagenen Wege mit Hilfe speculativer Buchhändler fort. Sein von dem echten Geiste der Romantik erfülltes Talent konnte die Unthätigkeit nicht ertragen; er übernahm für einen Verleger am Boulevard die Illustrirung eines wirklichen Ritterromanes, der von Mary Lafon überfetzten „Aventures du Chevalier Jaufre et de la belle Brunissende“. Diese Anklänge an das Märchen, die Feen, die eisengepanzerten Ritter, die hohen, mit Schiefscharten versehenen Festungsthürme sprachen ihn mehr an als die „Chasses au lion“ Jules Gérard's oder Taine's Reisebeschreibungen. In dem „Chevalier Jaufre“ erscheint uns *Pifan* im Vollbesitze seiner Mittel; durch geschickt angebrachte Modificationen der Behandlung weifs er die Gedanken des Zeichners in richtiger Auffassung wiederzugeben. Sein Augenmerk war beständig darauf gerichtet, das seinem Stichel anvertraute Werk unverändert zu reproduciren; hätte er es falsch aufgefaßt oder verstümmelt, so wäre durch die mangelhafte Wiedergabe Alles verloren gewesen. Heutzutage bewahrt die Photographie die Originale vor der Möglichkeit eines solchen Missgeschickes, aber zu der Zeit, mit der wir uns beschäftigen, hatte der Holzschneider noch keinen solchen Verbündeten. Obwohl *Pifan* damals noch sehr jung war, hielt er sich doch von jedem gefährlichen Experimentiren fern. Er selbst sagte mir eines Tages, dafs er niemals etwas anderes als den Stichel angewendet habe: „Meine stete Sorge war, die Zeichnung unverändert wiederzugeben, was mir einzig mit Hilfe des Stichels gelang. Wenn meine

Bei den Malern vielleicht? Nach Ingres kam Delacroix, nach der Linie die Farbe, nach den Anhängern der Farbe die Impressionisten, nach diesen die Tendenzmaler.

Die „Contes drolatiques“ hatten Anfangs keinen grossen Erfolg, und die ganze Auflage wurde von dem Verleger Delahaye mit Rabatt verkauft. In Frankreich ist dies das gewöhnliche Schicksal etwas riskirter Werke. Unsere Skepsis und unsere zum Spott geneigte Denkungsart sind Schuld daran, dafs wir die Vorkämpfer stets gering schätzen. Bei Allem, was die Kunst angeht, brauchen wir lange, ehe wir uns an eine neue Erscheinung gewöhnen. Auch die Tüchtigsten stehen unter dem Banne dieser etwas übertriebenen Reserve; nannte nicht erst vor Kurzem einer der Meister unserer zeitgenössischen Schule gewisse junge Künstler „Akrobaten“, weil sie Pferde mit Zuhilfenahme von photographischen Momentaufnahmen malten? Die Kühnheiten Gustave Doré's misfielen demnach Anfangs und man wollte ihn nicht verstehen. Die Kunstkenner versicherten, man hätte es da mit der baarsten Sudelei zu thun, während die Holzschneider der alten Schule ihr Bedauern über diese Art von Technik aussprachen, der sie nebenbei ein baldiges Ende voraus sagten.



DAS GEBET JAKOBS.
HOLZSCHNITT VON PISAN AUS DORÉ'S BIBEL.

(DEUTSCHE AUSGABE; STUTT GART, HALLBERGER.)



DIE SÜNDFLUTH.

HOLZSCHNITT VON PANNEMAKER AUS DORÉ'S BIBEL.

(DEUTSCHE AUSGABE; STUTTART, HALLBERGER.)

Holzschnitte von denen meiner ehemaligen Collegen abstechen, so verdankte ich es nur diesem fügfamen Instrument, das, von sicherer Hand geführt, alle Schwierigkeiten zu überwältigen weifs.“

Der „Chevalier Jaufre“ bildet ein Übergangsstadium in der französischen Holzschneidekunst, das sich jedoch im Ganzen wenig fühlbar machte. *Jahyer, Fattiot, Rouget, Piaud, Deschamps, Meafon* und *Pifan* theilten sich in die Arbeit. Doré wandte in diesem Buche zum ersten Mal eine helle Sonnenaufgangstimmung an, die er bei späteren Arbeiten in wundervoller Weise wieder anbrachte. *Pifan* schnitt die Zeichnung in Holz, und es gelang ihm, vermittelt vertikal abgestufter Linien die grauen und warmen Töne der Composition auf's Beste zum Ausdruck zu bringen. Unglücklicherweise liefsen die Abdrücke noch ziemlich J. Beff's beim Druck des Werkes machen sich doch Unebenheiten und Härten geltend, durch die das Original verändert und unrichtig wiedergegeben wird. Trotzdem fassten die Anhänger der Farbe und des malerischen Vortrags immer mehr festen Fufs; die Schule existirte und Doré als Führer derselben war im Stande, mehrere Ateliers während des Jahres zu beschäftigen.

Die Vertheidiger des Facsimile beschloffen, einen Hauptstreich auszuführen; es war dies allerdings ihr Schwanengefang, allein das Werk, das sie schufen, war so aufserordentlich, dafs es, mit den früheren Arbeiten verglichen, unübertroffen dasteht. Meiffonier unternahm, nach den Aufsehen erregenden Vignetten zu der „Comédie humaine“, Wiedergabe der Werke Raffet's und namentlich des „Lazarille de Tormès“ von Meiffonier als Meister bewährt; er wurde damit betraut, die reizenden Erfindungen des grofsen Künstlers in Holz zu schneiden. Hier finden wir keine Kühnheiten mehr, keine genialen Züge. Eine höchst sorgfältige und genaue Zeichnung, die Ausarbeitung des Details bis zum Äufsersten; auf dem Holzstock mathematisch genaue Linien, feine, mit dem Blei oder der Feder, ohne Zuhilfenahme des Pinfels, ausgeführte Schraffirungen,



„L'époux matinal.“ Aus den „Contes rémois“ des Grafen L. de Chevigné. — Reproduction eines Holzschnittes von H. Lavoignat nach der Zeichnung von E. Meiffonier. Paris, Michel Lévy frères.



„La batelière.“ Aus den „Contes rémois“ des Grafen L. de Chevigné. — Reproduction eines Holzschnittes von H. Lavoignat nach der Zeichnung von E. Meiffonier. Paris, Michel Lévy frères.

viel zu wünschen übrig; sie haben durchaus noch nicht das Sammetartige der englischen Holzschnitte, und es ist ausschliesslich die Schuld des Druckers, wenn die Illustrationen keinen befriedigenden Eindruck machen. Daselbe gilt von der illustrierten Ausgabe des „Ewigen Juden“, die ebenfalls im Jahre 1856 erschien. Trotz des ausgesprochenen Talentes, das *Jahyer, Rouget* und *Gauchard* hier entfalteteten, trotz der Fürsorge

die Illustration der „Contes rémois“ von Chevigné. Es war dies ein ausgezeichnetes Sujet für den Maler. Durch den Mangel einer bestimmten Zeitepoche bot sich ihm hier ein weiteres Feld als bei „Paul et Virginie“; die freie Bewegung zwischen dem sechzehnten und dem neunzehnten Jahrhundert, die unbeeinflusste Wahl des Costüms liefsen seinem Talent den weitesten Spielraum. Der Holzschneider *Lavoignat* hatte sich bei

die dem Holzschneider eine haarfeine und zugleich riefig schwere Aufgabe stellten. Jede willkürliche Auslegung war unmöglich, der Schwung blieb gehemmt. Um diese wie mit der Radirnadel gezogenen Linien ausführen zu können, bedurfte es eines außerordentlichen Auges und einer fabelhaft sicheren Hand. Lavoignat verstand es, Alles richtig aufzufassen und wiederzugeben. Indem er in einigen Partien das Holz kaum berührte, es in anderen kräftig aushöhlte, bewahrte er dem Pikanten und Abgerundeten der Figuren die ursprüngliche Frische und dem Hintergrunde feine Nuancirung von Grau in Grau. Allein als nach unendlicher Mühe die Stöcke fertig waren, erwies sich die ziemlich schlechte Drucker-schwärze als zu dick für den Abdruck. Die Feinheiten gingen verloren, und um das Werk vor einem Misserfolg zu bewahren, mußte man es mit der Handpresse vollenden. Dieses wundervolle Buch, daß im Jahre 1858 erschien, wird alle Zeit als das vollendetste Werk des Facsimile-Holzchnittes gelten; Lavoignat nahm von jetzt an einen Platz unter den Künstlern ersten Ranges ein.

Noch ein anderer Künstler von großem Verdienst, der Radirer *Charles Jacque*, warf sich auf die Zeichnung für den Holzschnitt. Welche Einfälle und Wunderlichkeiten mögen wohl den Pariser Maler und Radirer dazu bewogen haben, sich nach Marlotte zurückzuziehen und dort eine Hühnerzucht zu beginnen? Die Frage bleibt ungelöst. Wie dem auch sei, nach zahllosen Versuchen und immensen Ausgaben beschloß er, ein wissenschaftliches Buch über die verschiedenen Hühnerarten zu veröffentlichen, und verfasste in seinen Mußestunden für eine Verlagsbuchhandlung von Fachwerken den „Poulailler“, dessen köstliche Croquis von *Adrien Lavieille* in Holz geschnitten wurden. Wo sucht nicht oft die Kunst eine Zufluchtsstätte? Dieses banale Buch enthält in seiner unscheinbaren Form und Ausstattung mehr als fünfzig Vignetten, die ganz außerordentlich sind. Seinem Freunde zu Liebe übertraf Lavieille sich selbst; er führte die Croquis mit einer Feinheit aus, welche den Werken Lavoignat's in Nichts nachsteht. Die einfachsten Gegenstände: eine Bruthenne, eine Thürklinke, ein todttes Huhn nehmen unter seiner Hand die Gestalt von kleinen Meisterwerken an. Wir finden da zum Beispiel eine Feder, kunstlos in Mitten einer Seite eingestreut, die für sich allein eben so viel Werth hat wie manch' großer vielbesprochener Holzschnitt. Heute ist dieses Buch fast unbekannt; Jacque's Theorien über die Küchlein sind um fünfzig Jahre hinter ihrer Zeit zurück, und von dem Ganzen bleibt nichts als eine Sammlung reizender Holz-schnitte, die zu den besten ihrer Art zählen.

Der Geschmack des Publicums wandte sich inzwischen entschieden den Neuerern zu. Eine Rivalität zwischen den Holzschnitten Pifan's und denen Lavoignat's war unmöglich. Der Aufwand an Zeit, den die letzteren bedurften, hinderte ihre Verbreitung und gestattete ihnen nicht, die Popularität zu erlangen, die jeder Leistung erst die richtige Weihe gibt. Die größten Flächen beanspruchten bei Pifan's Verfahren weniger Mühe und Sorgfalt als der kleinste Rockknopf bei der anderen Methode. Durch ihr periodisches Erscheinen zur Beschleunigung gedrängt, gaben die Journale das alte System auf und wandten sich ganz dem neuen zu. Das „Journal pour Tous“, „L'Illustration“, ja selbst „Le Magasin pittoresque“, dem es gewiß schwer fiel, beschäftigten die Ateliers der neuen Schule. Hier fanden sie nicht nur die kräftige Behandlung, die zu ihrem Druck paßte, sondern auch alle sonstigen Mittel, welche die Schnellpresse erheischt. Lavoignat — durch wiederholte Kraftanstrengungen ermüdet — fühlte seine Sehkraft schwinden und sah sich vergeblich nach Nachfolgern um. Unterdeß arbeitete Doré an einem neuen Illustrationswerke, dessen Stoff an sich schon seine Kühnheit rechtfertigte und der sich besonders vortrefflich für jede Art von Lichteffecten eignete: an Dante's „Hölle“, dem unsterblichen Gedicht, das schon Baccio Baldini und so viele Andere beschäftigt hatte, ohne indeß jemals einen vollkommen würdigen Illustrator zu finden. Der Romantiker fühlte sich in dieser großartigen Welt völlig heimisch: mehrere Jahre hindurch widmete er dem Dante alle freien Stunden, die ihm die Illustrirung der Zeitungen und die Vignetten für den Büchermarkt des Tages übrig ließen.

Man hat von Doré gefagt, dafs er zeichnete, wie der Apfelbaum Früchte trägt, und wenn man feinen „Dante“ durchblättert, mufs man die Richtigkeit dieses Vergleiches zugeben. Das Phantastifche folgt hier dem Phantastifchen, ohne Anstrengung, ohne Ermüdung, fast möchte ich fagen: mit Heiterkeit. Der etwas chargirte Zug, der diesen merkwürdigen Compositionen eigen ist, mahnt in mehr als einer Hinsicht an Doré's erste Versuche. Aber berechtigt nicht die christlich-mythologische Ollapodrida des Dante zu allen möglichen phantastischen Einfällen und Seitensprüngen?



„Le corps de garde.“ — Holzschnitt von Lavoignat nach der Zeichnung von Meissonier.
Aus dem „Magasin pittoresque.“

Diesmal kam man auf den Gedanken, die Originale zu photographiren, um sie vor der Zerstörung zu bewahren. Einige Stöcke wurden anstandslos gutgeheissen, andere wurden umgearbeitet, ehe man sie dem Holzschneider übergab. Eine der hervorragendsten Zeichnungen des Buches, die Begegnung Virgil's und Dante's mit Farinata degli Uberti da Firenze, zeigte anfänglich einen Mann mit einem Bart; auf die Einwendung, dafs die Italiener in jenem Jahrhundert keine Bärte trugen, änderte Doré seine Composition, gab seinen Figuren andere Stellungen und beleuchtete sie besser. Er war verständig genug, eine Kritik nicht übel zu nehmen, und wenn die Holzschneider eine Ungeschicklichkeit begingen, fiel es ihm niemals ein, sie dafür verantwortlich zu machen. Er lobte sie ohne Rückhalt, erklärte sich mit ihren Leistungen vollständig zufrieden und dachte nie daran, ihnen die Arbeit vorzukauen. Während die Holzschneider an dem Stock arbeiteten, behielten sie die neu eingeführte Photographie vor Augen; sie zogen sie zu Rath, und wenn sie, mit der Ausarbeitung eines Details beschäftigt, den

Überblick verloren hatten, fanden sie sich mit ihrer Hilfe leicht wieder zurecht. Dies war ein beträchtlicher Fortschritt, eine Controle, von der die Geschickten den besten Gebrauch machten.



*Schafhirtin. — Holzschnitt von Rouget nach der Zeichnung von Ch. Jacque.
Aus dem „Magasin pittoresque.“*

Das Haus Hachette, das die Kosten dieser außerordentlichen Publication trug, vereinigte in sich alle Bedingungen des Erfolges; Papier und Druck ließen nichts zu wünschen übrig; mit dem Holzschnitt waren *Pisan*, *Pannemaker*, *Boetzel* und *Piaud* betraut. *Pisan*, dessen merkwürdig fügsame Manier den manchmal etwas summarischen Angaben *Doré's* leicht folgte; *Pannemaker*, ein belgischer Künstler,

der ebenfalls an Charles Blanc's „Histoire des peintres“ mitgearbeitet und bei der Reproduktion alter Meisterwerke merkwürdige Versuche in der Imitation des Kupferstiches angestellt hatte; Piaud, ein Veteran, ehemaliger Anhänger des Facsimile, der Raffet's Skizzen zu den „Portes de fer“ in Aufsehen

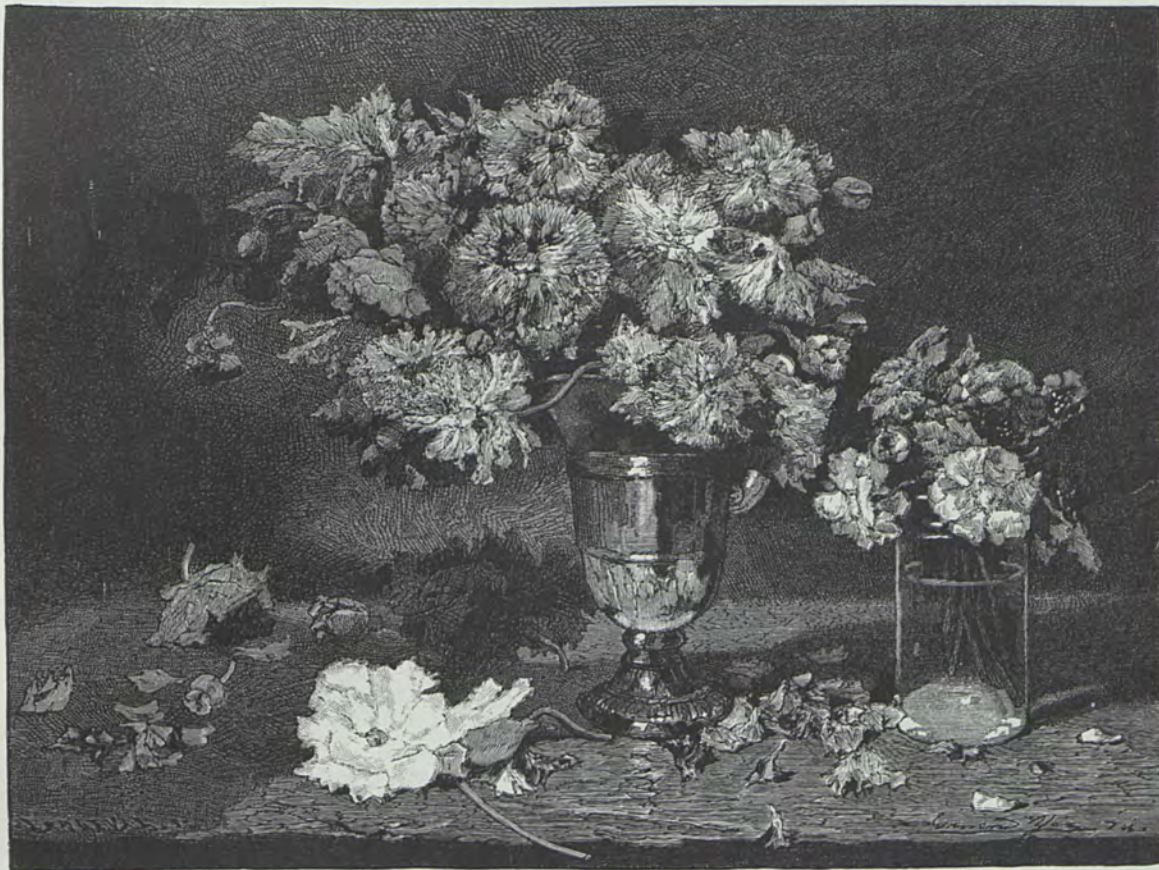


„Die eiserne Maske.“ — Holzschnitt von C. Laplanche nach der Zeichnung von A. de Neuville für Guizot's „Histoire de France“. Paris, Hachette.

erregender Weise in Holz geschnitten hatte und sich nun den Ansprüchen der neuen Schule willenslos unterwarf. Das waren die hervorragendsten Mitglieder dieser glänzenden und entschlossenen Gruppe von Holzschneidern, die wir, um uns nicht zu lange aufzuhalten, nicht vollzählig genannt haben. Ein ungeheures Stück Weges war zurückgelegt, seitdem die letzten unter dem Einflusse unseres Zeichners entstandenen Werke erschienen waren. Pisan bearbeitete nunmehr den Holzstock mit der Leichtigkeit

eines Virtuosen, der seiner Sache ganz sicher ist. Kein Zögern gibt es, kein Bereuen mehr. Für die Reproduktion des lichtvollen Aquarells, in welchem Doré uns zeigt, wie Dante und Virgil, unter beständiger Gefahr, das Haupt eines Verräthers zu berühren, den gefrorenen Kokytos überschreiten, hat der Stichel des Holzschneiders — nach der Methode der Stiche des siebzehnten Jahrhunderts — von rechts nach links über die ganze Breite des Stockes Linien gezogen, ohne daß jemals der Zusammenhang gelitten oder sich eine Abschwächung fühlbar gemacht hätte. Durch diesen einen Zug werden alle Nuancen, alle Abstufungen der Farbe wiedergegeben. Wollte er einen etwas stärkeren Lichtglanz auf dem Eise darstellen, so begnügte sich Pisan damit, seinem Instrument einen kräftigeren Druck zu geben und tiefer in das Holz einzuschneiden; suchte er dagegen das düstere Grau des Hintergrundes, so fuhr er leicht über die Fläche weg und gab den ausgeparten Erhöhungen mehr Festigkeit. Man hat dieser Arbeit den ihr eigenen gläsernen und fast metallischen Ton vorgeworfen, während sich doch Doré und nach ihm Pisan besondere Mühe gegeben hatten, diese ungewöhnliche Färbung zu erreichen. Die Figuren, der See, diese sich in eintönigen verschwommenen Ebenen verlierenden nackten Flächen kommen erst durch jene wohlberechnete und beabsichtigte Eigenthümlichkeit zur Geltung. In Pannemaker's Atelier herrschte keine so große Kühnheit, und seine Handhabung des Stichels unterscheidet sich von der der Anderen. Bei ihm werden die Felsen plastisch ausgearbeitet, gemeißelt, der Hintergrund zart behandelt; man macht keine solchen Kunststücke mit der geraden Linie. Die Conturen sind harmonisch, seine Figuren schärfer von einander abgefordert. Wenn er auch vielleicht die Ideen des Meisters weniger gut zum Ausdruck brachte, so war doch das Ergebnis ein vollendetes. Mehrere von den Holzschnitten, die er selbst machte, oder die unter seiner Leitung ausgeführt wurden, machen den Eindruck eines Kupferstiches. Ich erwähne unter Anderem nur den Pluto im siebenten Gefange der „Hölle“, dessen Körper in erstaunlicher Weise die Rundung wiedergibt, die sonst nur der Stichel auf der Kupferplatte hervorzubringen vermag. Wäre die malerische Behandlung des Holzschnittes noch nicht bekannt gewesen und hätten die neuen Kunstgriffe nicht existirt, so wäre „Die Hölle“ eine gewöhnliche banale Arbeit geblieben, nicht höher zu stellen als die Versuche eines Baldini. Der Facsimile-Schnitt wäre niemals im Stande gewesen, diese schauerlichen Höhlen, diese im Dunkel leuchtenden Grotten wiederzugeben, die der Künstler da entworfen hatte. Auf den Strich beschränkt, ihrer ergreifenden Farbe beraubt, hätte die gezeichnete Vorlage denselben Eindruck gemacht, wie ein Rubensches Bild von Landon gestochen. Aber in der Weise ausgeführt, wie wir sie vor uns sehen, mußte sie selbst die Landsleute Dante's entzücken. „Niemand“, schrieb Georges Dupleffis, „war Dante's „Hölle“ in so malerischer Weise dargestellt, niemals in so klarer Sprache zum Ausdruck gebracht worden, auch denen verständlich, die des Lesens unkundig sind.“ Aber was wäre aus den Compositionen des Zeichners geworden, wenn er nicht gerade im richtigen Moment Männer gefunden hätte, die im Stande waren, sie richtig aufzufassen, auszuführen und zu vervielfältigen?

Der gesammte Buchhandel während der ersten Jahre des Kaiserreiches wurde von Doré inspirirt: die „Refrains du Dimanche“ von Vincent et Plouvier (1856); die „Oeuvres“ von L. Byron; die „Géographie“ von Malte Brun; die „Memoires d'un jeune cadet“ von Victor Perceval; die „France en Afrique“ von Benjamin Gastineau; „Fierabras“, ebenfalls ein Heldengedicht, übersetzt von Mary Lafon; die „Contes de fées“ von Madame de Ségur, die mehr als zehn Auflagen erlebten; ein bei Bry erschienener „Rabelais“; die „Essais“ von Montaigne; „L'habitation du désert“ von Mayne Reid, die in sechs Sprachen übersetzt wurde; Shakespeare's „Sturm“; ungerechnet die Illustrationen für die periodischen Zeitschriften und die Augenblicksbilder aus dem Kriege von 1859. Die Phantasie, die Geschichte, die Reisebeschreibung, Alles wandte sich an den populären Künstler, dessen Ruf nunmehr durch ganz Europa drang. Wir gehören zu denjenigen, welche dieser fabelhaften Schaffenskraft mehr



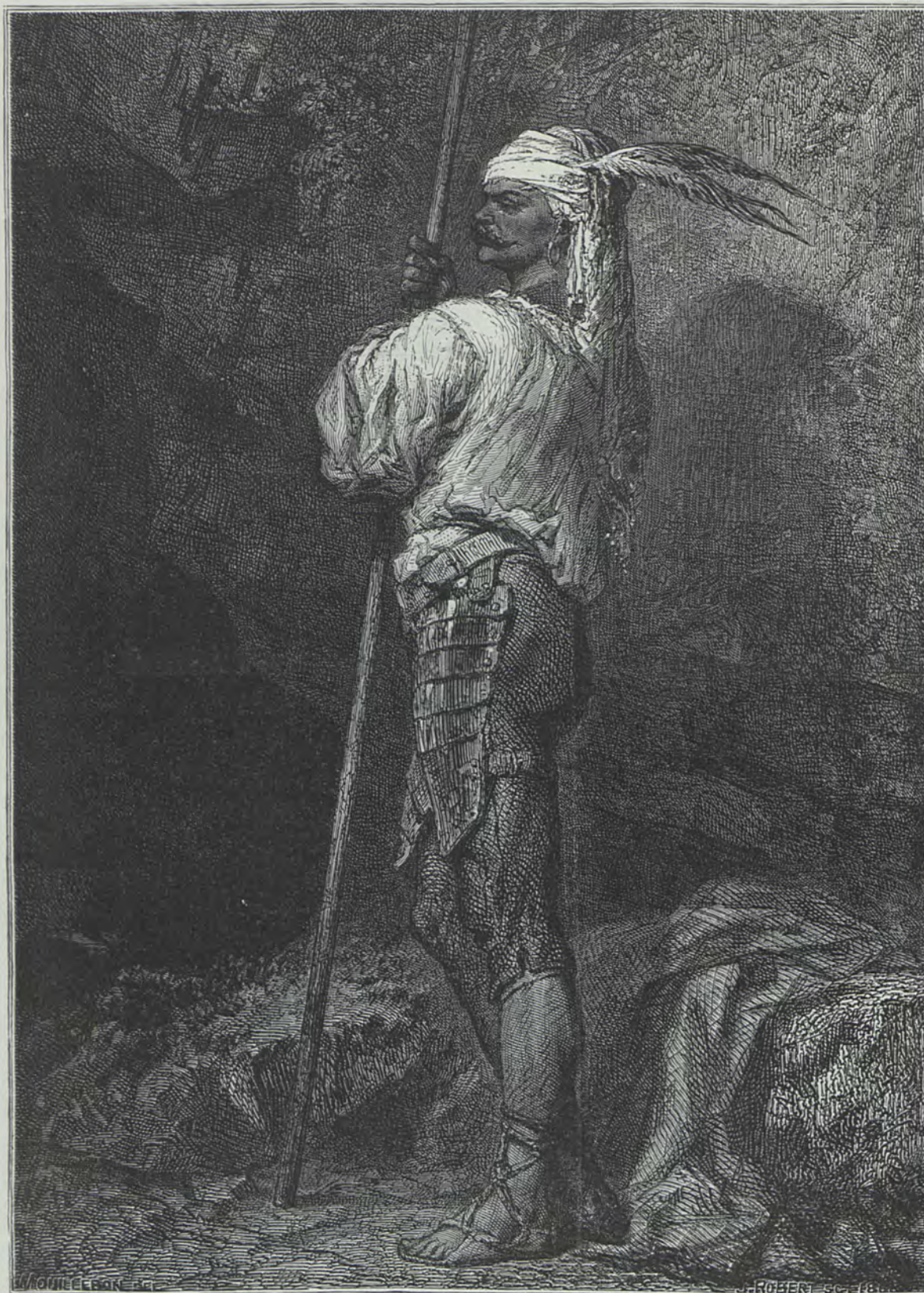
Mohnblumen, nach Ph. Rousseau gezeichnet von Edm. Yon. — Holzschnitt von Langeval.
Aus dem „Magasin pittoresque“.

Mafs, mehr Feinheit und auch mehr Studium gewünscht hätten; aber die damalige Generation war fern von jeder Pedanterie. Sie bekundete das lebhafteste Interesse für diese behelmten und gepanzerten Männer des Pseudo-Mittelalters, diese Landschaften mit endlosen, verschwimmenden Horizonten, diese unglaublichen Schlachten, in denen Taufende

von Körpern sich bewegten. Die Holzschnitzer vergaßen für einen Moment ihren Ursprung und drangen kühn auf dem von Gustave Doré eingeschlagenen Wege vor; sie ahnten eine glänzende Zukunft und ohne zurück zu blicken, eilten sie ihr mit ihm entgegen.

Die großen Verlagsbuchhandlungen Frankreichs und des Auslandes theilten sich in die Arbeiten, welche Gustave Doré und sein Stab von Holzschnitzern ihnen zukommen ließen. In Frankreich waren es der Reihe nach: J. Bry, Dutacq, Hachette, dann Barba, Michel Lévy frères, Dufour Mulat & Boulanger, Dentu, Flaxland, Laisné, Ch. Lahure, Morizot, Mame in Tours, Didot; in London: Hotten, Caffell, Nelson; in Kopenhagen: Gyldendal; in Stuttgart: Hallberger; in Warschau: Unger & Glücksberg; in St. Petersburg: Iffakoff; in Madrid: Gaspar & Roig; in Mailand: Sonzogno; ferner Verleger in Berlin, Stockholm und Haarlem. Die anderen Zeichner verschwanden; Bertall, Morin, Foulquier, Castelli und Philippoteaux arbeiteten mehr für die illustrierten Zeitungen. Der Holzschnitzer hörte auf, ein bestimmtes Individuum zu sein, sein Name diente als Aushängeschild für ein ganzes Atelier, gerade wie heut' zu Tage. *Trichon* lieferte die Clichés für das „Journal pour Tous“, aber die acht oder zehn Holzschnitte, die allwöchentlich darin veröffentlicht wurden, können nicht als sein eigenes Werk betrachtet werden. Wir haben es da mit einem der größten Nachteile des Holzschnittes zu thun; die Flagge deckt oft Waare von geringem Werth, die irreführt und Erstaunen hervorruft; besonders ist dies bei übereilt ausgeführten Arbeiten der Fall.

Alles in Allem bildet „Die Hölle“ einen Markstein in der völligen und definitiven Umwandlung der Holzschnitzkunst in Frankreich; alle modernen Hilfsmittel waren dabei in Anwendung gebracht. Die anderen Werke Doré's sind nach derselben Methode ausgeführt; so verschieden seine Compositionen auch sein mögen, sie lassen sich doch in drei Gruppen eintheilen: die mit Tusche, mit dem Bleistift und mit der Feder ausgeführten. Als der Verleger Hetzel sich entschloß, Perrault's „Contes“ heraus-



„Vedette“, nach Adrien Guignet gezeichnet von Mouilleron. — Holzschnitt von J. Robert. Aus dem „Magasin pittoresque“.

zugeben, vertheilte der Zeichner, um mehr Abwechslung in die Manier des Holzschnittes zu bringen, feine Arbeiten auf folgende Weise: *Pisan* reservirte sich die Lichteffecte, die Allee im Dornröschen, den Wald, in dem sich der Däumling verirrt, die Scene in dem vom Mondschein beleuchteten Park. In letzterem Holzschnitt erzielte er durch die bald kräftigere, bald schwächere Stichführung die



DIE FINSTERNISS (KREUZIGUNG CHRISTI).

HOLZSCHNITT VON LA PLANTE AUS DORÉ'S BIBEL.

(DEUTSCHE AUSGABE; STUTTGART, HALLBERGER.)

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN



HOLZSCHNITT VON STÉPHANE PANNEMAKER.

DIE BADENDE.

T. PETERSBURG.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

leichte und angenehme Wirkung des weichen Bleistiftes. *Pannemaker Vater* hatte ein besonderes Verfahren, das sich nach und nach dem *Pisan's* näherte; aber während er sich in der Behandlung des Details erschöpft, wie zum Beispiel beim Schlosse im Dornröschen, wendet *Pisan* in einer ähnlichen Composition, dem Schlosse des gestiefelten Katers, bei Darstellung von Flächen und Himmel die horizontalen Strichlagen an, belebt die dunkeln Töne mit Lichtpunkten und bringt das Gouachirte des Originals sehr geschickt in kräftigen Contrasten zum Ausdruck. Die verschiedene Veranlagung der beiden Holzschneider zeigt sich deutlich in der ganz individuellen und fein nuancirten Weise, wie Beide

daselbe in verschiedener Sprache sagen. Nach ihnen müssen wir noch *Boetzel* erwähnen, welcher treffliche Facsimile-schnitte nach Federzeichnungen *Doré's* ausführte, ferner *Maurand*, der in den dunkel gehaltenen Tönen etwas schwer ist, und *Pierdon*, der sich zu sehr mit der Ausarbeitung des Details befaßt. Nun macht sich aber in allen diesen Werken schon eine gewisse Eintönigkeit geltend, und auch die am wenigsten Sachverständigen unter den Lesern können auf zehn Schritt Entfernung urtheilen, ob diese oder jene Zeichnung von *Doré* oder von einem Anderen ist. Fünfzehn Jahre lang liefs diese unererschöpfliche Schaffenskraft nicht nach.



Fr. Sawage. — Holzschnitt von P. Grenier nach der Zeichnung von Clavierie. Aus dem „Magasin pittoresque“.

des Jahres 1865 in Angriff genommen wurde. Seiner Gewohnheit gemäß ist im Handumdrehen Alles gemacht und eingetheilt. Er liefert die Zeichnungen im April; zwanzig Holzschneider nehmen sie in die Arbeit, schneiden und schaben daran; im Verlauf eines Jahres ist die Bibel gedruckt und veröffentlicht, und die Stöcke, Zeichnungen und Holzschnitte kosteten nicht weniger als 400.000 Francs!

Bevor *Doré* an die Ausführung der „Bibel“ schritt, war er von einer Arbeit gefesselt und begeistert worden, die sich seiner Geschmacksrichtung und seinem Talente vollständig anpaßte: es war der „Don Quichotte“ von Miguel de Cervantes Saavedra. Die romanhafte Färbung der berühmten Odysee des fahrenden Ritters, die Abschweifungen, die sie dem Zeichner gestattete, hatten ihn ebenso hingerrissen, wie früher die Streiche des Baron Münchhausen oder die „Aventures de Castagnette“. *Pisan* unterzog sich ganz allein der enormen Aufgabe, die für das Buch bestimmten heroisch-komischen Entwürfe in

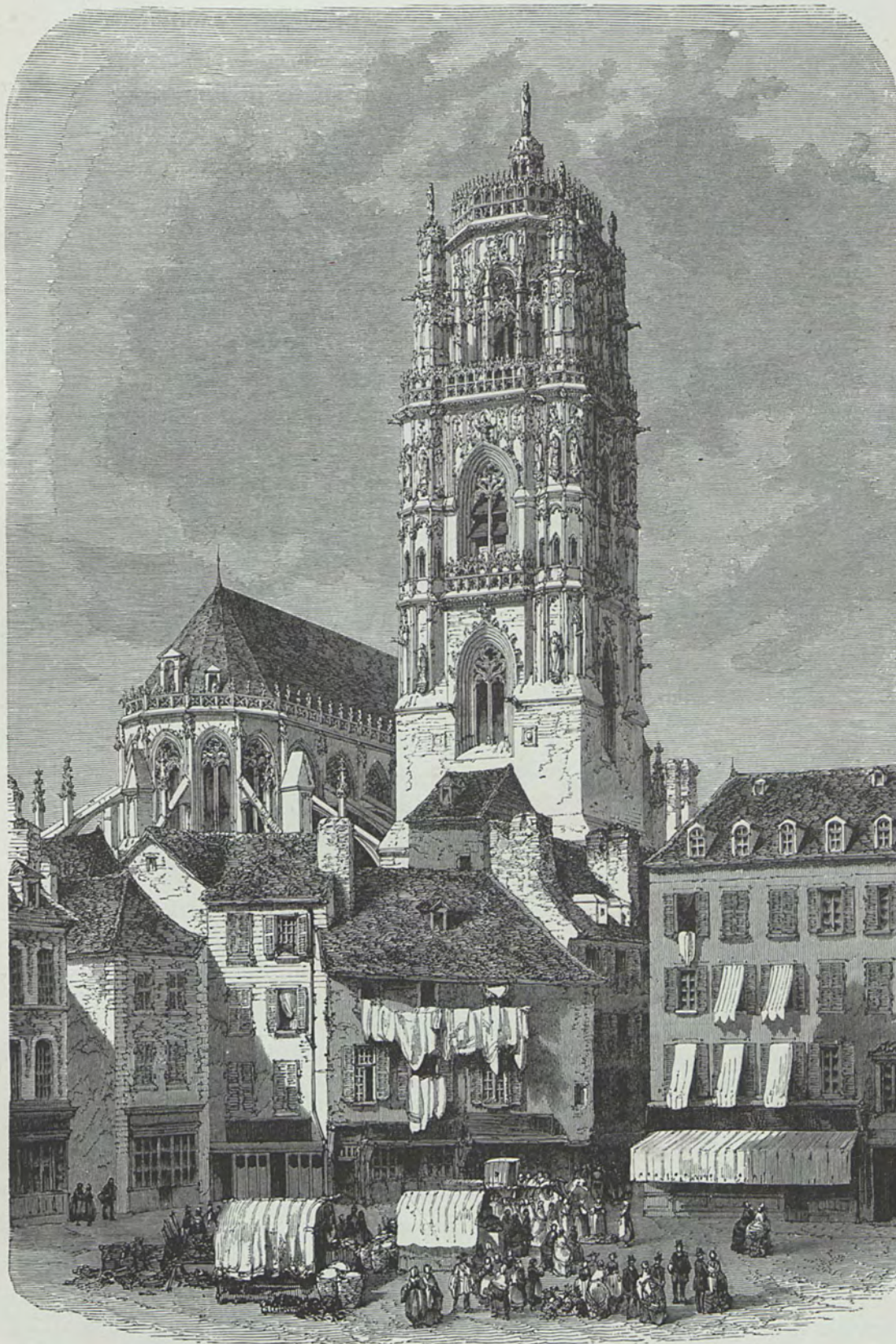
Immer dieselben Landschaften, dieselben Wälder, dieselben Berge, und in der Mitte ganz dieselben baubäckigen, geschraubten, nach der Schablone gemachten Männchen, beladen mit Flitterkram oder unmöglichen Rüstungen. Und auch dieselben, allerdings immer geschickter ausgeführten Holzschnitte, die nämliche Virtuosität in der Handhabung des Stichels, dazu verurtheilt, stets denselben in reichem Sternenglanz erstrahlenden Abend oder denselben lichtgebadeten Morgen hervorzubringen. Zahlreiche Beispiele dafür liefert die berühmte „Bibel“, die von Mame nach der Rückkehr des Zeichners von seiner spanischen Reise im Laufe

Holz zu schneiden. 370 Holzschnitte! Das wäre die Aufgabe eines ganzen Lebens gewesen, wenn sie der Künstler hätte allein ausführen müssen; so aber muß man unter dem Namen Pifan das Atelier Pifan's verstehen, wie feiner Zeit bei *Beff* und *Leloir* und heutigen Tages bei *Méaulle* oder *Huyot*. Wir finden höchstens in zehn Schnitten die persönliche Arbeit des Meisters.

Doré blieb diesmal nicht bei der etwas eintönigen Wiederholung von Kraftstellen. Wenigstens die Hälfte seiner Zeichnungen waren mit der Feder ausgeführt und erheifchten von den Holzschneidern das Facsimile der alten Schule. Später erzielte man die Reproduktion von Skizzen dieser Art einfach durch die Gillotage, wie zum Beispiel im „Ariost“, der 1879 erschien. Es gab auch Vignetten gemischter Art, in denen der Vordergrund mit der Feder, der Hintergrund mit dem Pinsel gearbeitet war. Die interessanteste dieser Compositionen ist jene, wo Sancho Pança seinen verwundeten Herrn auf den Esel geladen hat und ihn auf einem sandigen Wege dem nächsten Dorfe zuführt, das in dunkeln Nebeln verschwimmt. Durch diese Abwechslung verbessert Doré geschickt den Fehler, den ihm die wirklichen Kritiker am häufigsten vorgeworfen hatten, nämlich die zu große Monotonie der hellen oder dunkeln Töne seiner früheren Arbeiten; und wenn man nun hier und da auf einen Holzschnitt stößt, der nur auf Effect hinzielt, so ermüdet er nicht mehr, sondern fesselt und unterhält. Die Scene zum Beispiel, in der Montéfinos über die Mission Bericht erstattet, die ihm der sterbende Durandart anvertraut hat, kann als einer der gelungensten und merkwürdigsten Holzschnitte des Buches gelten. Inmitten einer Todtengruft, in die nur einzelne gläserne Lichtstrahlen einfallen, steht auf einem marmornen Grabdenkmal, den Windhund zu Füßen, die Statue Durandart's und empfängt den Besuch des Montéfinos. Im Halbdunkel erglänzen düster die Rüstungen, wie durch den Schleier eines durchsichtigen Nebels, und — ein charakteristischer Beweis dafür, wie unbekümmert Doré um die Naturtreue seiner Compositionen war — der Küras des marmornen Ritters hat ganz denselben Glanz wie der des lebenden Don Quichotte. Durch geschickte Abtönung von Weiß auf Schwarz gelang dem Künstler die Darstellung eines von oben hereinfliegenden Sonnenstrahles, der sich in einer dicken, schwülen Atmosphäre auflöst. Pifan hat keine dieser Einzelheiten übergangen, und hier zeigt sich erst der volle Werth seines feinen Stichels. Seine horizontalen Strichlagen verleihen der ganzen Scene einen Hauch von Durchsichtigkeit, der ebenso wirkt, als ob man ein Bild durch ein Glas von außerordentlicher Schärfe betrachten würde. Wie richtig schrieb doch George Sand in einem Briefe an Doré: „Es ist eine höhere, reizende und getreue Übersetzung, denn sie ist zu gleicher Zeit komisch und rührend, ergreifend und drollig, und alles, Landschaften, Architektur, Trachten, selbst die gewöhnlichsten Details aller Art bis zu den Disteln, den Hühnchen herab, ist geistvoll, witzig und dramatisch.“

Von dem Standpunkt aus, von dem wir die Sache betrachten, läßt sich hinzufügen, daß niemals der Name eines Holzzeichners unter zahlreicheren und verschiedenere Werken gestanden hat. Facsimile, gemischte Manier, Tonchnitt, es ist eine vollständige Encyclopädie! Später versuchte Doré noch andere Mittel der Vervielfältigung. Namhafte, als höchst geschickt bekannte englische Künstler unternahmen es, die ihm eigenthümliche Weise zu zeichnen auf Kupfer und Stahl zu reproduciren; aber wie schlecht gelang es ihnen! Pifan und Pannemaker, diese gelehrigen Werkzeuge, verlagten den Dienst nicht so wie die Holzschneider von Tennyson's „Idylles“. Immer in seiner Nähe, stets auf seine Bemerkungen und Verbesserungen aufmerksam, retouchirten sie, fingen von Neuem an, verstärkten oder schwächten die Nuancirung ab, ganz nach seinem Wunsche. Jeder von ihnen sah ein, daß ihr Geschick mit dem feinen verknüpft war. Doré kehrte ein wenig reuig von dieser mißglückten Unternehmung zu ihnen zurück, um sie von da an nie wieder zu verlassen.

Die unerschöpfliche Thätigkeit des niemals ermüdenden Zeichners trug viel dazu bei, daß die meisten Holzschneider schablonenhaft oder fabrikmäßig zu arbeiten begannen. Das Atelier eines Holz-



*Die Kathedrale von Rodez. — Holzschnitt nach einer Zeichnung von Thérond.
Aus der „Illustrierten Welt“.*

schneiders ward der Sammelplatz von begabten Leuten, die, zum großen Nachtheil der Kunst, die Arbeit unter sich theilten. In der allgemeinen Structur machte sich zwar stets die Manier des Meisters, des „patron“ geltend, doch wurde dies durch einen gewissen Schlusseffect erzielt, indem er vor Ablieferung des Schnittes die letzte Feile anlegte. Der größte Theil der Arbeit wurde auf dem Werk-

tisch der Lehrlinge gemacht. Besonders fühlbar macht sich dieser Umstand bei den in Eile erzeugten Holzschnitten, die für die periodischen Zeitschriften bestimmt waren; aber man begegnet ihm auch nur zu oft in den Büchern und selbst in den Illustrationen Doré's. Bei den im Jahre 1867 im Verlage von Hachette erschienenen „Fables“ von La Fontaine kommt dieser Nachtheil deutlich zum Ausdruck. Die Schnitte Pifan's und Pannemaker's boten zwar den gewohnten Anblick, andere aber fielen so schlecht aus, daß man sie durch neue Holzstöcke ersetzen mußte, die Doré vollständig umarbeitete. Solches war zum Beispiel mit „Le loup et l'agneau“ der Fall, welcher Stock erst von *Ellling* in Facsimile-Manier ausgeführt worden war, dann aber ein zweites Mal von *Pifan* in Holz geschnitten wurde, wobei letzterer die hellen Töne eines Sonnenaufgangs zur Anwendung brachte. Die Ateliers von *Hildebrandt* und *Huyot* lieferten ein großes Contingent; unter dem letzteren Namen erschien „Le Lion et le moucheron“ in gemischter Manier, halb Facsimile und halb Tonschnitt, „La fille“, ebenfalls Tonschnitt mit einem besonderen Verfahren, die Kraftstellen wiederzugeben, das nicht ohne Reiz ist. Nach ihnen kamen *Prunaire*, *Fournier*, *Delduc*, *Levy*, *Gauchard*, *Brux*, *Rouget*, *Ligny*, der sehr geschickt nach Pifan's Manier arbeitet, *Gusman*, *Trichon*, *Piaud*, ein erprobter Künstler, der die Tuschezeichnung Doré's genau und sicher wiedergibt; *Laplante*, sehr geschickt in „Le chêne et roseau“. Aber das Hauptstück des Buches ist *Pannemaker's* Holzschnitt „Le rat de ville et le rat des champs“, diese in Mitten eines mit Bechern und prachtvollen Vasen beladenen Tisches, auf einem herrlichen Teppich darstellend. Hier ist der Holzschneider vor nichts zurückgeschreckt und die Wirkung ist wirklich außerordentlich. Welches Wissen und zugleich welche Geschicklichkeit verräth diese Ausführung! Neben den breiten Strichen, die, von unvergleichlich sicherer Hand geführt, über die auf dem Tische stehenden Goldschmiedearbeiten laufen, mußte er, trotz der Krümmungen, peinliche Rücksicht auf das feine Teppichmuster nehmen, und zwar ohne daß ein Sprung, eine Unterbrechung eintrat. Pannemaker ist hier auf dem Gipfel seines Talentes und seines Könnens angelangt. Wenn er sich auch in manchen Partien helfen liefs, so verstand er es doch, seinen Arbeiten eine Weichheit, eine Abrundung, eine Grazie zu verleihen, die keiner seiner Concurrenten jemals zu erreichen im Stande war.

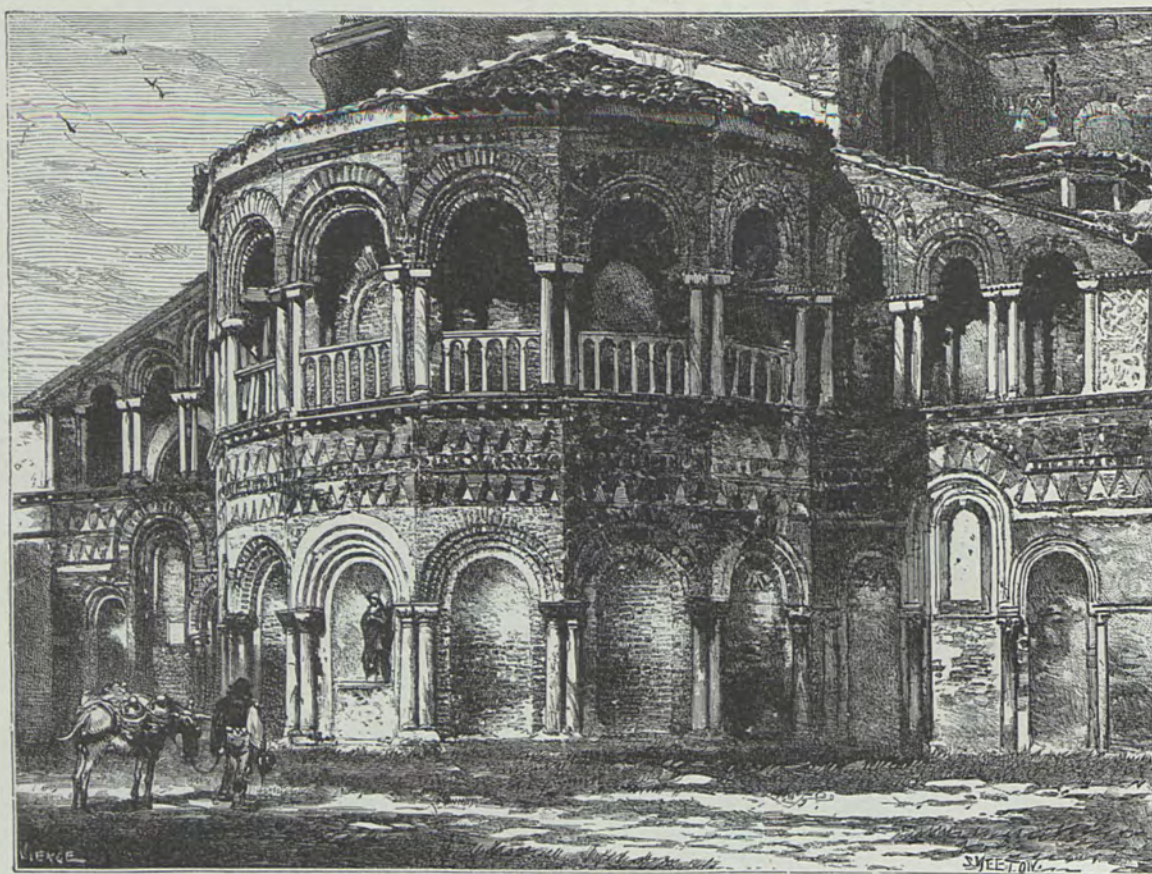
Zehn Jahre lang setzte Doré seine übermenschliche Thätigkeit noch fort. Nach der „Hölle“ des Dante veröffentlichte er „Das Fegefeuer“ und „Das Paradies“, die im Jahre 1868 bei Hachette erschienen, die „Idylles“ von Tennyson im selben Verlage, einen „Rabelais“ bei Garnier frères (1873), „L'Espagne“ bei Hachette (1874); ferner das berühmte „Chanson du vieux marin“ von Coleridge (1876) und „L'histoire des Croisades“ von Michaud, im Jahre 1877 von Furne und Jouvot herausgegeben, endlich zum Schluß Ariost's „Rafenden Roland“ mit zahlreichen Federkizzen, die durch Gillotage und Holzschnitte von *Laplante*, *Doms*, *Jonnard* und *Barbant* reproducirt wurden. In all' diesen Werken ist die Fruchtbarkeit nur noch eine scheinbare; es kommen Wiederholungen und Wiederaufnahmen vor. Die hellen Lichteffecte wechseln in eintöniger Weise mit den dunkeln Tönen ab. Die neu hinzugekommenen Holzschneider copiren die alten; *Barbant* imitirt Pifan und *Doms* Pannemaker. Die heutigen Tages bei Porträts so beliebten gekreuzten Schnitte kamen damals auf; *Doms* wandte sie bei matt gefärbtem Hintergrund und bei den Körpern nackter Frauen an. *Méaulle* lieferte einige hell gehaltene Vignetten, unter Anderem einen Sonnenuntergang hinter einem großen Schloß, mit sehr feinen Lichtcontrasten. *Pifan* zeigt sich von Zeit zu Zeit, zum Beispiel bei der Kampfszene zwischen Rodomont und Maudricard im Schatten eines Waldes. Dieser Holzschnitt mit seinen geraden verticalen Linien, die je nach ihrem größeren oder geringeren Abstand von einander, alle Abstufungen des herrschenden Tones hervorzubringen vermögen, zeigt deutlich, welchen Grad von Genauigkeit und Feinheit das Werkzeug des Meisters erreicht hat. Wenn auch keine neuen bedeutenden Kräfte sich zeigen: im Allgemeinen ist die Ausführung der gestellten Aufgaben würdig.



„Die Tapferkeit“, Statue von Paul Dubois. — Holzschnitt von Smeeton und Tilly nach der Zeichnung von Jules Lavee.
Aus dem „Magasin pittoresque.“

Allein Doré ist in diesen Sachen nicht mehr derselbe, wie früher; sei es, daß er sich die Gleichgiltigkeit zum Bewußtsein brachte, welche seine Landsleute ihm gegenüber an den Tag zu legen begannen, sei es, daß er nicht mehr wollte, daß seine Arbeiten summarisch ausgeführt würden — kurz seine Bemerkungen den Holzschneidern gegenüber waren nicht mehr gerecht. Er schenkt den Bemerkungen der Kritiker Aufmerksamkeit, läßt sich von Liebhabern beeinflussen und die Holzschneider leiden

unter feinen Zornausbrüchen. Mit einem Pinsel bewaffnet, corrigirt er mitleidlos die Probedrucke, die man ihm vor dem Abdruck vorlegt und beschuldigt den Einen, ihn nicht zu verstehen, den Anderen, daß er ihn verpöfche. In Wirklichkeit war er der Sache überdrüßig. In seinem letzten Werke, dem „Corbeau“ von Edgar Poë, der für die Gebrüder Harper in New-York bestimmt war, fühlt man schon deutlich fein herannahendes Ende. „Nevermore“! Das ist nicht nur das Rabengekrächze bei Poë, so lautet auch der letzte Auffchrei des großen Zeichners. Kaum waren seine Holzschnitte in London erschienen, so starb er, am 25. Januar 1883. Er hinterließ eine ungeheure Menge von Werken und errang eine außer-



Die Apsis von S. Donato auf Murano. — Holzschnitt von Smeeton nach der Zeichnung von Vierge.
Aus dem „Magasin pittoresque“.

ordentliche Berühmtheit, nachdem er eine ganze Generation von Holzschneidern auf einen neuen Weg geführt hatte, wo sie Ehren und Nutzen einheimsten.

Wenn wir ein wenig zurückblicken, so stoßen wir im Jahre 1868 auf ein Buch mit ganz einfach gehaltenen, in Holz geschnittenen Vignetten, dessen Ansprüche die gewesen fein mögen, Curmer's „Paul et Virginie“ zu verdrängen und zu überflügeln. Es ist dies das Meisterwerk, das der Verleger Lemerre H. de Lacharlerie anvertraut hatte. Aber trotz des ausgesprochenen Talentes des Zeichners und des Könnens der Holzschneider hatte das neue „Paul et Virginie“ keinen Erfolg, das heißt keinen künstlerischen Erfolg. Zwei Urfachen waren daran Schuld: erstens die für das Buch vernichtende Parallele mit dem köstlichen Werke Curmer's, dann der Mangel an Geschmack der Herausgeber, die jede Seite mit einer in blau gedruckten Verzierung von Blumen umgeben hatten, die von schlechtester Wirkung war. Durch diese grobe Ungeschicklichkeit ging das Charakteristische des Buches völlig verloren. Trotz der Feinheit, mit welcher die kleinen Szenen von *Ligny*, *Sargent* und *Meyer-Heine* ausgeführt waren, macht „Paul et Virginie“ hier den Eindruck eines alltäglichen Buches, wie sie in den Schulen



Holzschnitt von Quesnel nach der Zeichnung von Vierge. Aus „L'homme qui rit“.
Verlag von Hugues, Paris.

sehen, nach perspectivischen Gesetzen, von denen Gustave Doré nicht einmal die ungenügendste Kenntnis besaß. Seine Werke veralteten trotz ihrer Mischung von Idealismus, Phantastik und Convention; seine wilde Romantik erschien dem neuen Geschlecht als ein überwundener Standpunkt, als ein Überbleibsel früherer Barbarei. Man ehrte in ihm den Vorgänger, aber der Glaube an ihn war erschüttert. Die allgemein gewordene Heliotypie zwang die Zeichner zu schärferer Durchführung, zu kräftiger, ja roher Schattengebung, um die etwas dürftige Silhouette klarer gestalten zu können und den Ansprüchen der Photographie zu genügen. Der Umgang mit den Malern gereichte den Illustratoren zum Segen, sie verbanden ihre Arbeit mit den Arbeiten der sich im Freien bewegenden, dem Naturalismus zugewandten Künstler, und so brachte die Illustration ihre künstlerischen Absichten zu glücklicherem und echterem Ausdruck. Die geniale Keckheit, die Verve Fortuné's reizten einen seiner Landsleute, Daniel Vierge, den Glanz und die Tiefe der Malerei in vollster Frische und Unmittelbarkeit im Holzschnitt wiederzugeben. Nachdem die Holzschneidekunst durch den Engländer *Thompson* ihren Wiedereinzug in Frankreich gehalten hatte, erweiterte und befestigte sie sich dortselbst mit der Beihilfe eines Spaniers. Von dem Facsimile lieh Vierge die Einfachheit, von der Farbe die Kühnheit, und so schuf er eine Richtung, die allein und ganz ihm eigentümlich, und durch ihre so viel freiere Art und Weise als die Doré's rasch die junge Holzschneiderschule an sich zog. Hier ist die Farbe nicht mehr durch einen verwaschenen Gouache-Ton wiedergegeben, sondern zu schwarzen Massen verdichtet, wuchtig aufgesetzt, ja, wenn ich so sagen darf, hingeschmiert. Aus der bei Lacroix erschienenen „Histoire de France“ von Michelet ist diese außerordentlich packende, etwas rohe Behandlung ersichtlich. Der

zum Jahreschlusse als Preise vertheilt werden. Außerdem schadet Lacharlerie die Neigung zur Coloristenschule, der feine Holzschneider angehörten; für seine Methode eignet sich besser die feine Ausarbeitung, die strenge Linie; er stammt aus der Schule Tony Johannot's und wäre von Lavieille oder Brévière besser verstanden worden.

3.

Wenn auch Gustave Doré unter der Regierung Napoleon's III. der ausschließliche Vertreter der xylographischen Illustrationskunst war, wenn auch seine Manier maßgebend, sein Stil zum Gesetz geworden waren, wenn auch Technik und Geschmack sich seinen eigenthümlichen Forderungen unterwarfen, so begegnete er doch mit der Zeit anders gearteten, ihm aber an Talent ebenbürtigen Künstlernaturen, die seine Art verbesserten und ihn überflügelten. Die Photographie gewöhnte das Auge allmählig an eine neue Art zu

verschwommene Umrisse, der matte Gesichtsausdruck, Gott weiß, was uns darin eigentlich mit solcher Gewalt packt und fesselt! Hier sind es Soldaten, die sich als schwarze Flecken von dem brüchigen Schnee abheben, dort Mönche, die im Innern einer Basilika einen Sarg bewachen. Die Photographie hat eben all' diesen Compositionen vorgeschwebt; das ist die volle Natur, in



„Der Rektor der Universität.“ — Holzschnitt von A. Bellenger nach der Zeichnung von Vierge zu Victor Hugo's „Notre-Dame de Paris“. Verlag von Hugues, Paris.

der kleine Vignetten, die im Facsimile wiedergegeben werden; nicht in dem sorgfältig feinen und peinlich genauen Facsimile eines Meiffonier, sondern in einer Linie von scharf bewegtem Umrisse, mit zerrissenen, rohen, durch Punkte angedeuteten Schatten.

Vor diesem langathmigen Werke hatte Vierge an der bei Hugues erschienenen Ausgabe von „Notre-Dame de Paris“ theilgenommen, und da stand seine Kühnheit in feltfamem Widerspruch mit der altmodischen Art der Anderen. Wenn auch Daubigny, Riou und noch andere der Illustratoren einige originelle Beiträge lieferten, so gaben doch Lemud, Tony Johannot, ja Brion sogar dem Ganzen einen alterthümlichen Charakter, von dem sie sich nur schwer losfagen konnten. Die Holzschnitzer derselben Schule trafen dort mit den eben erst berühmt Gewordenen zusammen. Rouget und Piaud fanden ihr Gegengewicht in einem Laplante, Yon, Méaulle und Bellenger. Zehn Jahre sind es kaum, daß Vierge den Rektor der Universität so darstellte: auf einem Maulthiere thronend, langsam, in vollster Sonnenbeleuchtung näher kommend. Durch seine etwas absichtliche Einfachheit verlagte das Bild inmitten der anderen seine Wirkung. Und doch war es ein Facsimile, aber wie reducirt! Die bloße Skizze, mit starken, aber unmotivirten Schatten; kein Himmel, kein Hintergrund, Nichts. Vierge, wenigstens ebenso fruchtbar wie Doré, begnügte sich nicht allein mit der Production von Vignetten; jede Woche lieferte er den illustrierten Zeitschriften, dem „Monde illustré“ insbesondere, schnell hingeworfene Croquis, schwindelerregende Rechenschaftsberichte über bemerkenswerthe Tagesereignisse. Statt seine Ideen unmittelbar auf Holz zu zeichnen, entwarf er sie auf Papier, und von dort wurden sie auf photographischem Wege auf den Holzstock übertragen. Ein wahres Heer von Holzschnitzern theilte sich in die Arbeit: Laplante, Quesnel, Yon, Méaulle und Martin gaben Jeder auf seine Art, je nach ihren Mitteln, die Zeichnungen wieder. Eine fortschrittliche Umwandlung hatte in den Ateliers Platz gegriffen; die „Masse“ verdrängte bei zahlreichen Künstlern die Farbe, die Licht- oder Schattenmasse, in deren Behandlung die englischen Künstler so Großes leisteten.

Das Alles war freilich nicht das Werk eines Tages. Die Alten verschwanden nicht plötzlich, um den Eindringlingen und Nebenbuhlern Platz zu machen. Wir werden später die unmittelbaren Nach-

ihrer unerbittlichen Größe. Der Holzschnitzer Martin verband den Schnitt mit einer Art von Punktirmanier, um diese undeutlichen Zeichnungen auf Holz wiederzugeben; und so wurde er für Vierge das, was Pifan für Gustave Doré gewesen, ein unentbehrliches Hilfswerkzeug, ein unerfetzlicher Mitarbeiter. Doch nicht nur dem Effect strebt der Zeichner nach; er entwirft mit der Fe-



ZEICHNUNG VON G. VUILLIER.

HOLZSCHNITT VON H. THIRIAT.

JEAN LOUIS ERNEST MEISSONIER.

AUS DEM „MONDE ILLUSTRÉ“, PARIS.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.



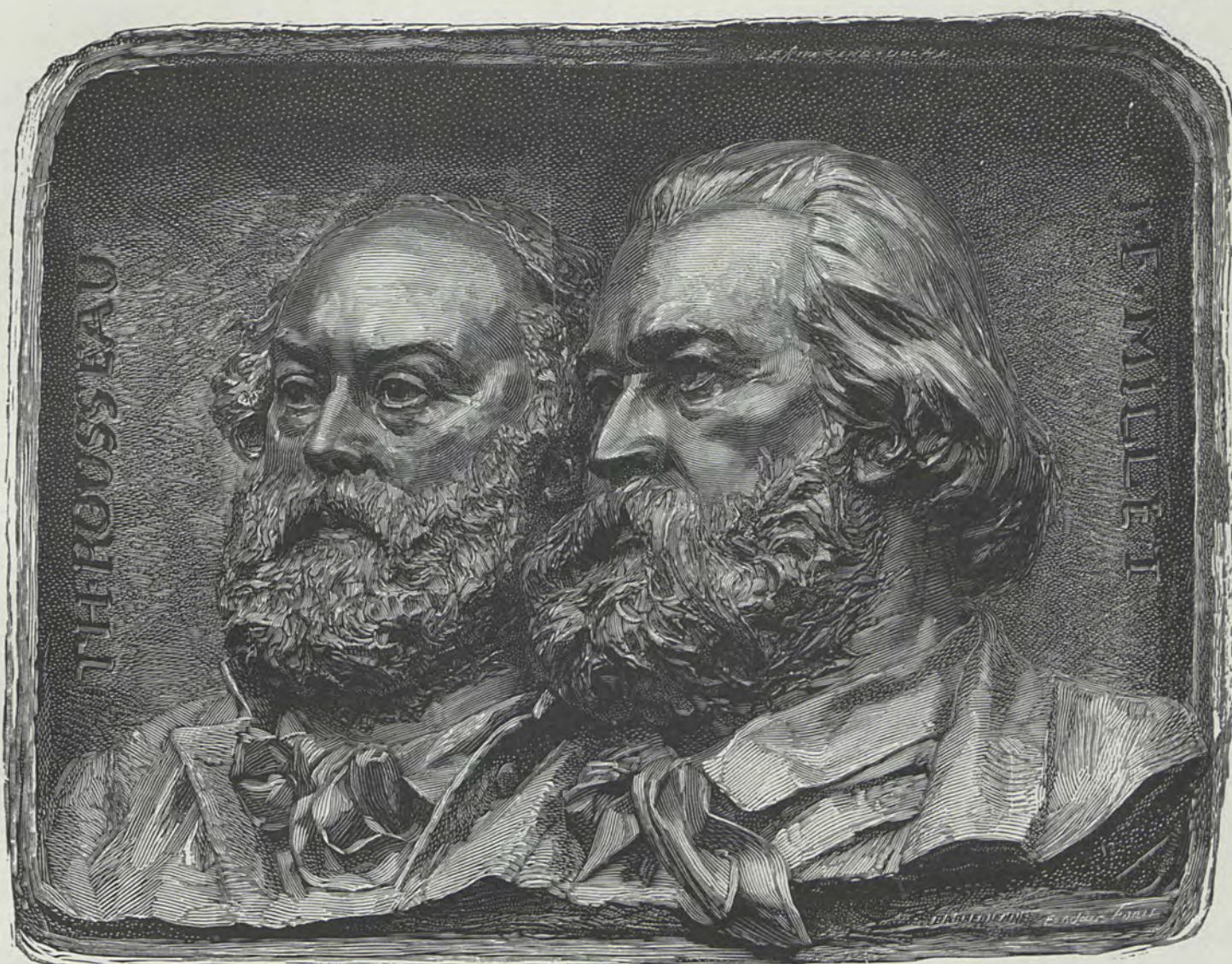
GEMALT VON RIXENS.

HOLZSCHNITT VON CH. BAUDE.

BETENDER GREIS.

AUS DEM „MONDE ILLUSTRÉ“, PARIS.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.



*Theodore Rousseau und Jean-François Millet, modellirt von Chapu. — Holzschnitt von Dochy.
Aus „L'Illustration“, Paris.*

folger Doré's und Lavoignat's, an der Seite von Anderen, deren Werke fortsetzen sehen; für jetzt genüge es, die Entwicklung der Schule Vierge's näher kennen zu lernen, die mit gleicher Leichtigkeit Facimile und Tonschnitt behandelte. Vor Allen nennen wir *Lepère*, einen Zeichner und Holzschneider, der sich durch die ihm eigene Art, wie er feine Skizzen oder die Werke Anderer wiedergab, einen hervorragenden Platz unter seinen Genossen errang. *Lepère* wehrt sich gegen wolken schwere Horizonte und schwärzliche Gründe. Seine mit sprichwörtlich gewordener Geschicklichkeit ausgeführten Holzschnitte sind mit kleinen, gekritzelten Linien bedeckt, gleich einer Radirung. Die Stellen, auf die er besonderen Nachdruck legt, wirken massig und heben sich klar ab; feine ausgeparten Fernsichten bleiben beim Abdruck weiß, Gillotagen ähnlich an Lebhaftigkeit und Tiefe. *Lepère* leistet Treffliches, wenn es gilt, eine Illustration in den Text einer Journalseite einzufügen. Die hochaufgebauten, unregelmäßigen Motive, ihre große Mannigfaltigkeit erwecken unser Interesse und schmücken den Text mit geistreich-heiteren Pointen. Wie alle feine Nachfolger, ja wie Vierge selbst, war *Lepère* Theilnehmer an dem „*Monde illustré*“, der in Frankreich ebenso verbreitet ist, wie das schon vor ihm existirende Blatt „*L'Illustration*“. Wir haben „*Impressionismus*“ das malerische Verfahren genannt, das durch einen Gesamteindruck, durch ein rasches Hinwerfen ein vorübergehendes Bild und feine in unmittelbarer Erscheinung wiedergegebenen Lichteffecte auf Kosten der Zeichnung festhält. Das ist freilich ein starkes, in letzter Zeit oft

mifsbrauchtes Wort! Aber unter den ausübenden Künstlern bildete sich eine Gruppe, die sich darin gefällt, auf Leinwand oder Papier eine bewegte Composition in haftig erfasster Beleuchtung darzustellen. Nach Fortuny, Vierge und de Nittis kamen die Schüler, die Nachfolger. Bei den Holzschneidern wie bei den Radirern hat sich diese Manier allgemein verbreitet und wird eifrig gepflegt; und wenn wir Lepère als besonders geschickt unter den Jüngeren erwähnten, so haben wir ihm gerechter Weise noch manche andere Namen hinzuzufügen. Im Grunde war an der alten Methode von Pifan und Pannemaker nichts geändert worden. Noch immer ist es der Stichel, der das Holz bearbeitet, noch immer waltet die allgemeine Tönung vor. Aber die neu Hinzugekommenen behandeln coquetter Weise auch das Facsimile nach der ihnen eigenthümlichen Manier, und nur die Journale haben uns an ihren absichtlich derben und festen Ton gewöhnt. Unter diesen ist auch *Eugène Froment* zu nennen. Seine Methode besteht darin, die Schattenmassen durch sich kreuzende Striche und zahllose kleine Punkte hervorzubringen; so tönen sich die Helligkeiten ab, und dem vollen Lichte bleibt seine ganze Bedeutung vorbehalten. Die letzten Kriege im Sudan haben ihm Motive zu hervorragenden Schnitten geliefert; sie blieben nicht ohne Einfluss auf Englands heutige Holzschneidekunst und ihre kräftige Durchführungsweise. Hier ist der Holzschneider mehr als ein bloßer Überfetter: er ist ein Bahnbrecher, ein Führer. Keinerlei Arbeit widersteht den Künstlern seines Ateliers, und einige von ihnen geben die verschiedensten Behandlungsweisen mit außerordentlicher Genauigkeit wieder: von den ziemlich unangenehm wirkenden Holzschnitten, die auf das Täuschendste den haarfeinen Lithographien Fantin-Latour's gleichkommen, bis zu der Wiedergabe von Radirungen und Kupferstichen. Man könnte dem Atelier Froment einen Vorwurf daraus machen, dass es die gekreuzte Schraffur allzu häufig anwendet; seine Himmel sehen dadurch wie die mit Pünktchen bedeckten Papiere aus, deren sich die Heliotypie bedient; aber diese Nachteile werden reichlich durch die außerordentlich fließende Art des Schnittes aufgewogen, und durch die unerreichte Meisterschaft, mit welcher die Composition des Zeichners erfasst und wiedergegeben ist. *Foliet* und *Langeval* stehen auf derselben Stufe; der Erstere verbindet die Stellung eines Mitgliedes der Comédie Française mit der eines Holzschneiders; dem Letzteren dankt der „Monde illustré“ einige seiner besten Prämien-Holzchnitte, deren Freiheit und großer Zug gleich bemerkenswerth sind. Langeval hat eine eigene Art, dichte Gräser wiederzugeben; er verwandelt ihre hellen Spitzen in einen glänzenden Nebel und dieser weiche schimmernde Teppich ist von schönster Wirkung.

Ein ständiger Mitarbeiter des „Monde illustré“ ist auch *Baude*, und er erfreut sich der besonderen Gunst des Pariser Publicums. Er hat sich hauptsächlich mit der Wiedergabe von Werken alter Meister beschäftigt und ist darin unübertrefflich. Mit unendlicher Schmiegsamkeit, gleichsam spielend, unterwirft sich sein Stichel das Holz, er bemisst mit Sicherheit die wechselseitigen Werthe, er weiß zu betonen, aber auch andernfalls von jedem Effect abzusehen. Man hat ihm oft schon den Ehrenplatz vor Allen zuerkannt. Es ist einerlei, ob er die glühenden Töne eines Rembrandt oder die energische Malweise eines Hals wiedergibt, oder ob er sich mit einem modernen Bild abfindet: man kann nicht besser verschiedene Sprachen sprechen. Mit einer vor lauter Einfachheit verblüffenden Technik fängt er das Nackte in einem reizenden Netze wellenförmiger Striche; er behandelt den fein gestimmten Hintergrund seiner Schnitte wie mit dem Wischer und weiß dadurch den besonders betonten Stellen Glanz und Schmelz zu verleihen. Weder Kupferstich noch Radirung könnten, meines Erachtens, diesen Aufgaben gerechter werden. Außer dem Rembrandt aus dem Museum der Ermitage, der ihn bei der Ausstellung von 1885 gleich unter die Ersten seines Faches stellte, könnten wir noch von modernen Meistern das „Massacre de Machecoul“ nach Flameng, einige verteuflte Scenen nach dem Maler Chelmonski, endlich ein „Quatuor espagnol“ nach Dannat unter die Schnitte zählen, die alle an ihm gewöhnten

Vorzüge vereinen. Ein Mädchenbildnis nach Chaplin bezeichnet den Gipfelpunkt aller Geschicklichkeit in der Holzschneidekunst. Der Schnitt, kräftig und genau, kühn und herzhafte angelegt, macht den Eindruck größter Durchsichtigkeit und Frische. Warum glaubten die Verleger dieses Musterwerk in Roth



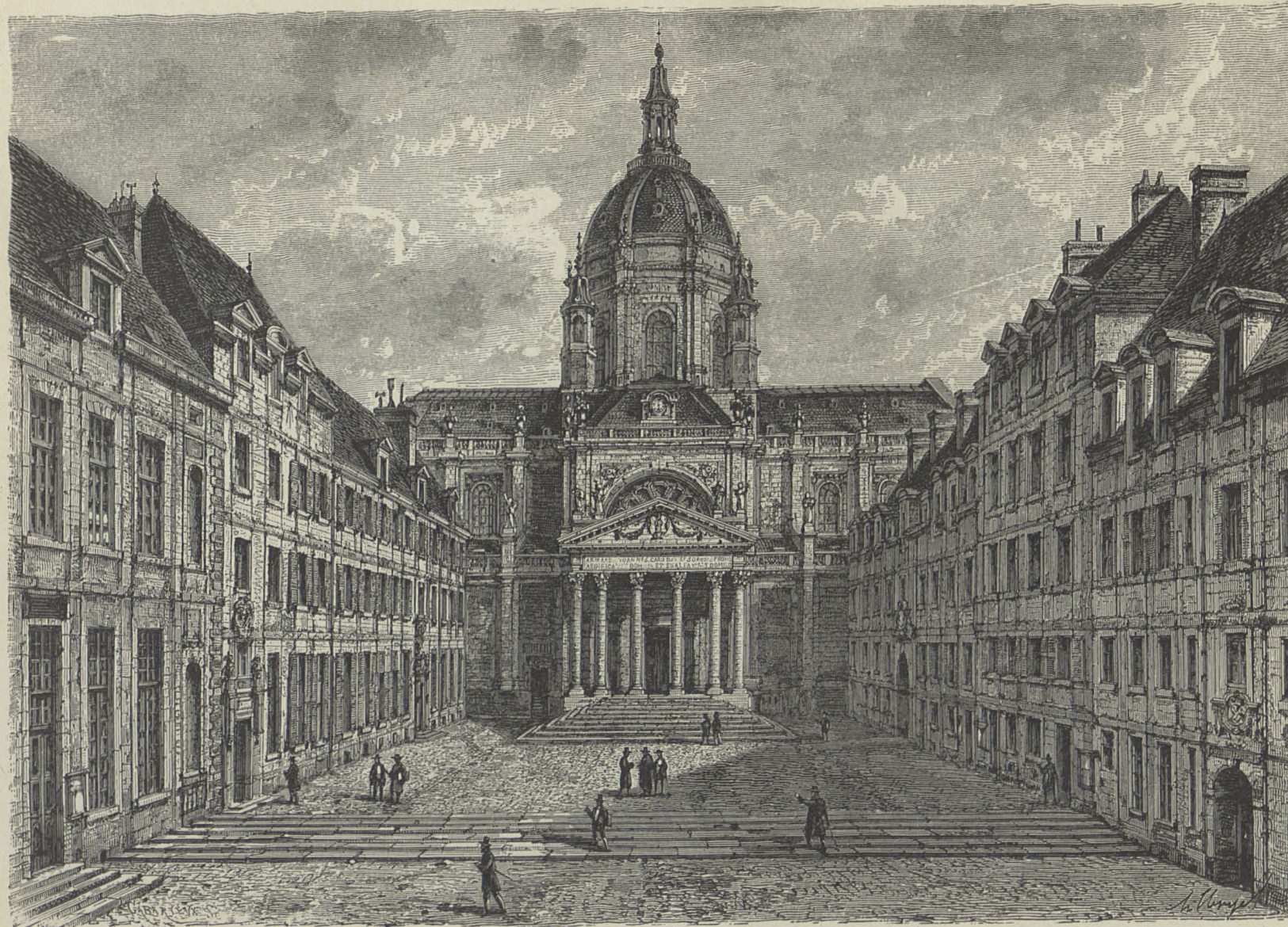
„Le Cottage.“ — Holzchnitt von Lepère nach Constable. Aus dem „Magasin pittoresque“.

abziehen zu müffen? Die Buntheit schadet in solchen Fällen mehr als sie nützt und die farbigen Drucke eignen sich nur schlecht für den Charakter des Holzschnittes.

Baude läßt es aber nicht bei Werken von solcher Bedeutung als Journal-Beiträgen bewenden; er schneidet auch „le canard“, das Ereignis des Tages; allein die bei solchem Anlaß geforderte Eile



Der Hof der Sorbonne in Paris. — Holzschnitt von Cabarteux nach der Zeichnung von Clerget. Aus dem „Magasin pittoresque“.



Der Hof der Sorbonne in Paris. — Holzschnitt von Cabart nach der Zeichnung von Clerget. Aus dem „Magasin pittoresque“.

verträgt sich nicht ganz mit feinem Wesen. Ich sah manchen solchen Schnitt, in dem sich der Praktiker zu sehr fühlbar macht, und der keinen Platz unter den ihn charakterisirenden Arbeiten verdiente.

Dies ist die Schattenseite der periodischen Zeitschriften; sie legen oft den verschiedenartigen Künstlern eine überhaftere Thätigkeit auf, die sie vom rechten Wege abbringt. Das Buch gönnt ihnen mehr Zeit, benöthigt grössere Sorgfalt und ist einträglicher; aber der Schnitt sah sich in der Illustrirung

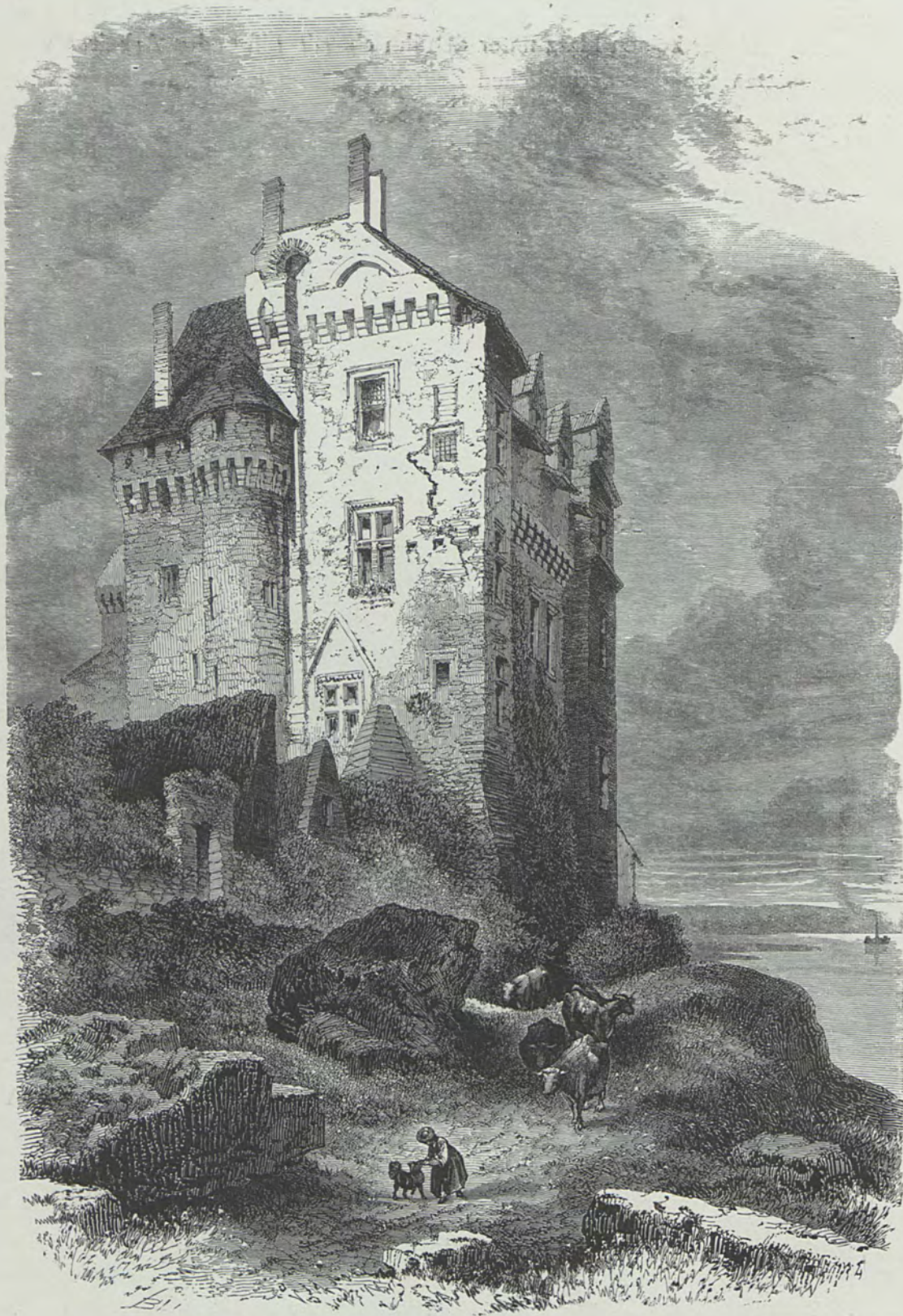
von Büchern bei uns nach und nach von der Radirung verdrängt. Wenn er sich ab und zu noch erhält, so geschieht es nur bei Werken, welche eine große Auflage erheischen, wo er weder schwierig noch lästig fällt. Unser noch immer betrauerter Alphonse de Neuville hat solche Vignetten gezeichnet, deren Ruhm ehrlich verdient ist; sie finden sich in den bei Hachette erschienenen historischen Werken Guizot's. Zur selben Zeit, als



Selbstporträt Fragonard's. — Holzschnitt von Dochy nach der Zeichnung von N. Morel. Aus dem „Magasin pittoresque“.

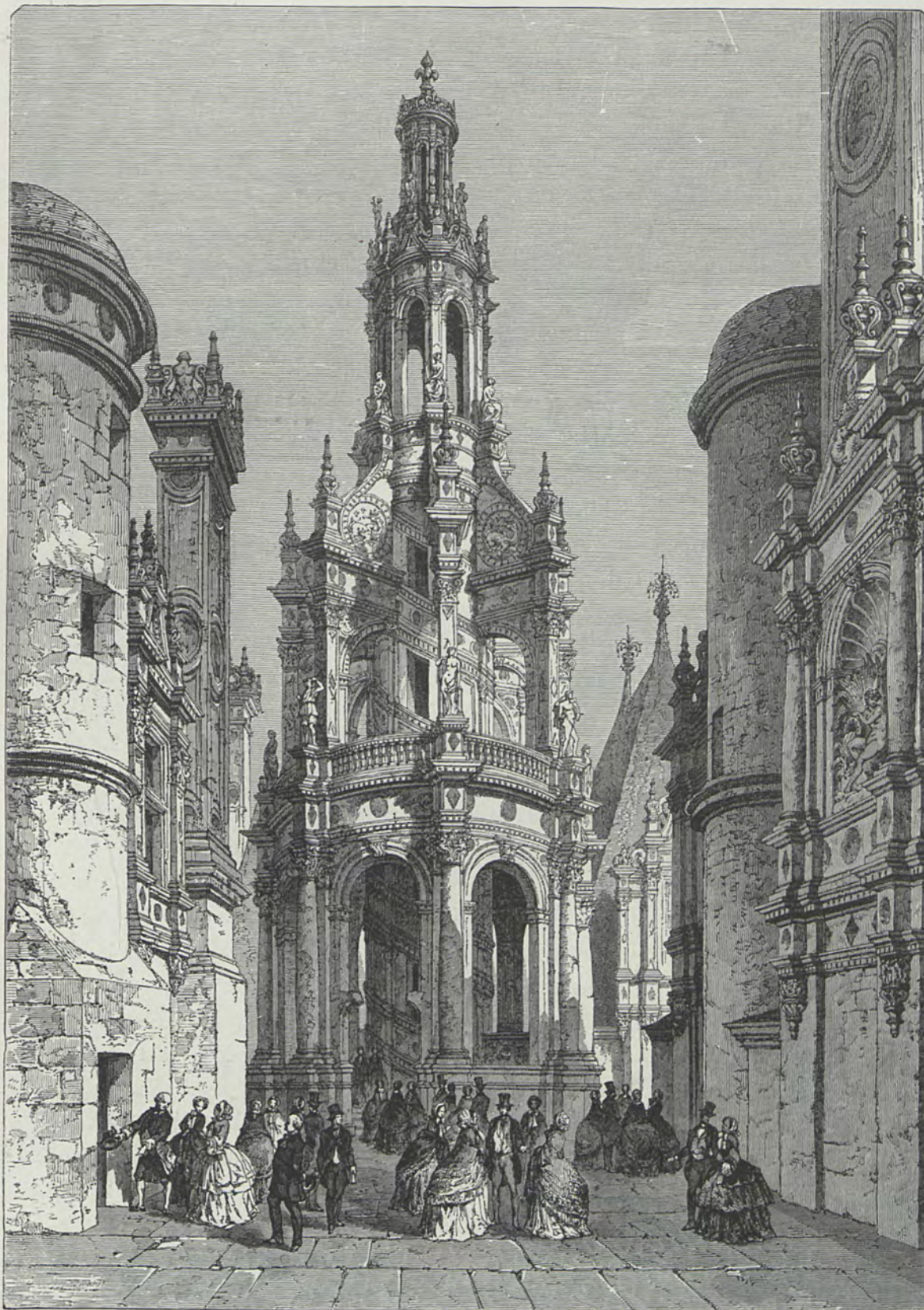
fitionsweise wiederzugeben. Wir denken nicht daran, den Schlachtenmaler Neuville mit dem Zeichner Neuville zu vergleichen. Gustave Doré ist nur als Illustrator maßgebend, Neuville, ganz im Gegentheil, verdankt seinen Namen dem Maler. Er zeichnet rasch, ohne größere Feinheit, und wenn auch die Bewaffneten unserer französischen Heldengedichte von Zeit zu Zeit den Mann von großem Talent verrathen, so sind sie doch meistens überhafter erzeugt, schlecht und recht auf das Papier geworfen. Gigoux, Meiffonier und Neuville sind die selten gewordenen Maler, die sich auch der Buchillustration widmeten. Das von so hoher Seite gegebene Beispiel, dürfte man, sollte befolgt werden; aber die Mode will es anders in Frankreich, und die Künstler vom Pinsel glauben sich Etwas zu vergeben, wenn sie die Hilfsarbeiter der Buchhändler werden. Die vor Kurzem eingetretene Entwerthung größerer Bilder bewog einige Künstler dazu, den Journalen sorgfältig studirte Illustrationen zu liefern,

de Neuville die von aller Welt gekannten Bilder aus dem deutsch-französischen Kriege componirte, verführte er die einfache Buchillustration keineswegs, und man kann sagen, daß er darin nicht minder hoch steht als in seinen Gemälden. In der Art Doré's strebte er nach Lichteffecten, und, mit dem Pinsel zeichnend, überließ er es seinem gewöhnlichen Holzschneider *Laplante*, auf eine Art die kräftige Wirkung seiner Compositionen



*Schloß Montforeau (Maine et Loire). — Holzschnitt nach der Zeichnung von Bligny.
Aus der „Illustrierten Welt“.*

die aber meistens durch Radirungen von renommirten Ätzern wiedergegeben wurden. Dafs sie sich von dem Holzschnitt fernhielten, hat mannigfache Ursachen. Die erste derselben ist die, dafs der Holzschnitt in den Augen der Meisten zur Nachahmung, aber nicht zur ersten Wiedergabe künstlerischer Gedanken geeignet erscheint. Die Holzschneider, ganz von der Absicht erfüllt, Effect zu machen, schätzen das



*Der durchbrochene Thurm des Schloßes Chambord. — Holzschnitt von Bertrand nach der Zeichnung von Thérond.
Aus der „Illustrierten Welt“.*

Figürliche gering und behandeln es demzufolge oft schlecht. Noch ein zweiter Umstand läßt Viele die Radirung vorziehen: die Erinnerung an die köstlichen Vignetten des achtzehnten Jahrhunderts. Die feinere Art des Schnittes, die zierliche Erscheinung in Luxusbüchern, und der sorgfältig überwachte Druck! Man könnte noch Manches über diese Meinungen fagen, aber sie sind groß geworden, haben

17*

sich verbreitet, und die Maler lassen sich nicht gerne mit den Holzschneidern ein. Die Wahrheit ist, daß Zeichner für diese Specialaufgaben nicht von heute auf morgen entstehen. Man muß alle Hilfsquellen des Holzschnittes erfassen und kennen gelernt haben, um gut zu vervielfältigende Zeichnungen zu liefern; unsere geschicktesten Künstler verstehen oft nicht die bescheidenere Kunst, eine Skizze richtig zu schattiren, sie gut in Wirkung zu setzen, und so wird sie in diesen wie in manchen anderen Dingen oft der sich den fortlaufenden Illustrationsaufgaben widmende Praktiker an feiner Stimmung, Wahrheit des Ausdruckes und — wenn ich so sagen darf — an Fingerfertigkeit übertreffen.

Um den auch bei uns etwas gefunkenen Zweig der vervielfältigenden Kunst wieder zu heben, haben die oben genannten Holzschneider *Froment, Baude, Langeval* und mit ihnen *Pannemaker* ihr ganzes Können daran gesetzt, die Werke alter oder zeitgenössischer Meister auf ihre eigene Art wiederzugeben. Einige unter ihnen brachten es mit unleugbarem Talent und Glück denn auch zu Stande. Der „*Monde illustré*“, „*L'illustration*“ und auch manchmal „*L'Art*“ unterstützten sie durch ihre Verbreitung und ihre vielfachen Hilfsmittel beim Druck. Aber die Maler kamen ihnen keinen Schritt entgegen und verblieben in ihrer hochmüthigen Reserve.

Seit einigen Jahren hat „*L'illustration*“ nach englischem Muster ein neues Element eingeführt, das der Phantasie einen weiten Spielraum läßt. Den in diesem Blatte veröffentlichten Romanen ist in jeder Nummer ein Holzschnitt beigegeben, mit dessen Zeichnung Emile Bayard betraut wurde. Dieser geschickte Künstler war Mitarbeiter an der „*Histoire de France*“ von Guizot, zu der Neuville zahlreiche Vignetten beisteuerte. Herr Bayard hat sich ein ganz specielles, eigenartiges, manchmal ein wenig manierirtes, aber echt Pariserisches Genre geschaffen, das ihm einen Platz unter den ersten zeitgenössischen Zeichnern sichert. Bayard copirt nicht blindlings die Engländer, wie es einige seiner Genossen thaten, er hat weder die beabsichtigten Derbheiten, noch die gediegenen Vorzüge der Londoner Künstler. Seine sehr auf die Spitze getriebenen Zeichnungen zeugen von einem großen Können; Tusche, Feder, erhöhte Lichte bilden feine Technik. Im Ganzen sind es wieder nur Nachahmungen G. Doré's, aber viel naturgetreuer und wahrer. Der gewöhnliche Holzschneider Bayard's ist einer der Brüder *Bellenger*; er behandelt Tonschnitt und Facimile mit gleicher Leichtigkeit, nicht massenhaft, wie Lepère und Baude, sondern in fein ausgearbeiteten Stücken, in Punktirarbeit nach der Methode Pifan's oder Pannemaker's. Bayard's Zeichnungen gewinnen dadurch, daß sie nicht allzu keck und flüchtig ausgeführt werden; ihre gedrängte Formgebung und die feine Ausarbeitung ihrer Details würde bei der kühnen und schnellen Holzschnittmanier der Schüler Vierge's nur leiden. Bellenger hat sie in ihrem eigenthümlichen Werth erfassen und bemüht sich, Nichts von ihrer Eigenart zu opfern.

Eines der reizendsten Werke, das die classische Schule des Tons geschaffen hat, ist „*L'Insecte*“ von Michelet, mit Illustrationen von Giacomelli. Das Specialfach dieses Künstlers, dessen Name in ganz Europa bekannt ist, ist das ernste und mit Leidenschaft betriebene Studium der Flora unserer Wälder. Seit fast zwanzig Jahren liefert er den periodischen Zeitschriften köstliche Holzschnitte, in denen die Vögel, die Insecten und Blumen den größten Platz einnehmen. Er versteht es in unübertrefflicher Weise, den kleinen Thierchen Leben zu verleihen, die Stieglitze und Finken zu gruppiren, oder Grashalme und Blumen in zartester Weise darzustellen. Niemand war mehr dazu berufen, das Gedicht in Prosa unseres großen Schriftstellers zu illustriren und in würdiger Art in Holz auszuführen. Jede Seite bietet neuen Reiz und neue Überraschung. Und wie geschickt für den Holzschnitt berechnet sind alle diese reizenden Erfindungen! Sein Holzschneider *Méaulle* sagte mir, daß er der praktischste der Poeten und der am meisten holzschnneiderisch Zeichnende unter den Zeichnern sei. Nichts ist richtiger als dies! Die kaum wahrnehmbaren zarten Töne geben, wie Vertiefungen behandelt, einen perlmuttartigen und glänzenden Hintergrund, von welchem sich der Vordergrund wirkungsvoll abhebt. Hier und da



GEMALT VON SARGENT.

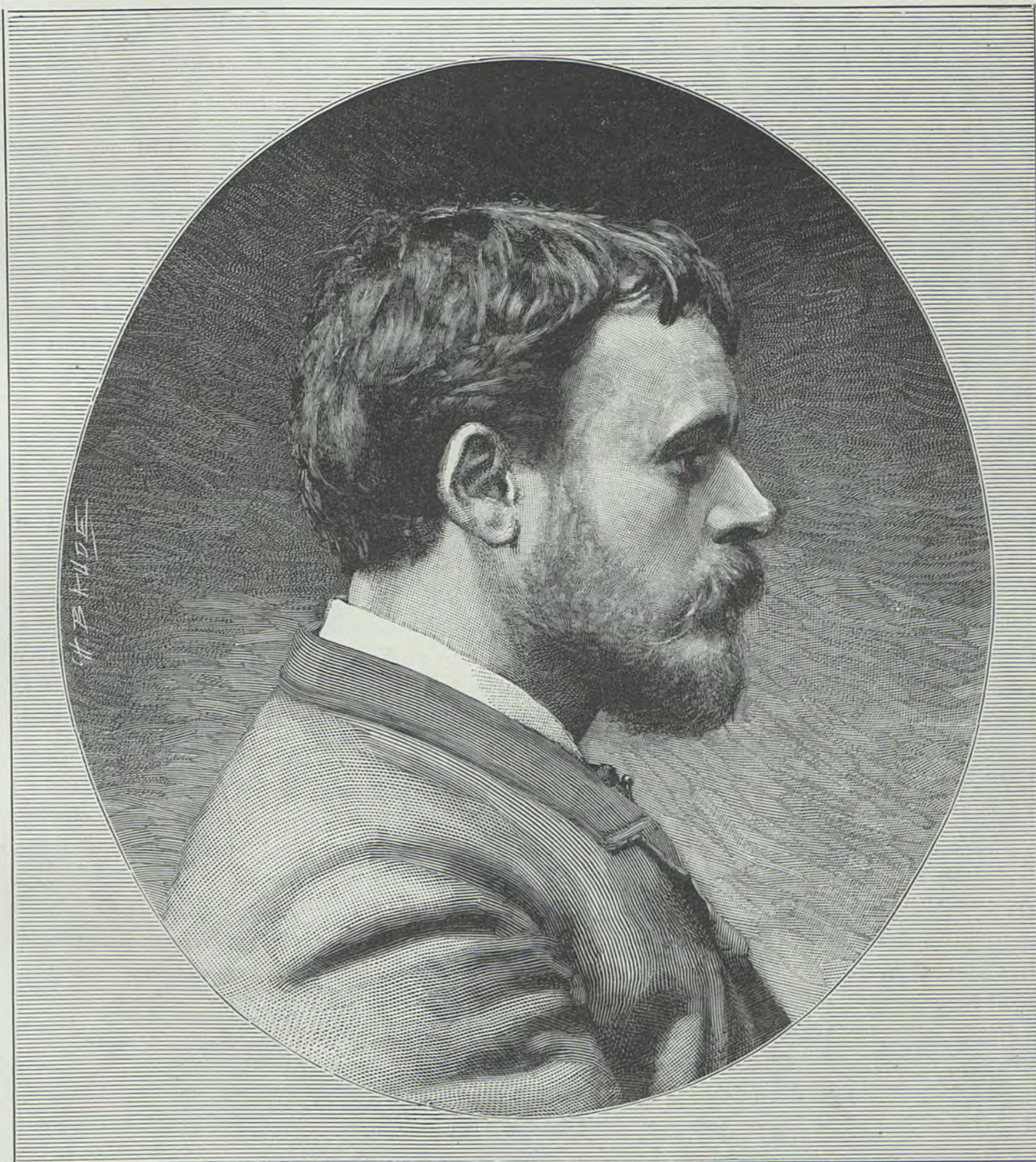
HOLZSCHNITT VON CH. BAUDE.

MADAME GAUTHEROT.

AUS DEM „MONDE ILLUSTRÉ“, PARIS.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.





Bastien Lepage. — Holzschnitt von Baude. Aus dem „Monde illustré“, Paris.

erfcheint ein intensiver Lichtstrom, ein durch die Bäume fallender Sonnenstrahl, der dem Holzschneider leichte und unbedenkliche Arbeit liefert. Méaulle erinnert durch seine Geschicklichkeit und durch die freie Auffassung seiner Schnitte an Pisano. Unter seiner Leitung bemühen sich junge Künstler, all' die Feinheiten und Zartheiten Giacomelli's auf Holz wiederzugeben: sämtlich Spezialisten, von denen jeder der gemeinsamen Arbeit seinen persönlichen Charakter zu verleihen sucht.

Diefes im Jahre 1876 bei Hachette erfchienene Buch erhielt vor zwei Jahren eine Art geiftiges Seitenftück in V. Hugo's „L'Art d'être grand' père“. Diefesmal war Herr *Méaulle* der Verleger; er beftellte bei mehreren berühmten Zeichnern die Holzftöcke, die unter feiner Leitung gefchnitten und von der Société Dalloz — bei der auch der „Monde illustré“ erfcheint — gedruckt wurden. Giacomelli hat fich darin durch eine Reihe geiftreicher Compositionen von Vögeln, Infeften und Blumen feine hervorragende Stellung bewahrt. Die in unregelmäßiger Form ausgeführten und wie zufällig eingeftreuten Vignetten erfcheinen bald oben, bald unten, bald in der Mitte einer Seite und bilden eine graziöfe und überraschende Verzierung. Alle Feinheiten und Verführungskünfte, deren der gefchicktefte Stichel nur fähig ift, finden fich hier angewendet. Vielleicht wäre ein wenig mehr Einheit in der Art der Arbeit wünfchenswerth gewesen, auch hätten ein oder zwei Stöcke ausfallen können; das Ganze bleibt aber doch ein kleines Meifterwerk franzöfifchen Gefchmacks. Das Bild des Dichters, mit dem die erfte Seite gefhmückt ift, ward nach einer Zeichnung von Vuillier angefertigt, und ift eines der gelungenften Porträts Victor Hugo's. Aber ihren Höhepunkt erreicht *Méaulle's* Kunft in der Wiedergabe der Zeichnungen von Giacomelli, mit dem er fich identificirt. Ein Nef auf einem Zweige, eine in eine Seite eingeftreute Feder, ein Käfer auf einer Ähre — das find die Glanzpunkte des Buches! *Méaulle* ift übrigens kein gewöhnlicher Holzfehneider, er ift felbft Zeichner und liefert auch Illuftrationen für eigene Rechnung; wenn er die Arbeiten Anderer in Holz ausführt, fo gefchieht es aus guten Gründen und nur bei befonderen Gelegenheiten. Diefem Buch zu Liebe ift er dem alten Poeten auf Schritt und Tritt gefolgt, er hat ihn in feiner Häuslichkeit aufgefucht und nach dem Leben gezeichnet — ja felbft Mittheilungen feiner Familie fich zu Nutze gemacht. Vom Standpunkt ernfter Kunft ift dies ein verläfsliches Buch über die Familie Hugo. — Was wir kurz vorher bezüglich der illuftrirten Zeitungen fagten, wiederholen wir hier: ein forgfältig behandeltes Buch kann die Polychromie entbehren und Holzfchnitte brauchten keinen farbigen Abdruck. Dies ift einer der Vorwürfe, den man dem eben besprochenen Buche machen kann. Eine gewiffe Verbindung des Holzfehchnittes mit dem heliographifchen Verfahren läßt wohl eine verfchiedene Färbung zu, die bei einem ganz speciellen Publicum Anklang findet; aber diefe Buntfcheckigkeit paßt nicht für ein Werk, das nicht für kleine Kinder beftimmt ift.

Méaulle veranstaltete vor Kurzem eine illuftrirte Ausgabe des „Tragaldabas“ von Augufte Vacquerie, und betraute Zier mit den Zeichnungen. Das Werk bietet nichts Aufserordentliches. Zier liefs fich gleichzeitig von Gigoux und Vierge infpiriren, indem er für feine Compositionen die Gefaltung der Figuren des Gil Blas von 1835 und in der Beleuchtung die grell modernen Skizzen Vierge's als Vorbilder nahm. *Méaulle's* Holzfehneider lieferten farbige und Facsimile-Schnitte; mehrere grofse, auf Effect berechnete Compositionen find farbige gehalten, einige ab und zu in den Text geftreute Croquis in Facsimile-Manier ausgeführt. Diefe Mifchung, die bei uns allgemein zu werden fcheint, bringt Abwechslung in die Holzfchnitte, die, wenn nur farbige, ein wenig zu dunkel, und wenn nur Facsimiles, zu grau find. Vermöge der reichen Hilfsmittel, über die unfere Drucker verfügen, machen fich Zier's Illuftrationen in kleinen Scenen fehr gut; dagegen finde ich fie bei gröfseren Objecten fehwerfällig und monoton. Diefes Urtheil dürfte auch für feine Zeichnungen zu der „Chevalerie“ von Gautier gelten, die vor drei Jahren bei dem Verleger Palmé erfchienen find. Neben den gehaltvolleren und tieferen Werken Merfon's erfcheinen die Compositionen Zier's flüchtig; man hat den Eindruck, als ob fie dunkel gehalten wären, um Mängel zu verdecken, und das Auge blenden wollten, um fich den zu aufmerkſamen Blicken zu entziehen.

Olivier Merfon hat der Firma Mame in Tours die Illuftrationen zu mehreren Werken geliefert; fein Talent eignet fich fehr gut für hiftorifche Vignetten, und feine genaue, fein ausgearbeitete Zeichnung läßt bei dem Holzfehneider keine Unſchlüffigkeit zu. Merfon neigt mehr zum forgfältigen Facsimile als



*Illustration von E. Bayard zu „Numa Roumestan“, Roman von Daudet. — Holzschnitt von A. Bellenger.
Aus „L'Illustration“, Paris.*

zu der ungebundenen malerischen Weise, bei welcher der Reproduirende im Trüben fischt. Er hängt an feinen archäologischen Funden, und will sie nicht durch einen ungeschickten Schnitt des Stichels aufgeopfert sehen. Er ist einer der Wenigen aus der jungen Malerschule, die sich dazu herbeilassen, für die Holzschneider eigene Zeichnungen anzufertigen, die nach bestimmten Regeln entworfen sind. Wenn wir nach ihm noch Maurice Leloir nennen, so werden wir wohl alle Beziehungen erschöpft haben, die zwischen den Holzschneidern unserer Zeit und den Historien- und Genremalern bestehen.

Maurice Leloir verfuhr, von den Feinheiten Lavoignat's und Meiffonier's in den „Contes rémois“ verführt, im vergangenen Jahre die Herausgabe einer „Manon Lescaut“ bei Launette. Sein Lavoignat war *Huyot*, dessen Atelier eines der am meisten geschätzten von Paris ist, ein Holzschneider des Hauses Didot und eifriger Anhänger der alten Facsimile-Schule. Huyot liebt nicht die kräftigen Wirkungen, dagegen eine zarte, detaillirte, haarfeine Arbeit, welche die Radirung copirt, und den alten Theorien eines Lavoignat, Hébert oder Lavieille folgt. Ein Holzschnitt dieser Art ist mehr ein Ritzen des Holzes als ein freies und kräftiges Schneiden; er trägt Ähnlichkeit mit der Gillotage zur Schau, ohne jedoch die Lücken und Sprünge aufzuweisen, die den heliographischen Reproduktionen eigen sind. Es folgt daraus, daß die Zartheiten des Zeichners, seine sammetartigsten und am wenigsten accentuirten Striche im Schnitt wie eine wundervolle Punktirarbeit erscheinen. Es gelang ihm, vermittelt feines Stichels in die fast mikroskopisch kleinen Gesichter eine ganze Welt von Zügen, Contouren und physiognomischen Eigenheiten einzuschneiden; auf die Dimensionen äußerster Feinheit beschränkt, erscheint das Original — Dank der Photographie — auf dem Holz wie das Erzeugniß eines unvergleichlich scharfen Auges. Es sind dies zwar keine Lavoignat's, aber sie kommen diesem sehr nahe. Ebenso wie Meiffonier besitzt Leloir in hohem Grade das Talent, feinen Figuren aus dem achtzehnten Jahrhundert die richtige Haar- und Kleidertracht und ihren Bewegungen Leichtigkeit und Lebendigkeit zu geben, was ihm besonders in seiner „Manon Lescaut“ gelang.

Huyot's Manier mit ihren ausgesparten Hintergründen, ihren durchsichtigen Strichlagen und ihrer Art des Punktirens zeugt von dem in ihm aufkeimenden Widerwillen gegen den Tonschnitt und gleichzeitig von seiner Verachtung der Gillotage. Das von Launette herausgegebene Buch wäre ein Meisterwerk in feiner Art, wenn man nicht — in Folge eines uns unfasslichen Entschlusses — auf jeder Seite eine eingerahmte Vignette angebracht hätte. Das macht das Ganze schwerfällig und erdrückt die Figuren. Ich spreche nicht von den Radirungen, mit welchen die Holzschnitte vermengt sind; ihre Mittelmäßigkeit ist zu auffallend. Der Drucker Chamerot veranstaltete eine Separatausgabe der Vignetten in 165 Exemplaren, bei der er alle für Kenner nöthigen Kunstgriffe in Anwendung brachte. In einzelnen Fällen macht man directe Abzüge von den Original-Holzschnitten ohne Cliché's, wie in „La Chanson de l'Enfant“ von Jean Aicard; hier aber wäre dieser Luxus nicht gut angebracht gewesen, da die Zeichnungen Lobrichon's und Rudaux's, von *Rouffeanu* in Holz geschnitten, nichts Außergewöhnliches boten. —

Dies ist der Standpunkt, auf dem wir heute angelangt sind. Nach Ablauf der heroischen Epoche des Holzschnittes, der Zeit, da er, unter G. Doré's Einfluß, allein für den gesammten Pariser Buchhandel das nöthige Contingent an Illustrationen für die Schnellpresse lieferte, finden wir ihn heute durch die Photographie umgewandelt und durch das mechanische Verfahren bedrängt. Im Jahre 1867 behauptete Philippe Burty, daß der Holzschnitt unter den wiederholten Schlägen, die er sich selbst zugefügt, und die ihm die Heliotypie täglich versetze, langsam zu Grunde gehen müsse. Wir können uns dieser Meinung nicht anschließen. Ohne Zweifel gibt der Holzschnitt die Zeichnung weniger präcis und mathematisch genau wieder, aber annähernd genau, ohne ihr von vorne herein den Zwang eines befondern Papiere oder des einfachen Striches aufzuerlegen. Die Schwierigkeiten, die der Holzschnitt



GEZEICHNET VON B. GUTH.

HÖLZSCHNITT VON DOCHY.

DER SÄNGER LASSALLE ALS GUNTHER IM „SIGURD“.

AUS „L'ILLUSTRATION“, PARIS.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.]



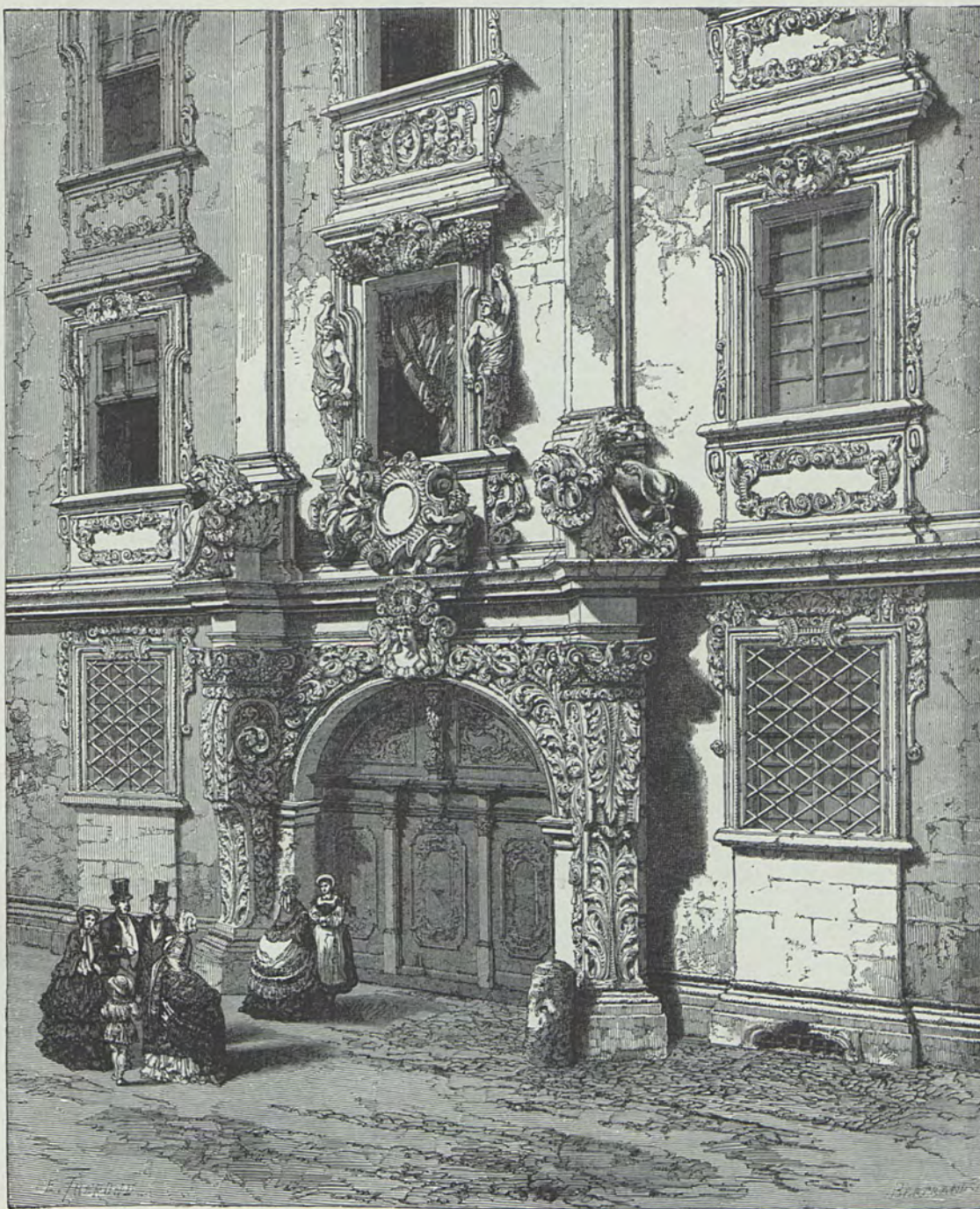
LOUIS XI.

HOLZSCHNITT VON A. LEVEILLÉ. NACH EINEM GYPSMODELL VON M. BAFFIER.

AUS „L'ILLUSTRATION“, PARIS.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

der Genauigkeit und Bestimmtheit des Strichs entgegenstellt, sind nach der Ansicht Vieler die Ursachen dafür, daß er niemals den ersten Rang einnehmen kann. Während der Kupferstecher bloß auf den Schnitt fein Augenmerk richtet, der beim Abdruck schwarz erscheint, die Kupferplatte so schneidet wie man schreibt, und die erzielte Wirkung beurtheilen kann, muß der Holzschneider gerade den Strich



Haus in Bamberg. — Holzchnitt von Bertrand nach E. Therond. Aus der „Illustrierten Welt“.

erhöht, als Kante übrig lassen und feine Einschnitte haben nur den Zweck, die ausgesparten Partien von einander zu trennen. „Eine Sklavenarbeit“, sagen die Anhänger des Kupferstiches, „eine undankbare Beschäftigung, die von vorneherein Unvollständigkeit, Unschlüssigkeit und Enttäuschung mit sich bringt. Zunächst hat Derjenige, der den Holzschnitt signirt, fast nie ihn auch geschnitten, er ist in seinem Atelier und mehr oder weniger unter seiner Leitung vollendet worden; wie wahr dies ist, ersieht man daraus, daß bei Schnitten von größeren Dimensionen zehn oder zwölf Leute die Arbeit unter sich theilen.“ Diese

scheinbar richtige Argumentation ist in Wirklichkeit nicht stichhältig. Die gemeinschaftlich arbeitenden „Canardiens“ haben Nichts mit der Kunst zu thun; sie stehen zum Holzschnitt in demselben Verhältniß, wie die Anfertiger von Heiligenbildern zu den Kupferstechern. Das ist eine fabrikmäßige Arbeit, eine Schnelligkeitsaufgabe, die man ausführt, so gut es eben geht, die aber weder Ehre noch Nutzen bringt. Die Herstellung einer solchen Arbeit wird mit 15—50 Centimes per Quadrat-Centimeter bezahlt; man kann auch nur dann eine Erwerbsquelle daraus machen, wenn man die unnöthigen Theile rückwärtslos weg-schneidet, nur das rein Geschäftliche im Auge hat und alles Überflüssige von der Bildfläche verschwinden läßt. Zu dieser Arbeit werden die jüngsten Schüler genommen. Die „Prämien“ der großen periodisch erscheinenden Zeitschriften dagegen sind sorgfältig behandelte, gefeilte und ausgearbeitete Kunstwerke; wenn der Meister eine Partie des Holzschnittes untergeordneten Kräften überläßt, so sind dies gewöhnlich unwichtige Ecken oder sonstige Stellen ohne Bedeutung. Bei Bezahlung von drei,



Aus „Paul et Virginie“. — Reproduktion eines Holzschnittes von Th. Williams nach der Zeichnung von Marville. C. Curmer's Verlag, Paris.

denheit und gleichzeitig einer äußerst sicheren Hand bedarf. Bevor man den Holzstock zu schneiden beginnt, muß man sich genau darüber orientiren, welche Stellen der Stichel nur leicht berühren darf und welche mit Nachdruck zu behandeln sind. Die hierbei erzielte Wirkung — die derjenigen fetter Kohle gleichkommt — gefällt besonders *Pisan* und den Anhängern der Farbe, die von *Vierge's* Methode nichts angenommen haben. Als *Ch. Robert* das Modell einer Hundert-Francs-Note nach der Zeichnung *Baudry's* in Holz schnitt, überließ er nichts dem Zufall und bedachte wohl jede Bewegung feines Werkzeuges; die Linien mußten allerdings von größter Regelmäßigkeit und ohne Zwischenstriche fein. Man wendet in neuerer Zeit bei den Gesichtern gewisse verschlungene Schnitte an, die zwar ein dem Auge wohlthuendes Beet von schwarzen Punkten bilden, doch verbergen diese Körner nur schlecht die dahinter steckenden Unvollkommenheiten. *Baude* lieferte für den „Monde illustré“ mehrere Porträts dieses Genre's, unter anderen das von *Madame Gautherot* nach *Sargent*; die Regelmäßigkeit nimmt dort einen mechanischen und kühlen Ton an, trüb im Ausdruck und im Ganzen von wenig angenehmer Wirkung.

vier bis fünf Francs per Quadrat-Centimeter erhält man einen Holzschnitt, welcher sich mit den besten Erzeugnissen des Kupferstiches und der Radirung messen kann, vorausgesetzt, daß man ihn einem geschickten Künstler anvertraut hat.

Was die französischen Holzschneider heutigen Tages am höchsten schätzen, ist das „morceau“, das heißt die Methode, das Nackte in wellenförmigen parallelen Linien zu behandeln. *Pannemaker Sohn* übertrifft alle Andern in diesem Verfahren, das einer unglaublichen Entschiede-

Die Hauptursachen der Unzulänglichkeit sind unser Druck und unser Papier; wir erkennen einen französischen Holzschnitt gar nicht wieder, der in England oder Amerika erschienen ist. Man hat bei dieser Gelegenheit wiederholt erwähnt, daß die außerordentliche Feinheit der englischen Clichés von einer heliographischen Reproduktion herrühre: — nichts falscher als dies. Auch die französischen Künstler vermögen, ohne Anwendung der Photographie, die zartesten und mikroskopisch feinsten Arbeiten zu liefern. Das Atelier *Méaulle* beschäftigt sich in gegenwärtiger Zeit mit von Mame bestellten Einrahmungen für Messbücher, deren Detailausführung nur mit der Loupe wahrgenommen werden kann. Wären diese Platten in Amerika gedruckt worden, so könnte man sie den besten dortigen Erzeugnissen an die Seite stellen. Bei der Wiedergabe von Holzschnitten angewandt, erzielt das Verfahren Gillot übrigens nur mäßige Resultate; die Linien erscheinen zerstört, unterbrochen und das Sammetartige verschwindet unwiederbringlich.

Trotz aller pessimistischen Prophezeihungen behauptet der Holzschnitt bei uns bis auf Weiteres seinen Platz. Wenn man ihm den Vorwurf macht, daß sein Herstellungspreis der Radirung gegenüber — die ihm in Nichts nachstehe — zu hoch sei, so läßt sich dagegen behaupten, daß bis jetzt auch die beste Ätzung ihn niemals ersetzen kann. Dank den Clichés aus galvanisirter Guttapercha gestatten die Holzschnitte eine unbegrenzte Anzahl von Abdrücken. In den begleitenden Text eingefügt und mit den Buchstaben verschmolzen, wetteifern sie mit diesen an Dauerhaftigkeit und lassen sich unzählige Male reproduciren. Um ihnen unter der mechanischen Presse mehr Widerstand zu geben, stählt und befeuchtet man sie und dieses Verfahren macht sie unverwundlich. So sind wir heute weit entfernt von der Zeit, da der Schnitt direct unter die Presse kam und nicht mehr als 5000 bis 6000 Exemplare hergestellt werden konnten. Doré's Werke sind heute noch ebenso frisch und gut erhalten wie nach der ersten Auflage; man hat bei ihrer Behandlung reiche Erfahrungen gesammelt, und sie gewinnen dadurch an Klarheit. Die moderne Art des Clichirens gibt auch den leisesten Ritz des Stichels wieder.

Henri Bouchot.



Ovingham, aus „*The Tyne and its tributaries*“. — Holzschnitt von W. J. Palmer.
Verlag von George Bell & Sons, London.

E. ENGLAND.

Was den neueren englischen Holzschnitt von dem anderer Länder unterscheidet, ist die grössere Breite der Auffassung und die dadurch hervorbrachte Gesamtwirkung. Der Zeichner wie der durch ihn erzogene Holzschneider suchen, mehr als dies in Frankreich oder gar in Deutschland der Fall ist, ein Bild herzustellen, welches dem Beschauer ohne Mühe die Idee des Ganzen klar macht, und zwar erzielen Beide dies nicht, wie so oft die Franzosen, durch übertriebene Effecte, durch unmotivirte Schwärzen, in grellem Gegenfatze zu ebenfolchen weissen Flächen; die Mitteltöne spielen eine viel grössere Rolle; der Holzschneider läst die weisse Linie, welche der Stichel naturgemäss hervorbringt, mehr vorwalten; er ist nicht so sehr darauf bedacht, recht schöne, faubere schwarze Linien auf dem Abdruck aneinandergereiht zu zeigen, sondern sucht mehr die Relation der Tonflächen zu einander zur Geltung zu bringen. Hierdurch entsteht die Weichheit, welche so oft dem französischen und deutschen Holzschnitt abgeht. Schon die Werkzeuge, deren sich der englische Holzschneider hauptsächlich bedient, sind für eine leichtere Ausführung feiner Arbeit berechnet als die feiner deutschen und französischen Collegen. Er arbeitet mit Vorliebe mit dem Spitzstichel, einem Instrumente, welches den leiftesten Druck der Hand wiedergibt und die gröfsten Schwankungen zuläst, während letztere, um selbst geringe Tonflächen zu geben, den tief in's Holz dringenden, von ihm fester gehaltenen Tonstichel anwenden, von welchem nur geringe Nuancen erwartet werden können. Der Eine braucht fein Werkzeug mehr wie der Maler den Pinsel, der Radirer die Nadel, der Andere wie der Kupferstecher feinen Stichel.

Von gröfstem Belang für den Holzschnitt ist das Verhältniß, in welchem Zeichner und Xylograph zu einander stehen. In England ist es der Erstere allein, welcher sein Gutachten über die ausgeführte Arbeit abgibt, wie er ja auch der Einzige ist, welcher ein Urtheil darüber abzugeben berechtigt ist; ihm müssen sich Verleger und Holzschneider unterordnen. Gewöhnlich auch ist es der Zeichner, welcher anberaunt, von wem er seine Arbeit wiedergegeben zu sehen wünscht. Die in Deutschland und Frankreich oft



Holzchnitt von E. Evans
aus „The task“ von W. Cowper,
illustriert von Birket Foster. —
London, J. Nisbet & Cie.



Holzchnitt von E. Evans aus „The task“ von W. Cowper,
illustriert von Birket Foster. — London, J. Nisbet & Cie.



GENERAL SIR JOHN FOX BURGOYNE.

NACH EINER PHOTOGRAPHIE IN HOLZ GESCHNITTEN VON WILLIAM MURDEN.



GEMALT VON H. WOOD.

HOLZSCHNITT VON W. L. THOMAS (GRAPHIC X. A.).

THE CONVALESCENT.

(FRAGMENT.)

AUS „THE GRAPHIC“, LONDON.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.



angewandte Zahlung des Schnittes nach Zoll oder Centimeter, welche naturgemäfs die Werthschätzung des Schnittes und des Xylographen herunterdrücken mufs, existirt in England nicht, oder doch vielleicht nur bei commerciellen Arbeiten, welche hier nicht in Betracht kommen.



Holzschnitt von Dalziel aus den „Pictures of English Landscapes“ von Birket Foster.

Wie schon in der Einleitung bemerkt wurde, zählen zu den Zeichnern für Zeitungsillustration viele der bedeutendsten Künstler; die illustrierten Wochen- und Monatschriften (Magazines) England's und Amerika's bieten daher ein besseres Bild als anderswo. Daher kommt es auch, dass wenig fogenannte Prachtwerke herausgegeben werden, wie solche noch vor einigen Jahren namentlich den deutschen Büchermarkt überschwemmt. Dann kommt die leidige Vervielfältigung von Photographien nach Gemälden wenig vor. Von den zu reproducirenden Gemälden werden meistens für den Schnitt geeignete Zeichnungen angefertigt, oder wenigstens die Photographien so retouchirt, dass sie, auf Holz

übertragen, nicht die oft grenzenlose Confusion hervorbringen, welche durch Photographien nach Werken der Malerei fast unausbleiblich ist.

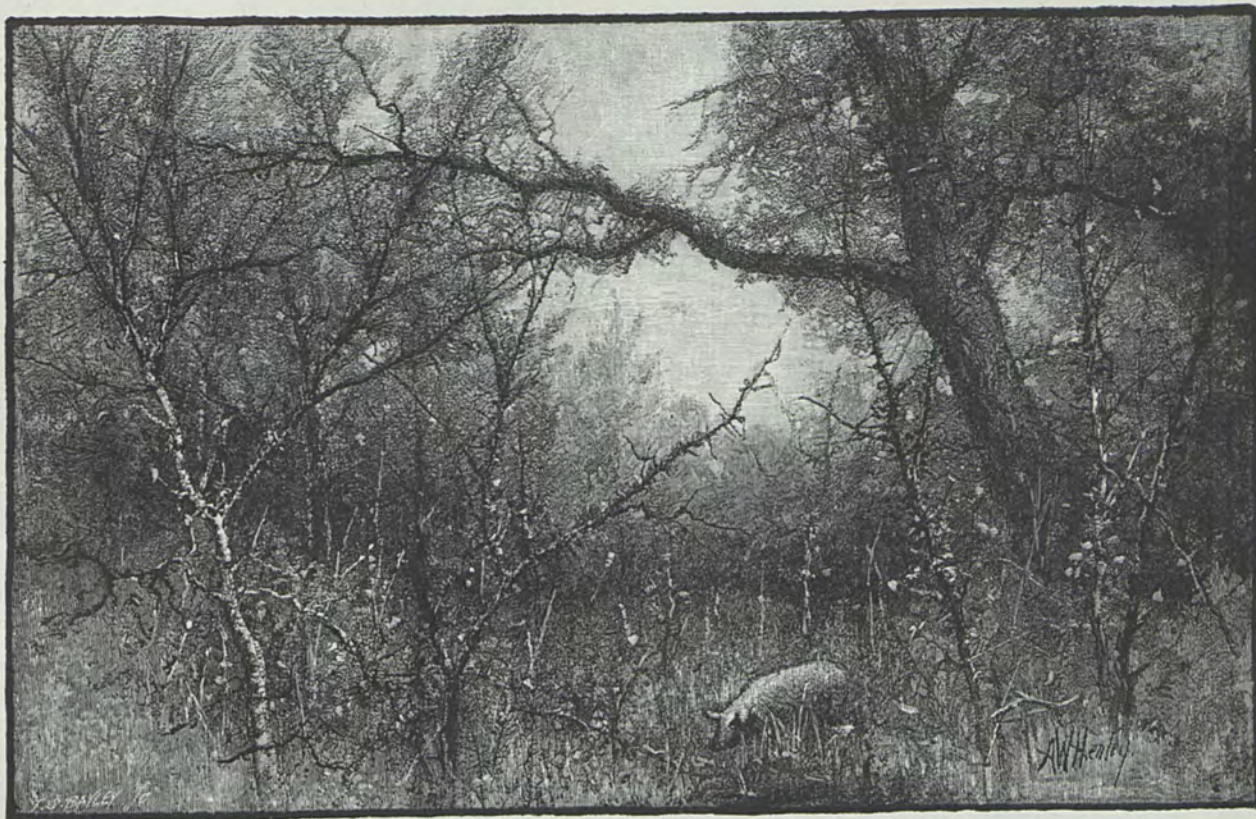
Im Allgemeinen wird dem Holzschneider das Arbeiten von Seiten der Künstler leichter gemacht, als dies in Deutschland der Fall ist; dafür hat sich der Holzschneider aber viel mehr in die Individualität des Zeichners, in den Charakter der Zeichnung zu verketten. Man soll es eben nicht auf den ersten Blick erkennen, von welchem Holzschneider, oder was noch schlimmer, aus welchem Atelier das Bild stammt, sondern wer dessen geistiger Urheber ist. Was die Illustration von Tagesereignissen anbelangt, für welche in Deutschland meist sehr untergeordnete „Künstler“ wirken, so ist dieselbe in England zum



„Near Culpho“. — Holzschnitt von Harmsworth nach Speed. Aus „The Magazine of Art“, London.

größten Theil in den Händen sehr tüchtiger Maler, welche die Darstellung auf praktische Art und in großen Zügen auf's Holz bringen, in einer Weise, welche es dem Holzschneider ermöglicht, bei oft erstaunlicher Zeitbeschränkung ein effectvolles Bild wiedergeben zu können. Die Holzschneider gewinnen bald die Fähigkeit, eine Zeichnung im Ganzen zu erfassen, das künstlerische „Luft und Licht“ wiederzugeben. Weder Verleger noch Zeichner haben die Gewohnheit, das Bild mit der Loupe zu betrachten, die Striche und Pünktchen auf dem Raum eines Quadrat-Centimeters zu zählen; deshalb kommen auch nicht Arbeiten vor, in welchen (ein Porträt zum Beispiel angenommen) mehr Zeit und Mühe auf ein Stückchen Hintergrund verwendet ist, als auf die Hauptsache, den Kopf, oder daß bei Landschaften der Vordergrund von so kleinlicher Arbeit zerfressen ist, daß der Effect des Ganzen zu Grunde gerichtet wurde. Das Begreifen dieser Breite der Behandlung, die Gewöhnung des Blickes an's Ganze ist auch die Ursache davon, daß Ausländer mit Liebe in die englische Manier sich einarbeiten; noch Keinem ist es eingefallen, die Art und Weise, in welcher er außerhalb Englands oder Amerika's gewohnt war zu arbeiten, dort weiter fortzuführen: ein Beweis dafür, daß jedem die dortige Weise und Lage der Dinge sich bald als die künstlerisch höhere und würdigere herausstellte.

Einige Jahre erst nach dem Tode Thomas Bewick's, 1828, konnte der Holzschnitt zu dem Ansehen gelangen, welches ihn zum ernstlichen Rivalen des Kupferstiches aufwarf. Den ersten Anlaß gab die Publication des von Charles Knight 1832 gegründeten „Penny Magazine“, welches der jungen Vervielfältigungsart seine Spalten öffnete. Dazu kamen andere Unternehmungen Knights, wie die „Pictorial Bible“, das „Pictorial Prayer-Book“, die „Arabian Nights“, die „Works and Biography of Shakespeare“, von welchen besonders die zwei letzterwähnten eine große Anzahl vortrefflicher Holzschnitte enthalten. Durch die größere Nachfrage wurden denn auch bald eine größere Anzahl von Xylographen aufgezogen, und außer den directen Schülern Bewick's: *Nesbit, Clennell, Landells, Harvey, John Orrin Smith, W. J. Linton* u. A. wurden bald die Namen von *J. Jackson, Branston, Whymper, Thompson,*



„Underwood“. — Holzschnitt von Bayley nach W. A. Henley. Aus „The Magazine of Art“, London.

Williams, Green, Sears u. A. allgemein bekannt. Als einer der Ersten, welcher in landschaftlichen Darstellungen den Ruhm der modernen englischen Schule begründete und namentlich in zarten Ton-schnitten von fein abgestufter Luftperspective glänzte, ist der eben genannte *J. Orrin Smith* noch ganz besonders hervorzuheben. Der leichter herzustellende Holzschnitt verdrängte denn auch bald den Kupferstich für Illustrationszwecke, eroberte sich mehr und mehr die Gunst des Publicums, eine Eroberung, welche sich bis auf den heutigen Tag stetig befestigte und ausbreitete. In Folge der mangelhaften Verhältnisse im Buchdruck, womit der Holzschnitt zu kämpfen hatte, ging es freilich im Anfang langsam, und erst als die technischen Schwierigkeiten überwunden waren, als an Stelle der ungenügenden Handpresse die vielfach verbesserte Schnellpresse getreten war, konnte der Holzschnitt im wahren Sinne des Wortes populär werden. Die größere Druckkraft gestattete Platten von größeren Dimensionen zu benutzen (diese Platten selbst wurden durch ein verbessertes Verfahren vom Schreiner zusammengesetzt) und durch die neue Erfindung der Elektrotypie war ein Mittel dargeboten, die Schnitte in ihrer höchsten Vollkommenheit zu vervielfältigen, was die bis dahin angewandte Stereotypie nicht ermöglichte. So kam es, daß schon nach verhältnismäßig kurzer Zeit die Herausgabe einer großen wöchentlichen

illustrierten Zeitung unternommen werden konnte. Es ist die noch jetzt mit ungeschwächter Kraft florierende „Illustrated London News“, von Herbert Ingram 1842 gegründet. Wie die meisten der hervorragendsten Maler im Laufe der Jahre Zeichnungen für dieses Blatt lieferten, so finden wir auch fast alle bedeutenden Holzschneider, und zwar mit ihren glänzendsten Leistungen in den Nummern der „Illustrated London News“ vertreten. Freilich gab es auch im Laufe der Zeit eine Periode, in welcher, namentlich durch oberflächliche Zeichnungen, welche gewisse professionelle Holzzeichner für den Schnitt lieferten, derselbe zurückging und an Stelle des künstlerischen Holzschnittes, welcher nur von Wenigen

mehr gepflegt wurde, für viele Sachen, namentlich bei der Illustration der Tagesereignisse eine ganz handwerksmäßige Production eintrat. Die Art und Weise, mit welcher John Gilbert so viele seiner brillanten Zeichnungen auf's Holz zu bringen wußte, wurde von geist- und talentlosen Zeichnern nachgeahmt, welche ihr Nichtkönnen durch ein Netz von unfinnigen schwarzen Kreuzlagen zu bemänteln suchten. Diese Art der Zeichnung war denn auch gewissen Holzschneidern ganz



„Aydon castle“. — Holzschnitt von W. J. Palmer.
Aus „The Tyne and its tributaries“. Verlag von George Bell & Sons, London.

übertragen, verloren von der Individualität des Originals sehr viel, ehe sie nur in die Hände des Holzschneiders gelangten. Es wurde viel illustriert, viele Holzschnitte wurden angefertigt, aber wenig, worauf Künstler, Holzschneider und Verleger stolz sein konnten. So trat bald nach der Mitte des Jahrhunderts eine Verflachung der Holzschnittproduction ein.

Gegen Ende der Sechziger-Jahre brach sich die neuerfundene oder doch wesentlich verbesserte Photographie auf Holz Bahn, und gab Anstoß zu einer Wiederbelebung des Holzschnittes. Künstler, welche ihre Zeichnungen und Skizzen nicht durch Copisten zu Grunde richten lassen wollten, und doch nicht Zeit oder Übung besaßen, ihre Werke selbst auf's Holz zu bringen, nahmen keinen Anstoß daran, dieselben durch die Camera auf die Platte übertragen zu lassen, und der Holzschneider, durch diese Art der Vorlage besser in das Wesen des Künstlers eingeweiht, wurde genöthigt, sich größerer Sorgfalt zu befleißigen.

erwünscht; die Platten konnten unter viele mittelmäßige Xylographen vertheilt werden: es blieb aber doch, nachdem die Arbeit druckfertig gestellt war, noch ein guter Theil der drahtartigen Lagen übrig. Umrisse und Einzelheiten waren freilich unsicher, es war eben Sache des Beschauers, herauszufinden oder hineinzudenken, was ihm beliebte.

Auch tonige Zeichnungen, sehr oft von tüchtigen Künstlern geliefert, meist durch professionelle Holzzeichner auf die Platte



F. A. HENLEY.

HOLZSCHNITT VON O. LACOUR.

ON THE ROAD TO CHRISTCHURCH.

MAGAZINE OF ART^{LD}, LONDON.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ



HOLZSCHNITT VON W. L. THOMAS.

HOUSELESS AND HUNGRY.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ



GEMALT VON RAPIN.

HOLZSCHNITT VON FROMENT.

NOVEMBER.

AUS DEM „MONDE ILLUSTRÉ“, PARIS.

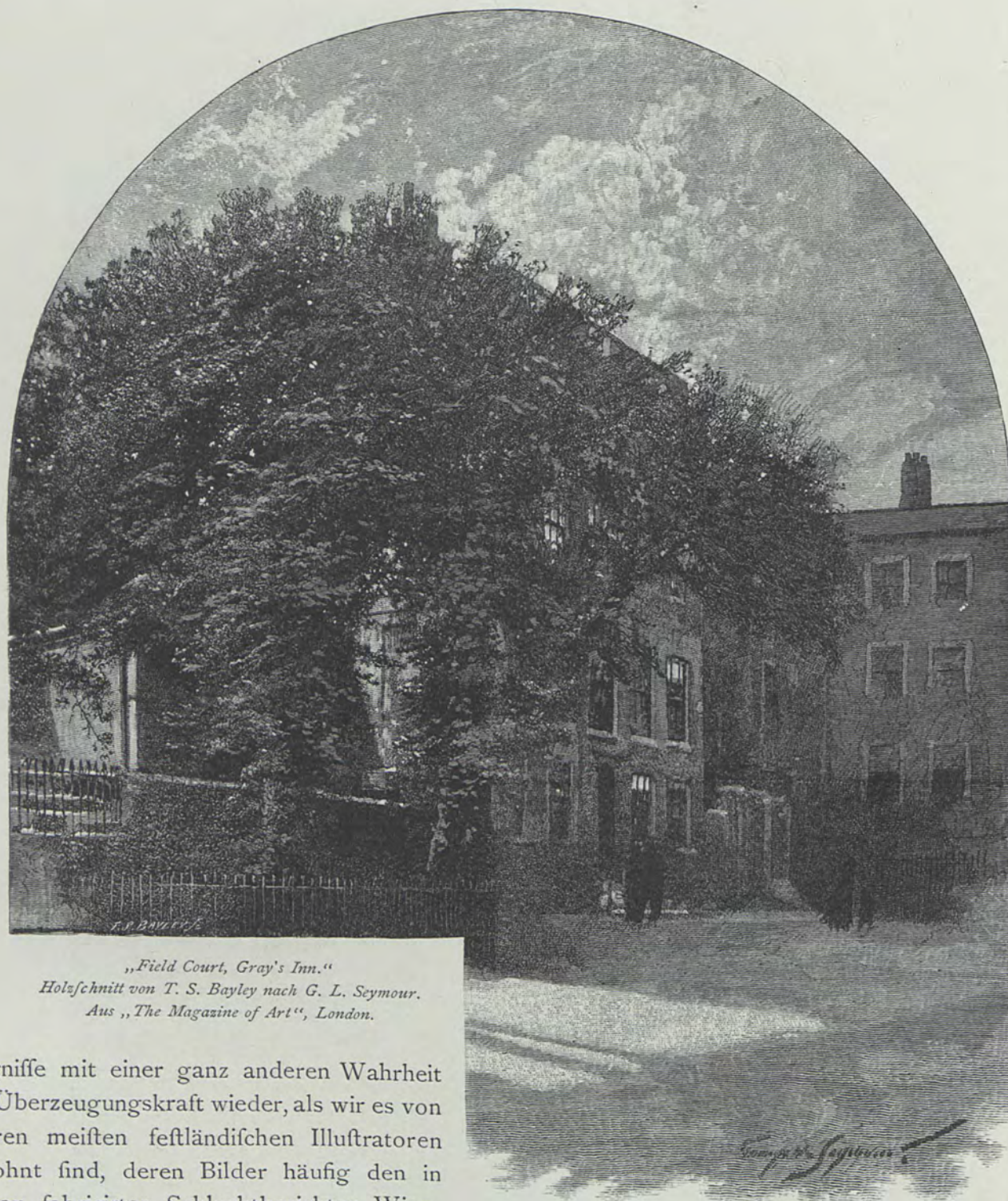
DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.

Der „Illustrated London News“ trat Ende 1869 eine zweite große illustrierte Zeitung zur Seite, „The Graphic“, und diese hat wesentlich dazu beigetragen, den englischen Holzschnitt auf die jetzt erreichte Höhe zu bringen. W. L. Thomas, der Gründer und Director des „Graphic“, hatte für dieses



„Yellow Marguerites.“ — Holzschnitt von C. Roberts nach Moore. Aus „The Magazine of Art“, London.

Blatt neben den besten älteren Künstlern geniale jüngere Kräfte gewonnen, welche, ob auf Holz zeichnend oder ihre Zeichnungen photographisch auf Holz übertragen lassend, an den Holzschneider grössere Anforderungen stellten und ihn zwangen, den Vorlagen mehr Sorgfalt zu widmen, als dies bisher von vielen Xylographen für nöthig befunden wurde. Der aussergewöhnliche Erfolg, welchen dieses Unternehmen hatte, ist somit in erster Linie den englischen Zeichnern zu verdanken. Sie geben die Zeit-



„Field Court, Gray's Inn.“
 Holzschnitt von T. S. Bayley nach G. L. Seymour.
 Aus „The Magazine of Art“, London.

ereignisse mit einer ganz anderen Wahrheit und Überzeugungskraft wieder, als wir es von unseren meisten festländischen Illustratoren gewohnt sind, deren Bilder häufig den in Bernau fabricirten Schlachtberichten Wippchens gleichen. Und sie befriedigen gleichzeitig auch die strengsten künstlerischen Anforderungen.

Der Umschwung erstreckte sich natürlich nicht nur auf die erwähnten englischen Zeitschriften, es ging ein frischer Odem durch die gesammten holzschnneiderischen Verhältnisse, und die wenigen Ateliers, welche ihm zu widerstreben suchten, erfuhren an sich das unausbleibliche Schickfal, langsam zu Grunde gehen zu müssen. Von den jüngeren Künstlern, welche zuerst für den Holzschnitt zu zeichnen und zu malen anfangen (gar manche der Originale sind fein ausgeführte Gemälde in Sepia, Gouache oder Tufche), sind viele binnen der letzten fünfzehn Jahre zu großer Berühmtheit gelangt. Einige von ihnen, zum Beispiel Herkomer, F. Dickfee, R. Macbeth, L. Fildes, F. Holl u. a. m. sind zu Mitgliedern der Royal Academy erwählt worden, und die Namen von Woodville, Overend, Small, Gregory, F. Dadd,

Barnard, Ch. Green, J. Nash und vieler Anderer haben einen Weltruf erlangt. Die Publicationen, welche sie mit ihren Bildern geschmückt, geben ein beredtes Zeugnis ab von dem, was geleistet werden kann, wenn Zeichner und Holzschneider suchen, der Eine feine Vorlagen so praktisch wie möglich herzustellen, der Andere den Geist derselben so getreu wie möglich wiederzugeben. Wie schon oben gesagt, sind in



„Good words.“ — Holzschnitt von W. J. Mosses nach W. J. Hennessy. Aus „The Sunday Magazine“. Verlag von Ibister & Cie., London.

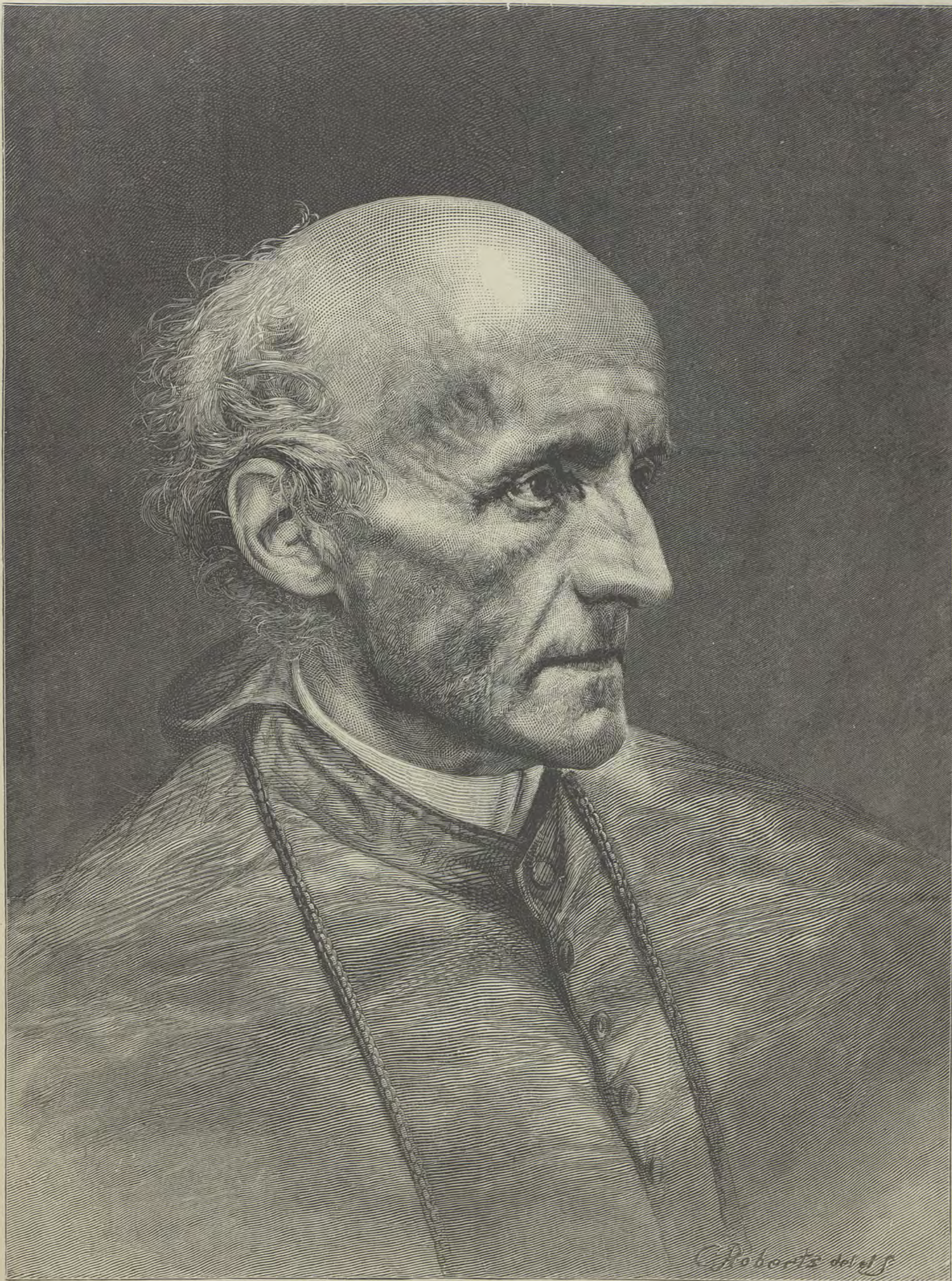
England fast keine sogenannten Prachtwerke entstanden, in welchen der Holzschnitt eine große Rolle gespielt hat. Die früher üblichen Keepfakes, Sammlungen von Gedichten u. s. w. sind ganz in den Hintergrund getreten und an Stelle dieser so zu sagen exotischen Erscheinungen hat der Holzschnitt die Stellung eingenommen, welche der volkstümlichsten aller graphischen Künste gebührt. In tausenden und abertausenden von Exemplaren von Monats- und Wochenschriften fast ohne Zahl gelangt er in die Hände von Hoch und Nieder.



„A quiet fisher in Holmwood park“. — Holzchnitt von W. B. Gardner. Aus „The Magazine of Art“, London.

Von den namhafteren Holzschneidern, von denen wir Arbeiten in der „Illustrated London News“ finden, sind außer den schon genannten noch zu erwähnen: *Slader* (dessen Seestücke noch gegenwärtig unerreichbar sind), *Green*, *Murden*, welcher feinerzeit die besten Porträts, leider nach den sehr trockenen und schablonenhaften Zeichnungen von T. Scott schnitt, diesen jedoch ein Verständniß entgegenbrachte, und eine Weichheit zu geben wußte, wie kein Anderer, ferner *H. Harral*, *J. W. Whymper*, *Bolton*, dann vor Allem die prächtigen Arbeiten von dem auch als Kunstschriftsteller und Dichter bekannten *W. J. Linton*, welcher im Holzchnitt in feinen besseren Sachen alle Zeitgenossen überragt (Linton befindet sich schon seit einer Reihe von Jahren in Amerika), ferner die Arbeiten von dem erfahrenen, umsichtigen Leiter der „London News“, *M. Jackson*, (dem Sohne des obenerwähnten *J. Jackson*), von *W. L. Thomas*, dem späteren Gründer und ungemein rührigen Director des „Graphic“, ferner von *Henry Linton*, dem Bruder *W. J. Linton's*, sodann *J. Greenaway*, der durch sehr gute Landschaften und Thierstücke bekannt ist, endlich *W. J. Palmer*, dessen ausgezeichnete Landschaften, namentlich nach Zeichnungen S. Read's, unübertroffen sind, vieler Anderer zu geschweigen.

In Buchillustrationen sind namentlich anzuführen: die Gebrüder *Dalziel*, welche vor Jahren fast ein Monopol für illustrierte Bücher hatten, für welche die Holzschnitte durchwegs in Facsimile- oder Pseudo-Facsimile ausgeführt wurden, *D. J. Cooper*, dessen Arbeiten sich durch fast übergroße Feinheit der Linien auszeichnen, *E. Evans*, namentlich durch gute Ausführung der Zeichnungen Birket Foster's bekannt, *G. Pearson*, hauptsächlich für Thiere und naturgeschichtliche Sujets ausgezeichnet, ferner



PORTRÄT DES CARDINALS MANNING.

ZEICHNUNG UND HOLZSCHNITT VON C. ROBERTS.





GEZICHNET VON HUGO HERKOMER.

HOLZSCHNITT VON H. UHLRICH.

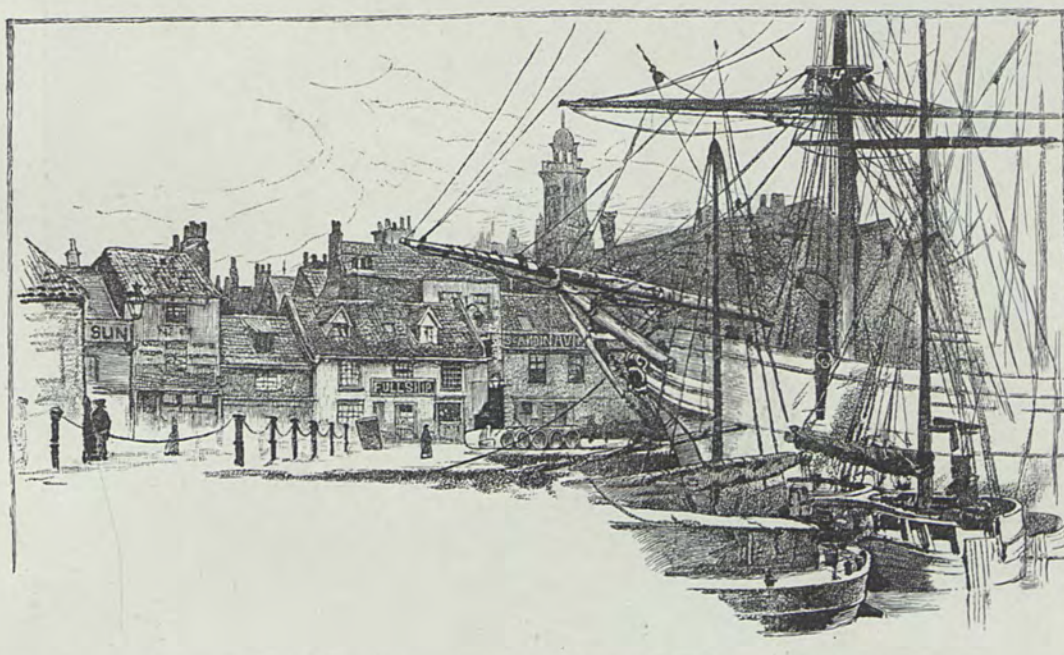
THE COASTGUARDSMAN.

AUS DEM „GRAPHIC“, LONDON.

DRUCK DER K.K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

noch *Knigth, Butterworth & Heath, Nicholls* etc., welche zum großen Theil religiöse Bücher und Zeitschriften mit Illustrationen versehen.

Von den jüngeren Holzschneidern, welche namentlich seit Ende der Sechziger-Jahre hervorgetreten sind, stehen obenan: *Ch. Roberts*, dessen Arbeiten, hauptsächlich für „The Graphic“ ausgeführt, eine glänzende Stichführung und eine von Anderen bisher unerreichte Eleganz und Einfachheit der Lagen zeigen, *W. B. Gardner*, dessen beste Schnitte sich mit großem Verständniß dem Charakter der Zeichnung anschmiegen, *R. Taylor*, dessen Atelier eine große Fruchtbarkeit entwickelt, *E. Gascoine, Harmsworth, Bayley, Johnstone, Babbage, Mosses* etc. Letztere lehnen sich mehr an die von Amerika stammende Schnittweise, welche in neuerer Zeit viele Anhänger gefunden hat. Eine eigene Stellung nimmt *Ed. Whymper* ein, welcher, obgleich nicht selbst schneidend, den von ihm unternommenen Werken (*Picturesque Europe, feine Schriften über die von ihm unternommenen Bergbesteigungen* etc.)



Am Hafen. — Holzchnitt von H. Werdmüller. Aus „The Magazine of Art“, London.

in der Illustration großes Verständniß entgegenbringt. Von Ausländern, welche sich in England hervorgethan haben, sind zu erwähnen: der Franzose *Froment*, welcher unter Anderem für die „Illustrated London News“ und „The Graphic“ sehr schöne Schnitte geliefert hat, der Amerikaner *Lacour*, welcher namentlich durch zart ausgeführte stimmungsvolle Arbeiten bekannt ist, während der im Atelier des „Graphic“ beschäftigte Deutsche *H. Uhlrich* eine kräftige, breite Ausführung von oft großer Weichheit zeigt, ferner die Deutschen *Streller*, ein feinfühler Stimmungslandschafter etc., *M. Klinkicht*, welcher neben vielem Anderen einige beachtenswerthe Porträts und Zeichnungen verschiedener Maler geliefert hat, der durch mehrere sorgfältige Arbeiten bekannte *Werdmüller* u. A. Eine geachtete Stellung nimmt noch *E. Herzog* ein, welcher eine Filiale des „Graphic“-Ateliers mit Erfolg leitet.

In den verschiedenen Ateliers obengenannter Xylographen befinden sich noch hervorragende Kräfte, deren Namen jedoch wenig in die Öffentlichkeit dringen, da stets nur der Inhaber des Geschäftes zeichnet.

Eine abgefonderte Stellung nehmen die Künstler des „Punch“, *Du Maurier, Linley Sambourne, Tenniel, Charles Keene* etc., ein, deren Zeichnungen im strengsten Facsimile im Atelier von *John Swain* geschnitten werden. — Aufser den genannten Wochenschriften sind in illustrativer Beziehung noch



„Die Verkündigung“ von Orcagna. — Holzschnitt von James D. Cooper nach der Zeichnung von A. Wandby.
Randzeichnung von Henry Shaw. Aus Longman's „New Testament“.

hervorzuheben: „The English Magazine“, „The Art Magazine“, „Quiver“, „Cassels Magazine“, „The Art Journal“, „Good Words“, „Sunday Magazine“ u. a. m.

Alles in Allem genommen, behauptet England seit den Tagen *Thomas Bewick's* im Holzschnitt einen unfreitbar hohen Rang. Kann es sich auch keiner so phänomenalen Erscheinung rühmen, wie Frankreich sie in seinem Gustave Doré befaß, und fehlen ihm unter seinen Illustratoren auch Persönlichkeiten von so tief angelegter und bedeutender Natur, wie sie Deutschland in einem Ludwig Richter und Menzel erfanden sind: so steht dagegen Englands durchschnittliche Production in diesem Fach vor allen anderen europäischen Nationen in erster Linie und gewährt uns ein gleichmäßiges Bild von vornehmer, echt künstlerischem Gepräge.

M. Klinkicht.



GEMALT VON G. L. SEYMOUR.

HOLZSCHMIT VON R. TAYLOR.

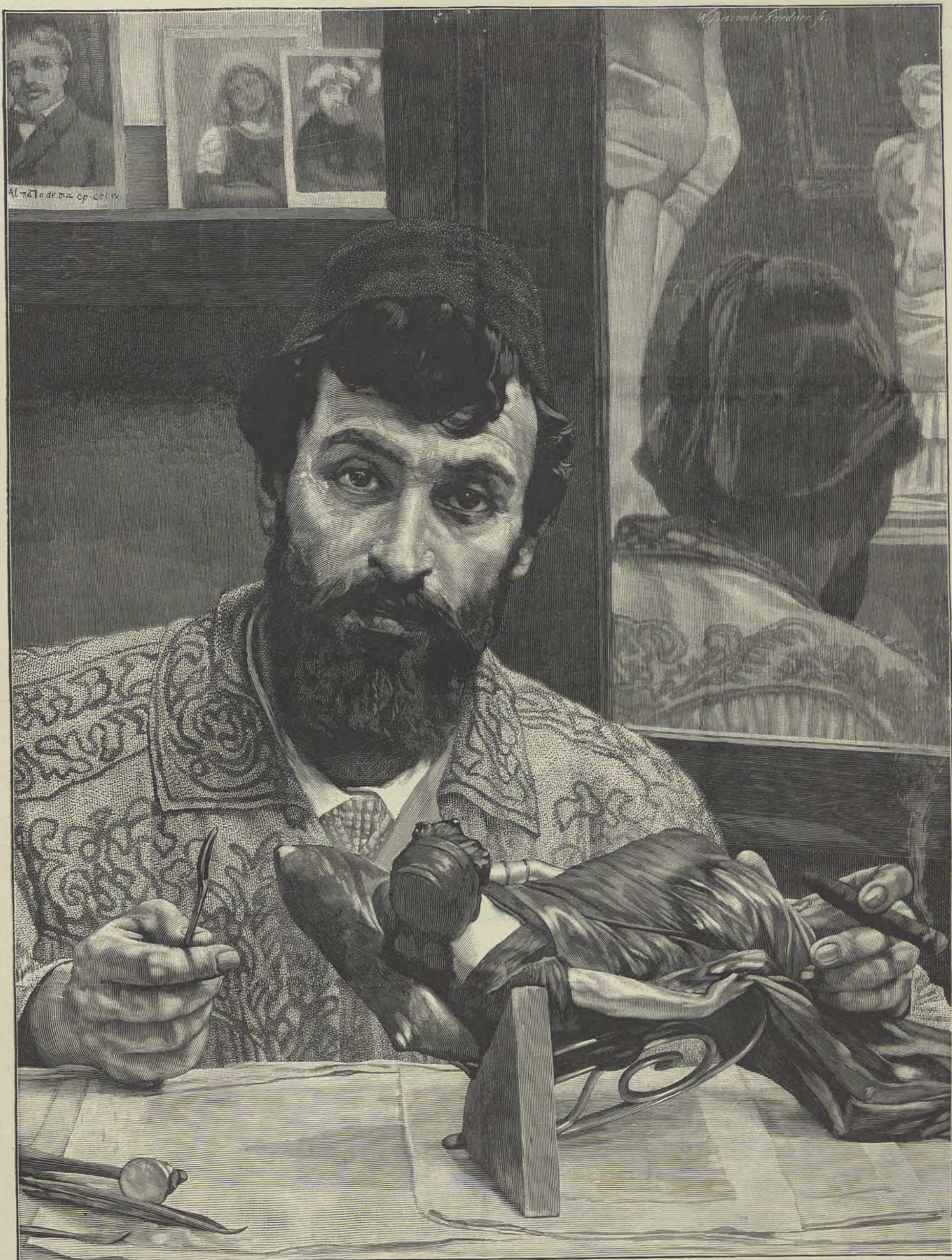
EIN SORBETVERKÄUFER IN CAIRO.



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

AUS DER „ILLUSTRATED LONDON NEWS“.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

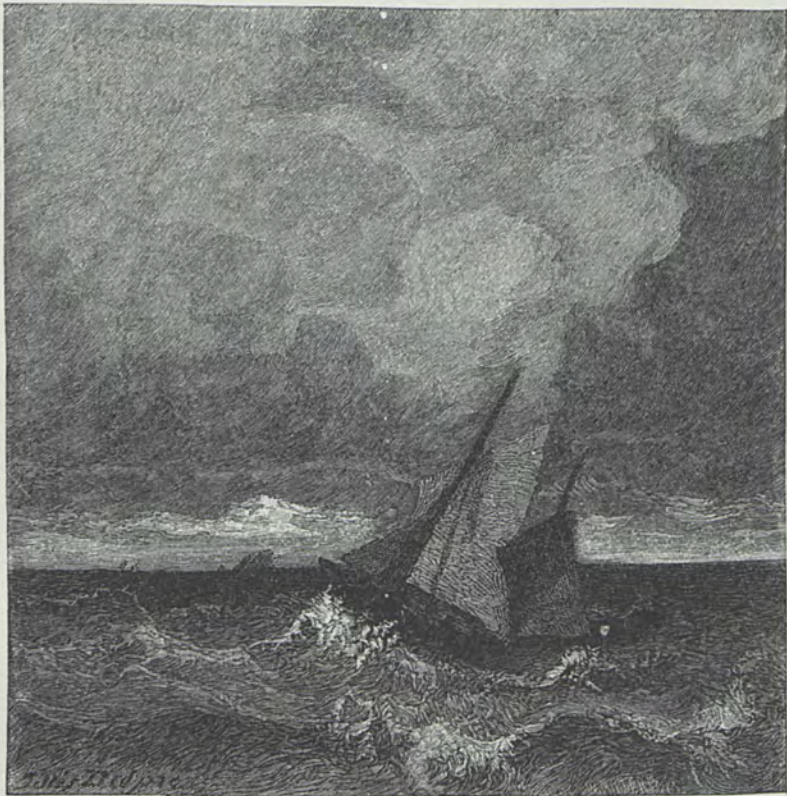


GEMALT VON L. ALMA TADEMA.

HOLZSCHNITT VON W. B. GARDNER.

PORTRÄT DES SIGNOR G. B. AMENDOLA.

F. NORDAMERIKA.



Marine, nach einer Skizze von Jules Dupre. — Holzschnitt von F. Juengling.
Aus „The Magazine of Art“, London.

Es trifft sich besonders glücklich, daß sich der amerikanische Holzschnitt zuerst einem größeren europäischen Publicum in einem Werke präsentirt, welches sich die Darlegung des Zustandes und Entwicklungsganges der vervielfältigenden Künste in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zur Aufgabe gestellt hat. Denn seine selbständige, eigenartige Ausbildung begann erst in dieser Periode, oder, um ganz genau zu sprechen, sogar erst in der letzten Hälfte derselben.

Damit soll jedoch keineswegs gesagt sein, daß er vorher nichts geleistet habe. Im Gegentheil, viele seiner Leistungen waren sehr respectabler Art und vollständig berechtigt, den europäischen Producten dieser Kunst ebenbürtig zur Seite zu stehen. Aber wie alle Kunstäußerungen in Amerika, so

waren auch diejenigen der Holzschneidekunst nur die Nachahmung, das Echo, manchmal auch die Verfeinerung europäischer Vorbilder. Man hätte zu jener Zeit wohl von dem Holzschnitt in Amerika, kaum aber von dem amerikanischen Holzschnitt sprechen können. — Selbstverständlich waren es englische Vorbilder, welche den hiesigen Arbeitern als Ideale galten. *Alexander Anderson*, gewöhnlich, wenn auch nicht ganz mit Recht, der Vater der amerikanischen Holzschneidekunst genannt (1775—1870), ahmte *Bewick* nach und in späteren Jahren erhielt der englische Einfluß noch besonderen Nachdruck durch die Einwanderung talentvoller englischer Meister, vornehmlich *W. J. Linton's*, dessen Name, wie das kaum noch gesagt zu werden braucht, weltberühmt ist. „Die immerwährende Reproduktion und Nachahmung der gerade gangbaren englischen Arbeiten“, sagt der Ebengenannte in seiner „History of Wood-Engraving in America“ (Boston: Estes & Lauriat, 1882), S. 34, „selbst wenn man den Einfluß der englischen Holzschneider, deren seit *Mason* nicht wenige hier waren, außer Acht läßt, konnte nicht umhin, den Charakter der amerikanischen Kunst zu afficiren. *Anderson* blieb, wie wir gesehen haben, bei der Methode *Bewick's Adams*, hätte er weiter gearbeitet, würde der *Thompson* Amerika's geworden sein.“ Selbst die übeln Seiten des englischen Holzschnitts, der Hang zu übertriebener Feinheit und die Sucht den Stahlstich nachzuahmen, fanden ihre Vertreter hier. In wie weit diese Bestrebungen erfolgreich waren, mag dem geborenen Engländer überlassen bleiben zu constatiren. „Die besten Landschaften“, sagt *Linton* (in dem angeführten Buche, Seite 37) bei Besprechung des Werkes „*Picturesque America*“ (New-York: D. Appleton & Cie.), das zur Zeit seines Erscheinens, zu Anfang der Siebziger-Jahre, wegen seiner Illustrationen Epoche machte, „welche hier zu Lande geschnitten worden sind (und nichts, was in England in den letzten Jahren gemacht worden ist, kommt ihnen gleich), sind hier zu finden.“ Und wiederum, Seite 40, bei Erwähnung des „*Picturesque Europe*“, aus demselben Verlag: „Die Illustrationen, größtentheils in England geschnitten, sind im Ganzen nicht so gut wie die amerikanische Arbeit.“ Freilich muß man dabei nicht vergessen, daß viele

dieser Künstler Engländer waren. Auf ihre Leistungen und ihre Persönlichkeit hier einzugehen, liegt uns jedoch nicht ob, da ihnen eben, wie schon bemerkt, trotz aller Vorzüge, die Eigenart abging, welche ihnen einen besonderen Platz sichern könnte. Wer diese Epoche studiren will, muß auf Linton's interessante und reich illustrierte „Geschichte“ verwiesen werden. Nur ein Künstler aus dieser Gruppe, der unentwegt den älteren Principien treu geblieben ist, soll hier als Vollblutamerikaner und der Eleganz seines Stichels wegen genannt werden. Es ist dies *A. V. S. Anthony*, der nicht nur selbstthätig als Holzschneider, sondern auch als artistischer Leiter der Firma James R. Osgood & Cie. in Boston, in deren und in derer Vorgänger Verlag viele anmuthig illustrierte Bücher erschienen sind, einen weit reichenden Einfluß ausgeübt hat. Und damit wenden wir uns der Zeit zu, in welcher der amerikanische Holzschnitt anfang,



Italienisches Fest, nach Monticelli. — Holzschnitt von F. Juengling. Aus „The Magazine of Art“, London.

seine eigenen Wege zu gehen. Das Resultat war die sogenannte „new school“, oder die Schule, welche in ihrer Technik entschieden von allem Vorhergehenden abweicht.

Es ist eine schwierige Aufgabe, einem europäischen und zumal einem deutschen Publicum klar zu machen, daß der Entwicklungsgang des amerikanischen Holzschnitts berechtigt, ja sogar nothwendig war. Einestheils ist der deutsche Holzschnitt noch so sehr an das Facsimile — in seiner reinsten Gestalt einfach die Nachahmung einer Strichzeichnung — gebunden, daß dem deutschen Publicum die Methode Bewick's, der weiße Strich, auf der in letzter Instanz auch der amerikanische Holzschnitt fußt, noch vor Kurzem ziemlich unverständlich gewesen zu sein scheint. Als Beleg für die Richtigkeit dieses Ausspruchs wird es genügen, eine Stelle aus Hermann Lücke's Einleitung zu dem „Bilder-Album zur neueren Geschichte des Holzschnittes in Deutschland“ (Leipzig, E. A. Seemann, 1877) anzuführen. Da heißt es, S. VIII: „Die Absicht, im Holzschnitt, den man jetzt auch Holzstich nannte, dem Charakter des Kupfer- oder Stahlstiches möglichst nahe zu kommen, war bei Bewick vornehmlich die Ursache dieser folgenreichen Neuerung — der Substituierung des Stichels und Hirnholzes nämlich, für Messer und Langholz —; sie führte ihn zugleich auf die verhängnisvolle Erfindung des sogenannten Tonschnittes, bei welchem die Abstufungen des Tons durch verschiedene starke Einschnitte in eine gleich-



GEMALT VON F. MILLET.

HOLZSCHNITT VON FR. JUENGLING.

DIE BOHNENLESERIN.

AUS „THE MAGAZINE OF ART“, CASSELL & COMP., LONDON.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.



HOLZSCHNITT VON FR. JUENGLING

THE VOICE OF THE SEA.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

mäßige Schattenstrichlage hervorgebracht werden, so daß diese Einschnitte im Druck als helle Linien und Punkte erscheinen . . . Während die englische Manier den Holzschnitt entschieden auf Abwege führte, ward jene Umgestaltung der technischen Mittel für die spätere Entwicklung desselben von größter Bedeutung . . . Eine malerische Wirkung, wie sie der englische Holzschnitt auf falschem Wege gefucht hatte, konnte mit Hilfe dieser vervollkommenen technischen Mittel in durchaus künstlerischer und der Natur des Holzschnittes angemessener Weise erreicht werden . . . Der mechanische, sogenannte

Tonschnitt kommt in Arbeiten, die auf wirklich künstlerische Bedeutung Anspruch haben, nur neben-

fächlich, in einer discreten Verbindung mit der Linienmanier vor.“

In Anbetracht der Thatfache, daß viele der schönsten amerikanischen Arbeiten reine Tonschnitte — freilich aber nicht mechanische — sind, ist es absolut notwendig, sich solcher Ansichten zu entschlagen oder sie wenigstens zeitweise in der Schwebe zu halten, wenn



Automedon. — Holzschnitt von T. Cole nach H. Regnault.
Verlag der „Century Company“, New-York.

Linton, der beredte Vertreter der „weißen Linie“ und des „Zeichnens mittelst des Stichels“, in der schon mehrmals angeführten „Geschichte“, in seinem Werkchen „Some Practical Hints on Wood-Engraving“ (Boston, Lee & Shepard, 1879) und in diversen kürzeren Abhandlungen vertritt. Die beiden diametral entgegengesetzten Ansichten fassen gemeinschaftlich auf der irrthümlichen Annahme, daß der Holzschnitt durch fein Material und feine Werkzeuge unwiderrufflich in die Grenzen des schon Geleisteten gebannt sei. Dem entgegen steht die revolutionäre Ansicht, daß die Grenzen des Holzschnitts noch lange nicht erreicht seien, daß die Vergangenheit nur die Beschränkungen ihres eigenen Könnens beweise, daß man daraus aber nicht schließen dürfe auf das, was unmöglich sei, und daß es nach all' diesem unzulässig sei, aus unserer mangelhaften Erfahrung ewig gültige Gesetze ableiten und deren Übertreter an Leib und Leben strafen zu wollen. Diese unsere Ansicht müssen wir den Leser bitten, wenigstens vorübergehend als Hypothese zu acceptiren. Nebenher muß aber noch bedacht werden, daß die Holzschneiderei in erster Linie eine reproducirende oder noch besser interpretirende Kunst ist und daß diese einfache Thatfache trotz tausendmaliger Constatirung doch immer und immer

man sich nicht von vornherein dem Verständniß dieser Arbeiten verschließen will. Nur aus diesem Grunde, nur um diesen unumgänglich nöthigen Punkt betonen zu können, nicht aber mit polemischer Absicht, sind die angeführten Stellen citirt worden. Ebenso schädlich dem Verständniß sind die Ansichten, welche W. J.

wieder, selbst von sogenannten Fachschriftstellern, übersehen wird. Die Thatfache zugegeben, folgt es unwiderruflich, daß der Holzschnitt sich dem Charakter der jeweiligen zeitgenössischen Kunst anschließen muß, wenn er sie interpretiren will und daß daher die Mittel, welche einer Periode genügen, für eine andere ganz unzureichend fein können. Es folgt daraus aber ferner, daß man eigentlich einen Holzschnitt gar nicht beurtheilen kann, wenn man das Original nicht kennt, nach dem er angefertigt worden ist.

Dies bringt uns zu der zweiten Schwierigkeit, welche dem Verständniß des amerikanischen Holzschnittes seitens europäischer Kunstfreunde im Wege steht: ihrer Unkenntniß der amerikanischen Kunst selbst. Zwar ist diese Kunst heute noch ebenso wie früher von der Kunst Europa's beeinflusst und aus ihr hervorgegangen, aber sie hat trotzdem gewisse Eigenthümlichkeiten entwickelt, welche ihr einen distinctiven Charakter verleihen. Auf der richtigen Erfassung dieser Eigenthümlichkeiten beruht begreiflicherweise die Möglichkeit, den amerikanischen Holzschnitt zu würdigen oder selbst nur zu verstehen, denn in ihnen sind die tieferliegenden Ursachen zu suchen, welche den Umschwung einleiteten.

Da es nicht erlaubt ist, hier eine längere Darlegung der Geschichte der Kunst in den Vereinigten Staaten zu geben, so müssen einige kurze Andeutungen genügen, um die Sachlage möglichst klar zu machen. Bis über die Hälfte des Jahrhunderts hinaus, kann man im Großen und Ganzen mit annähernder Richtigkeit behaupten, hingen die amerikanischen Künstler von England und von Düsseldorf ab. Die wenigen, die nach Italien oder Paris anders als zum Besuch gingen, waren vom Eklekticismus oder Clafficismus beeinflusst. Einzelne Ausnahmen, wie zum Beispiel William Page, beweisen wie gewöhnlich nur die Regel. Die etwas dürre und formelle Manier, welche die Künstler jener Zeit mit nach Hause brachten, in vielen Fällen auf ungenügender Bildung beruhend, hatte nicht Reize genug, um an und für sich zu fesseln und es war daher natürlich, daß das Hauptgewicht auf den Gegenstand gelegt wurde. Dabei fuhren die Landschaftsmaler am besten, indem ihnen die Schönheiten ihrer Heimat zu Gute kamen, und nächst ihnen die Porträtmaler, deren Amerika immer vortreffliche aufzuweisen gehabt hat. Die Figurenmaler quälten sich meistens mit Reminiscenzen aus Europa ab, da sie selten Geschick genug befassen, ihr Publicum, das ohnehin eine merkwürdige Indifferenz für Darstellungen aus der Geschichte ihres Landes oder aus der sie umgebenden Welt an den Tag legte, für in der Kunst neue Gegenstände zu interessiren. In den Siebziger-Jahren trat jedoch eine merkwürdige Wendung ein. Seit der Mitte des Jahrhunderts schon hatten einige amerikanische Künstler sich der neueren französischen Schule zugewandt, als erster oder doch wenigstens bedeutendster unter ihnen William Morris Hunt, der von Düsseldorf sehr bald nach Paris übersiedelte und dort anfangs unter Couture, dann unter Millet arbeitete. Paris, und demnächst München wurden jetzt die Hauptanziehungspunkte für die transatlantischen Kunstjünger und als nach vorhergehendem vereinzelt auftreten die Münchener Amerikaner zum erstenmale im Jahre 1877 in ziemlicher Stärke auf der Ausstellung der National Academy of Design in New-York erschienen (wie drei Jahre später die Pariser in der Pennsylvania Academy zu Philadelphia), fanden sie das Publicum, welches durch die Weltausstellung in Philadelphia im vorhergehenden Jahre einen gewaltigen Impuls in der Richtung der Kunst, vornehmlich freilich der decorativen erhalten hatte, für die neue Lehre, welche sie predigten, gehörig vorbereitet. Diese Lehre, besonders rückichtslos von den Münchenern vertreten, war nichts weniger als der Individualismus und die Alleinherrschaft der Technik und der Farbe in der Kunst, bis zum fast vollständigen Ausschluß des Gedankens. Die kühne Pinfelführung und die decorative Farbe, deren sich die Neuerer befeisigten, fand enthusiastische Bewunderer, denn sie stimmte vortrefflich zu dem eben erwähnten Hange zur decorativen Kunst, welcher sich auf einmal des ganzen Landes bemächtigt hatte. Daß dieses Überwiegen des technischen Elementes ein Kennzeichen der modernen Kunst überhaupt ist, braucht hier nicht erst nachgewiesen zu werden. Wohl aber ist es nöthig besonders zu betonen, daß in der neueren amerikanischen

Kunst das einseitige Überwiegen des materiellen Wefens weiter gediehen ist, als irgendwo anders. Darin gerade liegt ihre Eigenthümlichkeit — unbeschadet natürlich der älteren Richtungen, die selbstverständlich neben den neuen Erscheinungen ihre Fortdauer behaupten — und daraus erwuchs auch der Einfluss, den sie auf den Holzschnitt nothwendigerweise ausüben mußte, soweit derselbe nicht nur den Zwecken der allgewöhnlichsten Illustration diene, sondern als Interpret der zeitweilig höchsten Leistungen der Kunst fungiren wollte. Es ist aber leicht einzusehen, daß auch die Illustration von der Strömung des Tages ergriffen werden mußte, daß auch in ihr die rein technische Seite — mehr das Wie als das Was — sich überwiegend geltend machen mußte und es geschah in der That durch ihre Vermittlung, daß der Holzschnitt zuerst mit der neuen Strömung in Berührung kam.



„Eventide.“ — Holzschnitt von William Miller nach der Ölfstudie von A. Quartley.
Verlag von D. Appleton & Cie., New-York.

Bei diesem Vorherrschenden des sinnlichen Elementes in der Kunst, der Technik und Farbe über das geistige, welches sich hauptsächlich in der Zeichnung ausdrückt, war es nicht anders möglich, als daß letztere darunter leiden mußte. Es begreift sich leicht, daß die zarte Bleistiftzeichnung, die der Künstler früher auf dem Stock entworfen hatte und die der Holzschneider, aufser an den Stellen, wo flache gewaschene Töne durch Töne in Strichlagen ausgedrückt werden mußten, nur sorgfältig — freilich aber auch mit künstlerischem Verständniß — zu erhalten brauchte, immer mehr und mehr in Verfall gerieth. An die Stelle solcher Zeichnungen, die überhaupt schon zum großen Theil getuschten Zeichnungen auf dem Stock Platz gemacht hatten, traten jetzt große gemalte Vorlagen, schwarz und weiß in Ölfarbe oder in Gouache ausgeführt, so daß dem Illustrator Gelegenheit geboten ward, seine Gewandtheit (manchmal auch nur seine Frechheit) mit dem Pinsel zu beweisen. Diese Vorlagen wurden sodann in reducirter Form auf den Stock photographirt und mit Hilfe des Originals, welches der Holzschneider immer vor sich behielt, in druckbare Gestalt gebracht.

Hier stand nun der Holzschnitt vor einer ganz neuen Aufgabe: — er sollte nicht mehr zeichnen, er sollte malen! Da half die „mit dem Stichel gezeichnete Linie“ nichts mehr. Es wird am besten feiner hier von vornherein gleich zugeben, daß diese neue Richtung sehr viel Unfinniges und Unschönes producirt hat, nicht nur auf Seite der Illustratoren und Maler, sondern auch auf der der Holzschneider. Wie Nachahmer und neue Convertiten immer „päpftlicher sind als der Papst“, so war es auch hier. Die Kühnheit der Manier artete in Rohheit aus, die Emancipation von den abgestreiften akademischen Regeln glaubte man nicht besser documentiren zu können als dadurch, daß man allen Regeln der Natur und Kunst und zumal allen Anforderungen der Schönheit frech in's Gesicht schlug. Wenn aber auch die Holzschneider in dieser Beziehung nicht ganz von Schuld frei zu sprechen sind, so liegen in ihrem Falle doch

Milderungsgründe vor. In dem Bestreben, den guten sowohl als auch den wahnwitzigen Eigenschaften der ihnen vorgelegten Originale gerecht zu werden, wurden sie zu allerlei verzweifelten Experimenten getrieben, die nur als solche und als Durchgangspunkte nach einem neuen Ziel betrachtet werden müssen.

Epochemachend und besonders lehr-

nung auf diese Art nicht ausführen könne, ohne die Manier vollständig zu verwischen. Er entschloß sich daher, dieselbe Fleck für Fleck zu schneiden. Nicht ganz Unähnliches war allerdings schon geraume Zeit vorher in England versucht worden — man braucht nur beispielsweise den Schnitt von *C. Roberts* nach *Herkomer's* „Christmas in a Home for the Poor“, der auch in *Harper's Weekly* im December 1876 zur Verwendung kam, mit *Smithwick's* Schnitt zu vergleichen, — aber ganz so consequent war die Manier doch wohl noch nicht durchgeführt worden. Auch blieb der Versuch, wenigstens für den gröberen Zeitungsschnitt, längere Zeit ohne Nachfolge. Als wirklicher Ausgangspunkt der „neuen Schule“ wird daher gewöhnlich eine Serie von Zeichnungen von *J. E. Kelly* betrachtet, welche in den Jahren 1877—1878 in *Scribner's Monthly* (jetzt „*The Century Magazine*“) erschienen und ihrer Zeit viel bewundert und viel geschmäht wurden. Der erste derselben, ohne Namen des Holzschneiders, findet sich in dem Heft der genannten Monatschrift für März 1877, S. 581, ein zweiter auf S. 585 trägt *Smithwick's* Initialen. Ein Schnitt in derselben Manier, von *Timothy Cole*, ebenfalls nach

reich in dieser Beziehung ist ein doppelseitiger Zeitungsschnitt von *J. G. Smithwick*, nach *C. S. Reinhart*, das Austrommeln eines Tory während der amerikanischen Revolution darstellend, in *Harper's Weekly* vom 3. Februar 1877. Es ist dies, wenigstens soweit wir es wissen, der erste Schnitt, in dem sich die neue Manier bemerkbar macht. Der Holzschneider hatte den Stock in der gewohnten Weise angefangen, sah aber bald genug ein, daß er die in Flächen hingefetzte Zeich-



„La Bohémienne.“ — Holzschnitt von *William Miller* nach *F. Hals.*
Verlag der „*Century Company*“, New-York.

Kelly, findet sich im August-Heft 1877, S. 425. Die meisten dieser Kelly-Schnitte rühren jedoch von *Frederick Juengling* her. Seine Arbeiten nach diesem Zeichner beginnen (oder erscheinen wenigstens zum ersten Mal) auf S. 449 von Scribner's Monthly für August 1877, und dauern bis in den nächsten Jahrgang. Den Originalen, welche diesen Schnitten unterliegen — meist Illustrationen zu Beschreibungen von industriellen Unternehmungen, Szenen aus dem Polizeileben u. f. w., mit besonderer Vorliebe für das Abenteuerliche, und gewagte Positionen, zumal in Pferden — läßt sich eine gewisse wilde Energie nicht absprechen.

In augenscheinlichem Verrennen in die Manier wurden sie immer wüster und roher, so daß sie zuletzt mehr gepatzt als gemalt waren, Flächen wie auch

Farbenkleckse an die Stelle abgerundeter Modellirung traten, und die Zeichnung nur noch an das „Nahgenug“-Prinzip sich hielt, oder, um recht höflich zu sprechen, nur noch andeutend verfuhr. In der frapanten Manier dieser Zeichnungen lag demnach ihre einzige Anziehungskraft: — man wunderte sich sehr über den

Möglichkeit aber, zu diesem Ziele zu gelangen, war die Erhaltung und die Wiedergabe der Flächen und Kleckse des Originals und ein genaues Studium der Tonabstufungen.

Was bisher von der Wiedergabe gemalter Vorlagen für Illustrationen gesagt wurde, gilt natürlich auch von der Interpretation wirklicher Gemälde. Die zartgeschwungene, graziöse, mit dem Stichel gezogene Linie, ganz gleich ob weiß oder schwarz, die vortrefflich für einen zart und rund modellirten Kopf passte, ja selbst die horizontal über den Stock gelegte Linie, die Formen und Farben nur durch gröfsere oder geringere Anschwellung ausdrückt, genügte nicht mehr, um einen Kopf wiederzugeben, der mit brutaler Energie aus lauter nebeneinander liegenden Facetten zusammengesetzt war

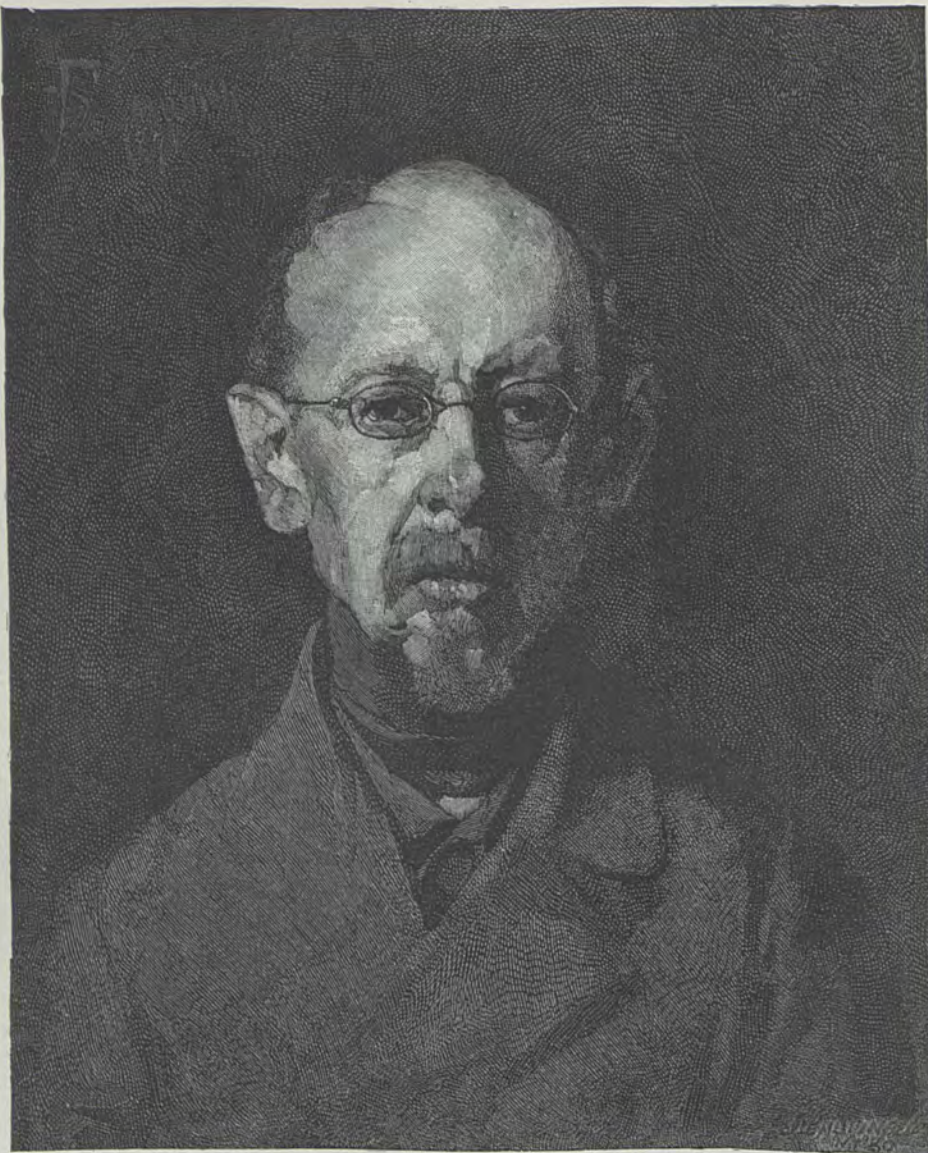


Übende Musikanten. — Holzschnitt von William Miller nach Thomas Eakins.
Aus „The Magazine of Art“. Verlag von Cassell & Cie., London.

Effect, der mit scheinbar so wenig Mitteln und so wenig Mühe erzielt worden war. Es galt demnach in erster Linie diesen Effect auch zu erhalten. Solche „Malereien“, in glatte Strichzeichnungen überfetzt, wären ganz und gar unleidlich geworden. Das Sujet klar herauszuarbeiten, genügte nicht mehr. Es war vielmehr zur ersten Nothwendigkeit geworden, die Manier und die Tonstimmung, soweit deren vorhanden war, so gut wie es eben gehen wollte, anzudeuten. Die einzige

und bei dem der Pinselstrich an und für sich eine bedeutende Rolle spielte. Wäre es nur nötig gewesen, die Porträtähnlichkeit festzuhalten, so würde die Manier des Holzschneiders weniger in Betracht gekommen sein. Es hätte sich höchstens darum handeln können, ob diese Manier, für sich selbst betrachtet, mehr oder weniger schön, elegant, kräftig u. f. w. gewesen wäre. Das Problem war jedoch ein ganz anderes. Allerdings mußte, falls ein Porträt vorlag, die Ähnlichkeit gewahrt werden, nebenher aber auch, und fast noch mehr, die „Mache“. Denn diese war es ja, welche dem Publicum besonders in

die Augen stach und vielen Leuten mehr galt als der dargestellte Mensch! Von diesem erwähnten Standpunkt aus müssen beispielsweise die Köpfe und Studien nach William M. Chase angesehen werden, welche in den Jahren 1880 bis 1881 von dem schon genannten *F. Juengling* geschnitten wurden, der als der kühnste und rücksichtsloseste Experimentator unter den Pionieren der neuen Schule zu betrachten ist. Es ist leicht zu begreifen, daß



„Der alte Professor.“ — Holzschnitt von *F. Juengling* nach *F. Duveneck*.
Verlag von *Estes & Lauriat*, Boston.

bene Lüfte zum Beispiel, die sich durch einen mit geraden Linien erzielten sanft abgestuften Ton wiedergeben ließen, kamen aus der Mode. Man wollte „Qualität“ haben, das Zittern und Pulsieren der Luft, die an und für sich entzückende Mannigfaltigkeit der Töne und Farbenabstufungen im leichten Wolken Schleier oder im schwer bedeckten Himmel auf der Leinwand erzielen, und diesem Streben mußte natürlich auch der Holzschnitt folgen. Was der Maler durch Verschiedenheit des Auftrags und der Pinselführung und durch das In- und Übereinanderarbeiten verschiedener Farbenlagen erreichte, wozu ihm also verschiedenerlei Mittel zu Gebote standen, das mußte der Holzschneider mit seinem einen Instrumente — da der Stichel im Grunde immer derselbe bleibt, wenn auch feine Bahn verschieden ist —

in einem Freunde der Kunst, geschweige gar einem in Ehrfurcht vor den Überlieferungen der klassischen Schönheit aufgewachsenen Meister, angesichts solcher Arbeiten die Augen übergehen mußten. Als Versuche, ein neues Problem zu lösen, werden sie jedoch für immer ihr Interesse behalten.

Ganz ähnliche Erwägungen machten sich natürlich in der Landschaft geltend. Zart verschmolzene und auf's sorgfältigste vertrie-

anzudeuten suchen. Statt der geraden Tonlagen wandte er also Striche in allen möglichen Richtungen an, die Leben und Farbe in die Luft bringen sollten (denn es ist merkwürdig, wie die verschiedene Richtung der Strichlagen in dieser Beziehung wirksam ist, wobei freilich die Beschaffenheit des menschlichen Auges eine bedeutende Rolle spielt und das angestrebte Resultat nach subjectiven Bedingungen ändert), und um feinen Lichtern Brillanz zu verleihen, griff er zur Kreuzung feiner weißer Linien —

wieder Experimente, die natürlich in vielen Fällen in die Irre führten. Auf diese Weise erklärt sich auch zum Beispiel die Luft in dem dieser Abhandlung beigegebenen, sonst sehr vortrefflichen Holzschnitte „Eventide“, nach Arthur Quartley von *W. Miller*, auf den weiter unten noch einmal zurückzukommen sein wird. Man hat wohl zur Verdammung der ganzen Richtung sehr oft geltend zu machen gesucht, daß sie hauptsächlich sich mit

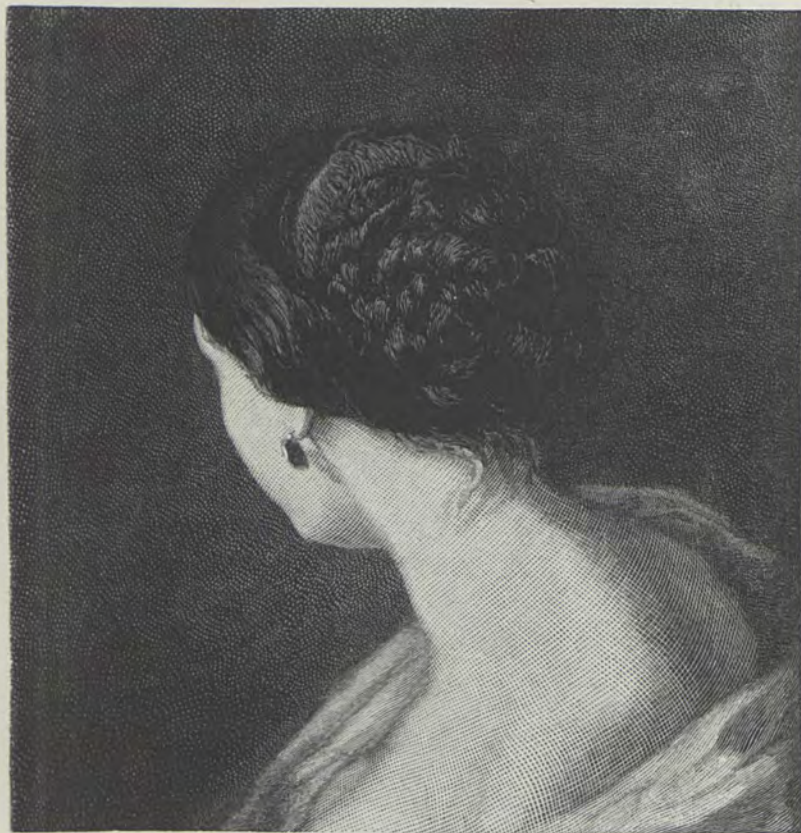


Illustration aus dem Werke „Peter der Große“. — Holzschnitt von *W. B. Clifton*.
Verlag von *Scribner & Sons*, New-York.

peinlicher, mechanischer Nachäffung von Pinselstrichen abzuquäle, und es kann nicht geläugnet werden, daß der Vorwurf in manchen Fällen zutrifft. Allein er haftet nur an den geistlosen Nachahmern. Von den Führern der Bewegung kann man sagen, daß sie im Pinselstrich eben nicht nur den Pinselstrich sehen oder zu sehen glaubten, sondern ihn als das Mittel zur Erreichung eines künstlerischen Zweckes auffassten und als solches auch festhielten.

Was hier von der Luft gesagt worden ist, erstreckt sich natürlich auch, mit Modificationen, die sich von selbst ergeben, auf die anderen Elemente der Landschaft. Wenn der Maler in der Vegetation zum Beispiel nur auf Massen sieht, die sich einfach durch Farbe und Werth bemerkbar machen, so ist eine Detailbehandlung bei dem Holzschneider, der nicht aus seiner Rolle als Interpret fallen will, selbstverständlich ganz außer Frage. Es bleibt auch ihm nichts weiter übrig, als sich an die Massenwirkung, mit Beibehaltung der Farben und der Werthe, zu binden.

Die Folgen dieser Bestrebungen können kurz gefaßt unter vier Punkte summiert werden: erstens, große Ausbildung des Farbensinnes und Werthgefühles; zweitens, Versuch, sich der Linie als zeichnerischen aber nicht malerischen Mittels gänzlich zu entledigen; drittens, und theilweise als Consequenz

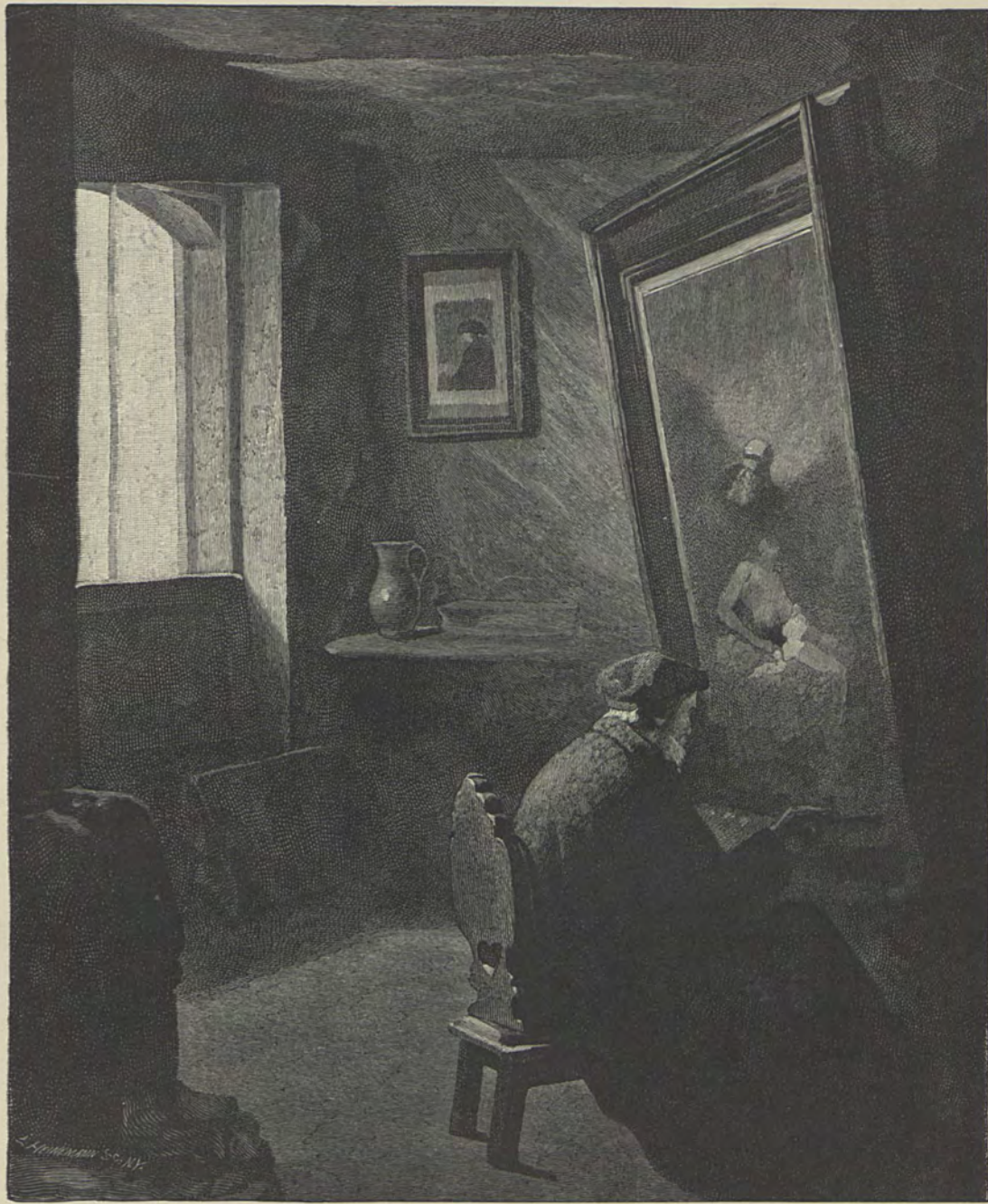


Studienkopf. — Holzchnitt von W. B. Clifton nach Couture.
Aus „The Magazine of Art“. Verlag von Cassell & Cie., London.

überhaupt zu versuchen? Betrachtet man den Holzschnitt rein als das, was er eigentlich ist — als reproductive und interpretirende Kunst, — so wird man wohl mit Ja antworten dürfen. Es hieß nicht mehr „Herr X hat ein schönes Porträt des Herrn Y gezeichnet“, sondern „Herr X hat eine Kohlenzeichnung von Herrn Y gemacht“. Man wollte daher die Kohlenzeichnung sehen, weit mehr noch als das Porträt, und der Holzschneider mußte dem Verlangen gerecht werden. Er hatte eben die Kunst des Tages zu geben, wie sie war. Ihm fällt mithin nicht das Geringste zur Last, es sei denn, daß man ihn vielleicht beschuldigen wolle, er habe sich in der Wahl der Mittel geirrt, wohl auch nicht selten Unmögliches zu leisten versucht. Anders ist es um die Frage bestellt, ob diese Kunst selbst die darauf verwendete Mühe werth war? Darüber ließe sich streiten, aber das endliche Urtheil unparteiischer Beobachter wird doch wohl sein müssen, daß vieles davon nicht der Mühe werth war. Der rein technische, sich stark zum Decorativen hinneigende Zug der neueren amerikanischen Kunst ist schon erwähnt worden, ebenso die Abneigung gegen alles Vorhergegangene. Das artete bald — und das Übel ist auch heute noch nicht überwunden — in's Krankhafte und Verzerrete, manchmal sogar in's Gemeine aus. Je wilder, je sinnloser, je manierirter — sobald die Manier nur etwas Individuelles hatte, wenn es auch von drüben geborgt war, — je mehr allen klassischen Traditionen Hohn sprechend, desto größer war das Meisterwerk. Die Kunst war in Gefahr, in die Lage jener Genies des vorigen Jahrhunderts in Deutschland zu kommen, die keine Genies sein konnten, wenn sie nicht verlumpt waren. Je schmutziger die Skizze, je wüster der Rand darum, desto genialer. In manchen Kreisen galt ein fertig gemaltes Bild kaum noch für ein Kunstwerk. Alles mußte Skizze sein, und wenn diese Skizze ein Stück der Leinwand freiliefs, wiederum desto genialer! Und das Alles wurde im Holzschnitt nachgeahmt, bis auf Risse im Papier, zerlumpte Ecken, Spuren von Zeichenzwecken und Schmutzflecken. Galt es die Wiedergabe eines alten Gemäldes, so wurden wohl gar selbst die Tausende von Rissen und Sprüngen im Firnis mit

des zweiten Punktes, immer weitere Cultivirung des schon früher beliebten Feinschnitts, manchmal bis zur Undruckbarkeit; viertens, allerlei Experimente, geglückte und mißglückte, deren allerdings auch schon in Europa gemacht worden waren, die Eigenart der verschiedensten Medien wiederzugeben, nicht etwa nur der Ölfarbe, wie sich dieselbe in Auftrag und Pinfelführung ausdrückt, sondern auch der Kohle, der Kreide, des Bleistifts, der Wasserfarbe u. s. w. Dies wurde soweit getrieben, daß man sogar den Unterschied zwischen Lafer- und Deckfarben im Aquarell und selbst das Korn des Papiers an weißgelassenen Stellen (welches allerdings anders wirkt als die glatte Oberfläche des Druckpapiers), anzudeuten versuchte.

Unwillkürlich drängt sich einem die Frage auf, ob es denn wirklich der Mühe werth war, die Lösung dieser Aufgaben



GEMALT VON RIBOT.

HOLZSCHNITT VON E. HEINEMANN.

DAS ATELIER.

AUS „THE MAGAZINE OF ART“, CASSELL & COMP., LONDON.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.



gemalt von David Neal.

HOLZSCHNITT VON R. HOSKIN.

CROMWELL BESUCHT MILTON.

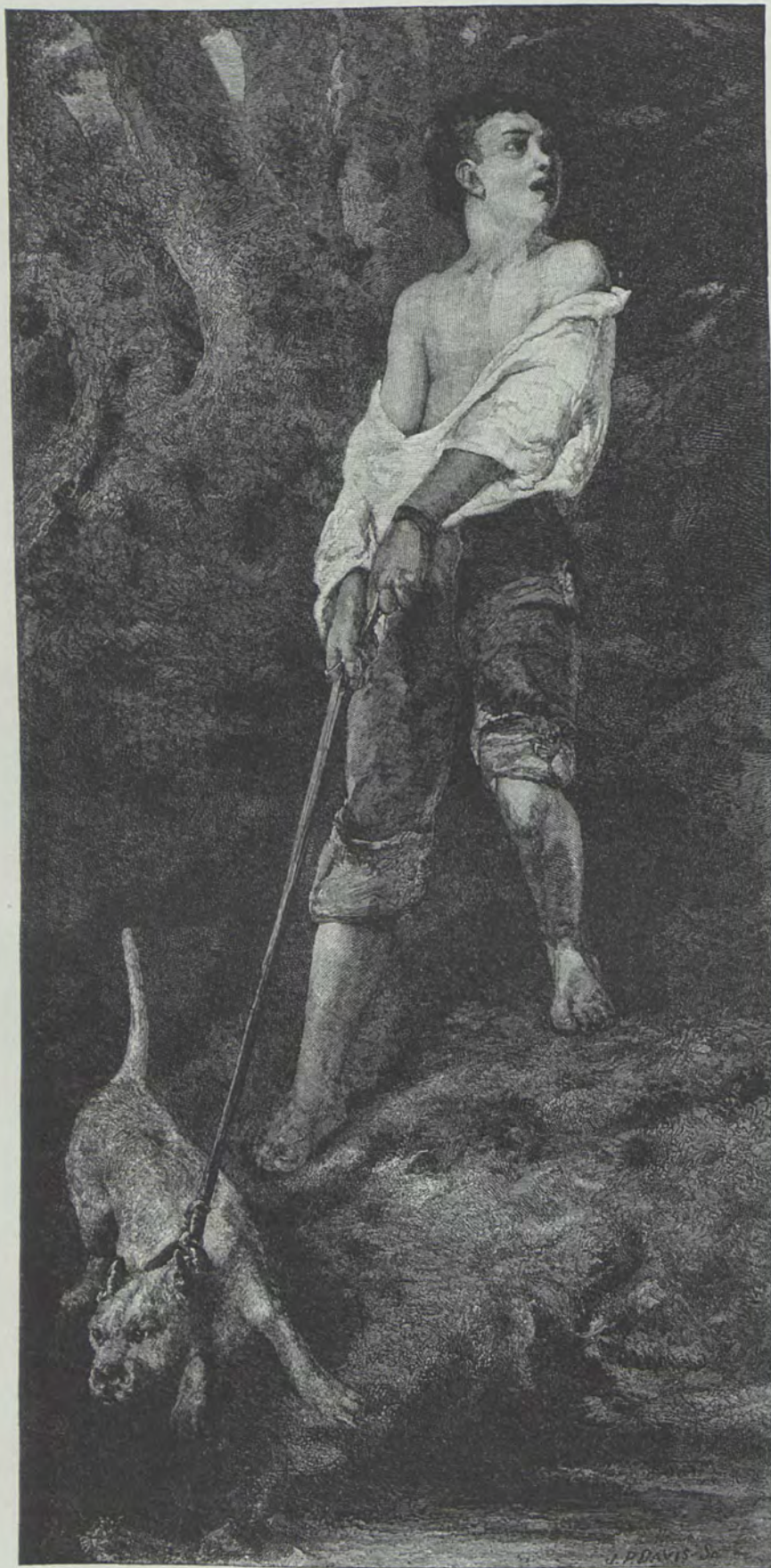
„THE MAGAZINE OF ART“. VERLAG VON CASSELL & COMP., LONDON.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.



*Maddalena del Granduca von Raffael. — Holzschnitt von W. B. Clifton.
Verlag von Harper & Brothers, New-York.*

chinesischer Geduld nachgekratzt, und was dergleichen krauses Zeug mehr ist. Wie weit die Tollheit getrieben wurde, kann man recht deutlich an einer Serie von Skizzen erkennen, die um das Jahr 1880 in der amerikanischen Ausgabe des „Art Journal“ (New-York, D. Appleton & Cie.) erschienen. Das non plus ultra wurde erreicht in dem Versuch, eine pure Farbenskizze von I. M. Gaugengigl wiederzugeben, in welcher der Künstler absolut weiter nichts erstrebt hatte, als den Zusammenklang gewisser Farben, wobei er natürlich die Formen ganz und gar vernachlässigt hatte. Freilich gehört zu dieser Serie auch der schon erwähnte schöne Schnitt von *Miller*, der dem Kunstkenner sofort in feiner wahren Bedeutung erscheinen wird, wenn er bedenkt, daß er nach einer Skizze gearbeitet ist, in welcher das Hauptgewicht auf Farben und Lichtwerthen ruht.



„Eager for the Fray.“ — Holzchnitt von J. P. Davis nach Walter Shirlaw. Aus Linton's „History of wood engraving in America“. Verlag von Estes & Lauriat, Boston.

mehr verwischten, um durch die Details, die falschen Farbenwerthe u. f. w. nicht gestört zu werden. Die Emancipirung von der Photographie ist entschieden als ein künstlerischer Fortschritt zu betrachten.

Es ist schon gesagt worden, daß den Holzschneidern selbst diese Verirrungen nicht, oder nur in geringerem Grade, zur Last zu legen sind. Sie finden ihre Erklärung in dem Zeitgeiste, den zu analysiren wir hier nicht berufen sind. Auch gehört heute schon manches, was vor einigen Jahren als Triumph begrüßt wurde, in die Kategorie der überwundenen Standpunkte, und wird selbst von denen belächelt, welche sich zur Zeit in dergleichen gefielen. Gute Früchte haben diese Versuche aber doch getragen und sie werden als Errungenschaften zurückbleiben. Dahin gehören zumal die schon erwähnte Ausbildung des Farbensinnes und Werthgefühles und die vollständige Emancipation des Holzschneiders vom professionellen Zeichner für den Holzschnitt. Es ist leicht einzusehen, daß ersterer angesichts der beschriebenen Vorlagen mehr als je zuvor auf sich selbst angewiesen ist und sich seinen eigenen Weg suchen muß, ohne von dem Zeichner geleitet zu werden. Daher hat sich auch der besten und besseren unter den Holzschneidern ein viel gehobeneres Gefühl bemächtigt, und der Künstler tritt in ihnen immer mehr zu Tage. Ein Holzschneider von Ruf versteht sich jetzt nur noch in Ausnahmefällen dazu, ein bedeutendes Bild zu schneiden, ohne das Original beständig vor sich zu haben. Die Photographie auf dem Stock wird in solchen Fällen nur benutzt, um die Hauptanhaltspunkte für die Zeichnung zu geben, und es ließen sich Beispiele anführen von Holzschneidern, welche die ohnehin schon un-

klare Photographie absichtlich noch



Dartmouth Moors. — Holzschritt von J. P. Davis nach R. Swain Gifford. Aus Linton's „History of wood engraving in America“. Verlag von Estes & Lauriat, Boston.

Dagegen läßt es sich freilich nicht läugnen, daß die „neue Schule“ auch neue Übelstände in ihrem Gefolge mit sich gebracht hat. Der schlimmste dieser Übelstände ist die Rücksichtslosigkeit gegen die Schönheit der Linie, selbst wo solche gut angebracht wäre. Es ist schon gesagt worden, daß das Bestreben, sich der Linie gänzlich zu entledigen, sie als solche zu unterdrücken und zu vernichten und sie nur als Mittel zur Tonwirkung zu benutzen, sich sehr leicht aus der Natur der Vorlagen erklären läßt, in denen Ton und Massenwirkung ebenfalls die Hauptmittel sind. Aber die Linie läßt sich nun einmal nicht verbergen, wenn sie auch noch so willkürlich und noch so aller Form entgegen geführt ist, und so lange das Publicum nicht gezwungen werden kann, alle Holzschritte stets in einer Entfernung anzusehen, in der nur noch der Ton wirkt und die Linie verschwindet, wird auch die Linie ein Gegenstand der Aufmerksamkeit bleiben. Daß die Neigung zu einer bis zur Undruckbarkeit führenden Feinheit durch die oben erwähnten Bestrebungen natürlich nur noch mehr Nahrung erhält, ist ebenfalls schon berührt worden. Ferner ist zu constatiren, daß in dem einseitigen Streben nach Tonalität und nach Andeutung der Eigenart oder der Textur der Medien nur zu oft die Texturen der verschiedenen dargestellten Stoffe gänzlich übersehen werden. Dieser Mangel macht sich zumal oft und unangenehm in der Behandlung des Fleisches bemerkbar, welches trotz aller Feinheit der Abtönung und der Behandlung nicht selten etwas Hölzernes hat, — ein Vorwurf, dem sich selbst der hier beigegebene vortreffliche „Alte Professor“, nach Duveneck, von *Juengling*, nicht gänzlich entziehen kann, ob er gleich sonst eines der Meisterwerke der neuen Schule und der erste amerikanische Holzschritt ist, der auf dem Pariser Salon eine Auszeichnung erhielt. Endlich ist noch der Ausspruch, daß der Hauptgewinn der neuen Bewegung in der hohen Ausbildung des Farben- und Werthgefühles zu suchen sei, durch eine Qualifikation zu beschränken: — das Farbengefühl kommt manchmal durch das übermäßige Streben nach zarter oder tiefer Tonstimmung in Gefahr, verloren zu gehen. Die schreienden Contraste des älteren Holzschritts sollen vermieden werden, es wird daher einerseits das volle Weiss, andererseits das volle Schwarz ausgeschlossen, und durch diese weitere willkürliche Beschränkung der ohnehin schon

beschränkten Farbenscala geht alle Kraft verloren, so daß man aus dem einen Extrem in's andere fällt und der ganze Schnitt sich in ein weichliches Grau auflöst.

Daß alle diese Versuche und Bestrebungen lebhaften Widerspruch erregten und daß dagegen häufig und energigch Protest eingelegt wurde, versteht sich von selbst. Aus dem Vorhergehenden ergibt es sich auch, daß solcher Widerspruch nicht immer unbegründet war. Im Großen und Ganzen jedoch schloß er über das Ziel hinaus, indem er es selbst nicht richtig erkannt hatte. Als Chorführer



Das Seephantom. — Holzchnitt von E. Heinemann nach F. S. Church. Aus „The Magazine of Art“. Verlag von Cassell & Cie., London.

der conservativen Opposition ist *W. J. Linton*, der schon erwähnte berühmte englische Holzschneider, zu nennen. Das große Interesse, welches das Publicum für den Gegenstand entwickelte, fand Ausdruck in einer Controverse, die längere Zeit in der Presse wüthete und an der sich fogar einige Tagesblätter mit Leitartikeln beteiligten. Eines der schönsten Resultate dieser weitreichenden Theilnahme war die Ausstellung amerikanischer Holzschnitte im Kunstmuseum zu Boston (11. October bis 27. November 1881), welche in mehr als 600 Nummern die Geschichte des Holzschnittes in den Vereinigten Staaten zur Anschauung brachte.

Es ist bisher nur von solchen Producten die Rede gewesen, in denen die neuen Bestrebungen ihren prägnantesten Ausdruck fanden. Natürlich wurden auch die älteren Richtungen fortdauernd gepflegt, aber man darf dreist behaupten, daß selbst den befonneneren Köpfen, die nie ganz von dem Hergebrachten ließen, das wilde Experimentiren zu Gute kam, indem sie daran lernten. Es ist unmöglich, hier alle die Namen zu nennen, welche genannt werden müßten, wenn der Gerechtigkeit

genügt werden sollte und der Raum es erlaubte. Wir sind daher gezwungen, uns auf einige Bemerkungen über die in den Illustrationen zu diesem Berichte vertretenen Künstler zu beschränken. Leider fehlen darunter viele der bedeutenderen Vertreter des Holzschnittes, wie *Henry Marsh*, der allerdings noch der älteren Schicht angehört und sich schon im Jahre 1862 durch seine wunderbaren Wiedergaben von Schmetterlingen und anderen Insekten berühmt machte; *J. S. King*, welcher unter



*In den Fesseln der Peris. — Holzschnitt von Robert Hoskin nach H. Siddons Mowbray.
Aus „The Magazine of Art“. Verlag von Cassell & Cie. London.*

Anderem einige schöne, mit graziöser Linie geschnittene naturgeschichtliche Illustrationen geliefert hat; *Frank French* und der schon erwähnte *Smithwick*, früher zu einer Firma vereinigt, letzterer jetzt Vorsteher des Holzschnittateliers der Herren Harper & Bro.; *George A. Teel*, von der Bostoner Firma John Andrew & Sohn, dessen zarte Landschaften nach J. Francis Murphy mit zu dem Besten in diesem Genre zählen; *W. H. Morse*, *John Tinkay* und die *Whitneys*, *Henry Wolf* u. f. w. Wer sich über diese und noch viele andere nennenswerthe Namen unterrichten will, der muß auf die weiter unten anzu-führenden Quellen zur Geschichte des amerikanischen Holzschnitts verwiesen werden. Und auch über die hier vertretenen und in alphabetischer Ordnung aufgeführten Künstler müssen wir uns kurz fassen.

William B. Cloffon zeichnet sich, wie das die Beilagen beweisen, durch besondere Zartheit und Leichtigkeit feines Stichels aus. Sein chef-d'oeuvre bleibt bis jetzt der vor einigen Jahren für die seitdem felig entschlafene „American Art Review“ (Boston, Estes & Lauriat) ausgeführte Schnitt nach Georg Fuller's „Winnifred Dysart“, der Idealgestalt eines jungen Mädchens im Freien. Die mysteriöse



„Faust.“ — Holzschnitt von R. Hoskin nach E. A. Abbey. Aus „Harper's Magazine“.

Verfchwommenheit und Verblasenheit dieses Bildes, in dem ein Theil feines Reizes liegt, ist in dem Holzschnitt mit wunderbarer Feinheit wiedergegeben. *Cloffon* hat schon mehreremale im Salon ausgestellt und ist daselbst wiederholt prämiirt worden, das letztmal mit einer Medaille dritter Classe.

Timothy Cole ist schon oben erwähnt worden. Durch seine eigenen Verdienste sowohl als auch durch seine enge Verbindung mit dem „Century Magazine“ ist er vielleicht berechtigt, als der bekannteste unter allen jetzt lebenden amerikanischen Holzschneidern genannt zu werden. Ein hervorstechender

Zug feines künstlerischen Wesens ist seine erstaunliche Versatilität. Wenn man eine Sammlung seiner Arbeiten durchsieht, kann man sich nicht genug wundern über die Mannigfaltigkeit der Ressourcen, die ihm zu Gebote stehen und die sich von der wildesten Zügellosigkeit der neuen Schule bis zur tadellos klassischen Linie erstrecken. Eine Andeutung dieser Versatilität ist selbst in den beiden Schnitten zu erkennen, welche dem Leser vorliegen.

John P. Davis, Lehrer der Holzschneidekunst an der Damenclasse des Cooper Institute in New-York, aus der mehrere vortreffliche Holzschneiderinnen hervorgegangen sind, ist zwar schon ein Fünfziger, gehört aber dennoch zu den strebsamsten unter den heutigen Vertretern der Kunst. Die Figur des Knaben in „Eager for the Fray“ nach Walter Shirlaw, möchte vielleicht — wenigstens im oberen Theil — als Beleg für die früher gemachten Bemerkungen über Fleischtex- tur dienen; dafür sind aber die Eigenschaften der Landschaft in diesem Blatte sowohl als auch in dem zweiten nach R. Swain Gifford desto reizender.

*E. Heine-
mann*, der eben-
falls nicht zu
den eigentlichen

„Ketzerien“ der neuen Schule hinreißen lassen — Spuren davon finden sich allerdings in dem beigegebenen Schnitte nach Abbey, — er hat aber dafür eine ruhige Eleganz und Delicateffe erreicht, welche schon an und für sich und ganz besonders als Ruhepunkt in dem wirren Durcheinander der Sturm- und Drangperiode des amerikanischen Holzschnitts sehr wohlthuend wirkten und noch wirken. Diesen Eigenschaften hat der Künstler jedenfalls auch die Medaille dritter Classe zu verdanken, welche ihm im Salon zu Theil wurde, und noch mehr die goldene Medaille, die er erst vor Kurzem in Wien davontrug.

Thomas Johnson, seit Jahren als vortrefflicher Porträtholzschneider bekannt, hat sich zumal in letzter Zeit durch eine Serie ähnlicher, für das „Century Magazine“ geschnittener Arbeiten hervorgethan, in denen neben der Ruhe und Angemessenheit der Behandlung hauptsächlich die wirksame und doch milde Lichtwirkung auffällt. Das beigegebene Porträt des wohlbekannten amerikanischen Philanthropen Peter Cooper, nach einer Photographie nach dem Leben geschnitten, kann als vollgiltiger Beleg dienen.

Frederick Juengling ist, wie schon gesagt wurde, als einer der hervorragendsten Pioniere der neuen Richtung zu bezeichnen. Ein kühner, unerschrockener Experimentator, ein Enthusiast und zum Doctrinarismus geneigt, obgleich abgefagter Feind aller alten Traditionen und Regeln, ist er verantwortlich für vieles von dem Kraufesten, was die Bewegung hervorgebracht hat. Dagegen finden



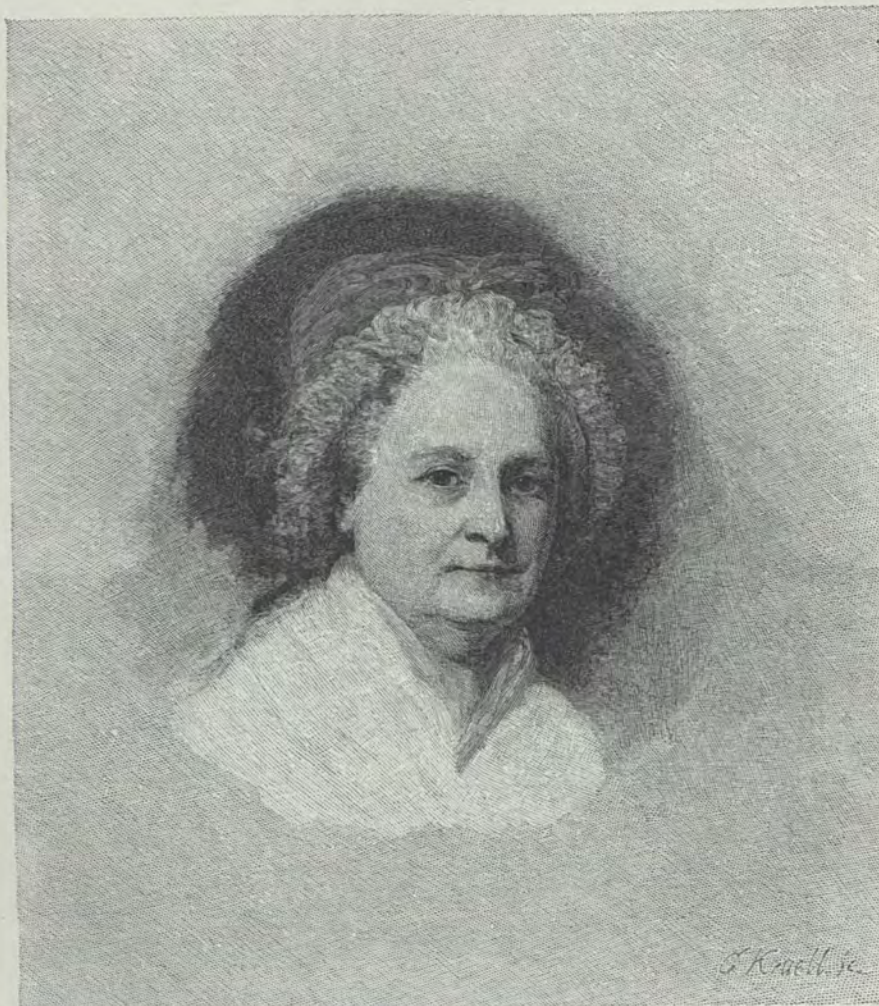
*The white mountains. — Holzschnitt von R. Hoskin nach W. H. Gibson.
Aus „Harper's Magazine“.*

Koryphäen der neuen Schule gehört, würde trotzdem wohl kaum solche Arbeiten wie feine Holzschnitte nach dem eigenartigen F. S. Church geliefert haben, wenn er nicht an ihrem Beispiele gelernt hätte.

Auch *Robert Hoskin* hat sich nur in sehr beschränktem Maße von den

sich unter feinen Arbeiten, die vom kleinsten Feinschnitt bis zum grössten doppelseitigen Zeitungsblatt reichen, natürlich hauptsächlich unter den kleineren Arbeiten, die wunderbarst zusammengefügten Tonfschnitte, die man sich denken kann. Das große Blatt nach Quartley, aus „Harper's Christmas Pictures“ (New-York, Harper & Bro., 1882) gibt eine Idee davon. Man muß aber Juengling's Arbeiten in historischer Folge durchsehen, um seine ganze Eigenartigkeit und seine Bedeutung für die Geschichte des Holzschnitts begreifen zu können. Zudem ist es angesichts dieser Arbeiten absolut nothwendig, daran zu denken, daß man eine Reproduktion, oder besser gesagt Interpretation, gar nicht endgiltig beurtheilen kann,

ohne das Original zu kennen. Wem zum Beispiel Monticelli's Malweise fremd ist, dem wird auch der beigegebene Schnitt nach ihm ganz unverständlich bleiben. Dahingegen wird er sich einem Kenner feiner Bilder als ein wahrhaftiger Triumph des Holzschnittes darstellen. Daß Juengling der erste amerikanische Holzschneider war, der im Salon ehrend erwähnt wurde, ist schon berichtet worden. Hinzuzufü-



Martha Washington. — Holzschnitt von G. Kruell nach Gilbert Stuart.
Aus „Harper's Magazine“.

und Verständniß gefolgt sind, ohne sich von ihnen auf Irrwege reisen zu lassen. Merkwürdig glücklich in der Behandlung des Fleisches, hat er darüber weder andere Texturen noch Farbe oder Tonwirkung vernachlässigt. Zur Erklärung des schönen Porträts von Martha Washington nach Gilbert Stuart mag es vielleicht gut sein zu bemerken, daß auf dem Original nur der Kopf fertig gemacht, das Übrige aber zum grössten Theil leere Leinwand ist.

William Miller, ebenfalls schon öfter genannt, ist ein Schüler und noch jetzt treuer Mitarbeiter Juengling's. Dies ist jedoch nicht — nach der gewöhnlichen Weise der sogenannten Holzschneideateliers, in denen der eine Köpfe, ein anderer Kleider, ein dritter Baumschlag u. s. w. schneidet und alles unter dem Namen des Eigenthümers geht — dahin zu verstehen, daß sich die beiden in die einzelnen Partien eines Stockes theilten. Sie arbeiten vielmehr selbständig, jeder für sich, nur daß sie daselbe Atelier benutzen und sich gegenseitig die Arbeiten zuweisen, je nach Geschmack und

gen ist noch, daß ihm auf der letzten internationalen Ausstellung in München eine Medaille zweiter Classe zuerkannt wurde.

Gustav Kruell ist wiederum hauptsächlich als Holzschneider im Porträtfache bekannt und gesucht, obgleich er auch, wie das aus den begleitenden Illustrationen zu ersehen ist, in anderer Richtung Vortreffliches leistet. Kruell gehört zu denjenigen, welche den neuen Bestrebungen mit Interesse



GEMALT VON E. H. BLASHFIELD.

HOLZSCHNITT VON R. HOSKIN.

AUTUMN.
AUS „AMERICAN ART.“

VERLAG VON CASSEL & COMP., LONDON.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.



Illustration zu Longfellow's Profadichtungen. — Holzchnitt von G. Kruell nach W. T. Smedley.

Bedarf. Es hätte überhaupt schon erwähnt werden sollen und mag hier, als an passender Stelle, nachgeholt werden, daß unter den hervorragenden Holzschneidern des Landes die gewöhnliche Atelierarbeit in schlechtem Geruch steht und in den meisten Fällen strikte auf Eigenhändigkeit des Schnitts gesehen wird. Es arbeiten daher auch die meisten Holzschneider von Ruf für sich, höchstens mit einem Lehrling, der aber weniger Gehilfe als wirklicher Schüler ist. Selbstverständlich ist Miller dem Entwicklungsgange und der Weise seines Lehrers gefolgt und zwar mit großem Verständniß. Dabei zeigt der schöne Schnitt nach Frans Hals, allerdings nicht nach dem Original, sondern nach einer Photographie angefertigt, in dem Kopf ein Anschmiegen der Linie an die Form, das bei einem so eifrigen Anhänger



*Dress-Parade. — Holzchnitt von R. A. Müller nach J. G. Brown.
Aus „Harper's Magazine“.*

kupferstichartigen Behandlung des Holzchnitts Arbeiten geliefert, die den besten europäischen Producten dieser Art vollständig zur Seite stehen, ja dieselben vielleicht überflügeln. Man ist versucht, ihn den Akademiker unter den Holzschneidern der neuen Welt zu nennen, aber wohlverstanden den Akademiker im allerbesten Sinne.

Es dürfte hier vielleicht nicht ganz unpaffend sein, einige Worte über die Herkunft der amerikanischen Holzschneider zu sagen. Wie sich das fast von selbst versteht, stammen sie aus aller Herren Ländern. Juengling, Kruell, Müller kennzeichnen sich sofort als deutsche Namen. Smithwick ist irländischer Abkunft. Thomas Johnson ist ein Engländer. Clifton und Cole dagegen sind Vollblut-amerikaner, das heißt, sie stammen aus Familien, die schon seit Generationen im Lande ansässig sind. Auch die meisten unter den sonst noch Genannten sind wohl geborene Amerikaner. Aber selbst die in Europa Geborenen und sogar die dort Erzogenen sind, speciell als Holzschneider genommen, als Amerikaner zu betrachten, da ihre Entwicklung und Ausbildung zu dem, was sie jetzt sind, ganz diesem Lande angehört. Unter den Deutschen zum Beispiel ist Kruell, als Deutscher, wohl der bekannteste, da er vor seiner Übersiedlung schon ein eigenes Atelier in Stuttgart hatte. Man braucht daher nur seine früheren Arbeiten, zum Beispiel unter den Stuttgarter Bilderbogen, mit seinen heutigen Leistungen zu vergleichen, um sich über die erstaunliche Wandlung klar zu werden. Es ist nicht sowohl eine Weiterentwicklung als vielmehr eine vollständige Neubildung, auf allerdings schon vorher gelegter trefflicher Grundlage, die sich da documentirt, und der Genannte selbst ist auch gern bereit zu gestehen, daß er eigentlich hier erst als Holzschneider zum Künstler geworden sei. Ebenso, nur in noch höherem Grade, verhält es sich mit Juengling, der übrigens schon sehr jung nach Amerika kam. Eine Verwandtschaft zwischen seinen früheren und jetzigen Arbeiten zu erkennen, ist kaum möglich. Es würde also vollständig berechtigt sein, von amerikanischen Holzschneidern und einem amerikanischen Holzschneider zu sprechen, selbst wenn noch weit mehr der ersteren in Europa geboren wären.

Dies bringt uns zu einem zweiten Factor in der Geschichte der Entwicklung der Kunst in den Vereinigten Staaten, der bisher noch nicht berührt worden ist, zu dem Einfluß der Verleger. Die in dem Vorhergehenden angedeuteten künstlerischen Einflüsse hätten sich natürlich gar nicht oder doch nur spärlich geltend machen können, wären sie nicht von dieser Seite her unterstützt worden. Zwei Firmen sind es, welchen die Ehre hauptsächlich zuzusprechen ist, daß sie dem neueren amerikanischen Holzchnitt das Feld bereiteten, auf dem er sich zu seiner jetzigen Blüte entfalten konnte — die Verleger des „Century Magazine“, bekannt unter dem Namen „The Century Company“ (früher Scribner's

der neuen Schule ganz besonders erwünscht ist. Von dem Buchen ließe sich dagegen wohl sagen, daß es sich von der Gewandung kaum anders als durch die Farbe unterscheidet.

R. A. Müller endlich ist ein Künstler ganz anderer Art. Auch er hat sich zwar von der zeitweiligen Strömung beeinflussen lassen, aber im Allgemeinen neigt er sich doch mehr zu gemessener Eleganz und sorgfältiger, ruhiger Linienführung. Was er nach einer Richtung hin leisten kann, zeigen die Beilagen. Er hat aber auch in der

Magazine, von Scribner & Cie. in New-York verlegt), die zuerst die Wichtigkeit der neuen Richtung erkannten und sich ihrer annahmen, sodann die ältere Firma Harper & Bro., ebenfalls in New-York, die der jüngeren auf dem Fusse nachfolgte. Es ist nicht unsere Absicht, dem Handelsgeiste unverdiente Complimente zu machen und Geschäftsunternehmungen als kunstmiffionäre Bestrebungen hinzustellen. Man muß es aber dankbar anerkennen, wenn Geschäftsgeist und künstlerischer Sinn sich zusammen-

finden und verbinden. Denn die Kunst ist ebenso sehr vom Bedarf abhängig wie irgend ein anderer Erwerbszweig.

Die Verleger erschufen den Bedarf, die Holzschneider warteten schon der Gelegenheit und das Publicum war in günstiger Stimmung: — nur unter dieser glücklichen Conjunction konnte das vorliegende Resultat erzielt werden. Dazu kam noch die große Liberalität der Verleger, wenn es galt, ein gewisses Ziel zu erreichen, ein guter Zug, der dem amerikanischen Leben überhaupt eigen ist.

eben Gefagten von selbst ergibt, nicht nur die Incunablen, sondern überhaupt das meiste Material in „Scribner's Monthly“ und dessen Fortsetzung, „The Century Magazine“, wohl auch in „St. Nicholas“, einer Monatschrift für Kinder aus demselben Verlag, und in „Harper's Monthly“ und „Harper's Weekly“, in der letztgenannten Wochenschrift natürlich nur für den größeren und gröberen Zeitschnitt. Nichts gibt einen besseren Einblick in die ganze Entwicklung, als wenn man einen der letzten Bände dieser Zeitschriften mit dem Jahrgang von 1876 oder selbst noch den nächstfolgenden Jahrgängen vergleicht. Die Umwandlung ist großartig: hier Dürre und Kälte, selbst abgesehen von der geringeren Anzahl der Illustrationen, dort ein Reichthum, eine Saftigkeit, eine Farbe, eine Wärme



Centralasiatische Politiker. — Holzschnitt von R. A. Müller nach Wereschagin.

Da wird nicht nach dem Zoll gemessen und dafür der genaueste Preis bedungen. Die Hauptsache ist, wie kann die Arbeit gut gemacht werden! Was sie kostet, bleibt späterer Erwägung überlassen. Nur auf diese Weise läßt sich das wahrhaft Künstlerische erreichen und auf diese Weise sind denn auch die besten Leistungen der amerikanischen Holzschneidekunst entstanden.

Wer die Geschichte dieser neuen Bestrebungen genauer verfolgen will, der findet, wie sich das aus dem so-

(freilich oft genug begleitet von den angedeuteten Übelständen), wie man sie dem Holzschnitt kaum zutrauen würde. Allerdings ist es, um den vollen Werth dieser Arbeiten beurtheilen zu können, bei ihnen noch nöthiger als bei dem älteren Holzschnitt, sie in guten Abdrücken zu sehen, denn die Dampf-
 presse, die eine ganze Form mit zwölf oder mehr Schnitten, von Galvanos gedruckt, zu Hunderttausenden in verhältnismässig wenigen Stunden liefert, kann selbst mit der heutigen Vervollkommnung, der sorgfältigsten Fertigmachung, dem besten Papier und der feinsten Schwärze, dem modernen Feinschnitt nicht immer gerecht werden. Doch wird auch der Pressenbau noch nicht sein letztes Wort gesprochen haben. Vor der Hand aber kann man die wirklich grosse Schönheit der amerikanischen Arbeiten in ihrer höchsten Vollendung nur in einer Sammlung von Probedrucken recht würdigen. Eine solche Sammlung ausgewählter Schnitte durchzusehen, zumal wenn sie auf dünnes japanisches Papier

gezogen und fliegend montirt sind, ist ein wahrer Hochgenuss, und es ist zum Verwundern, dass das Sammeln solcher Abdrücke von Privaten und in Kunstmuseen nicht ebenso beliebt ist wie das Sammeln von Radirungen und Stichen. Unseres Wissens existirt bisher nur eine einzige öffentliche Sammlung

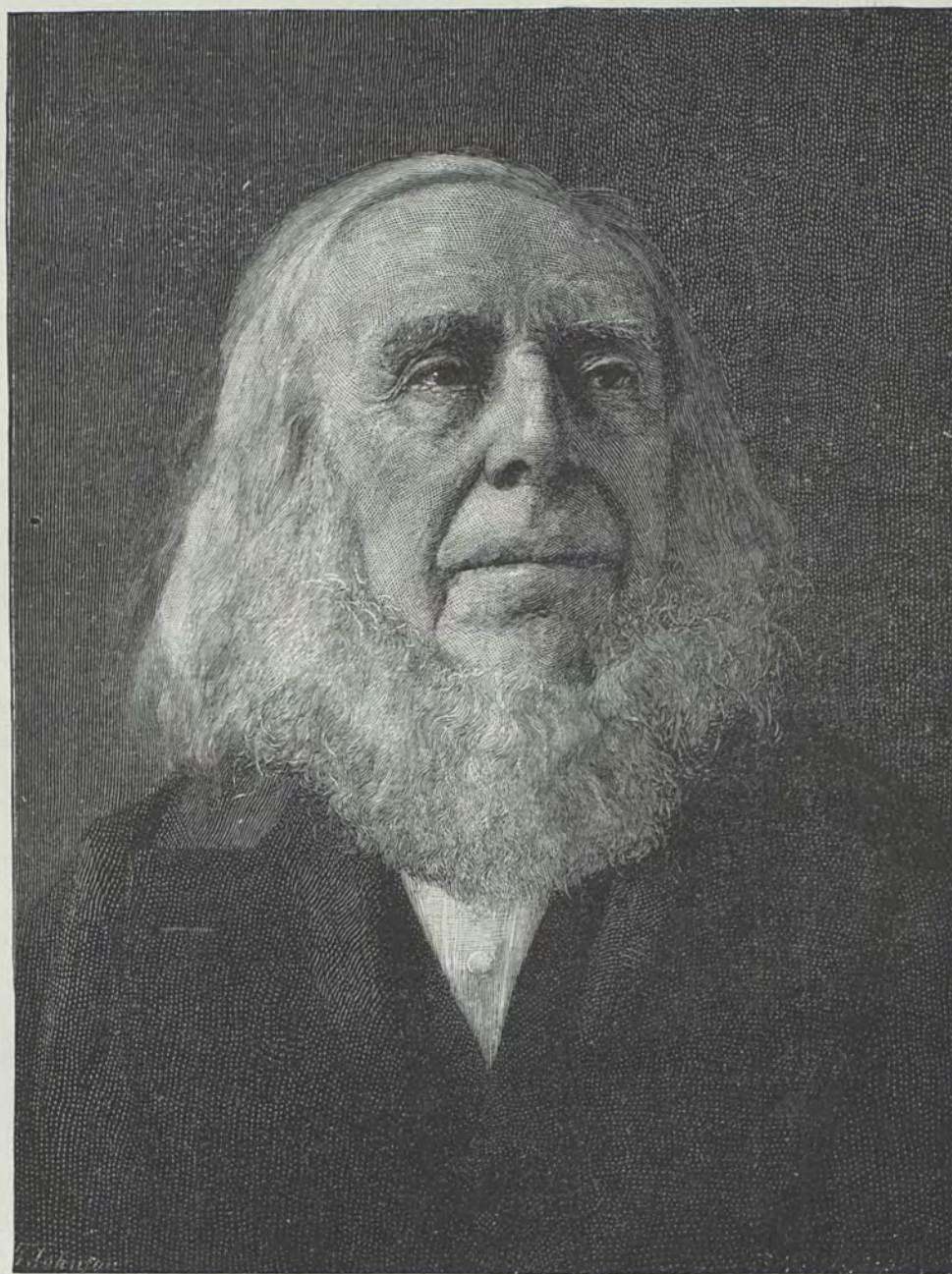


*Tiger und Schlange. — Holzschnitt von F. E. Fillebrown nach Eug. Delacroix.
 Aus „The Magazine of Art“, Verlag von Cassell & Cie., London.*

dieser Art in den Vereinigten Staaten, im Kunstmuseum zu Boston. Sie ist hauptsächlich durch Schenkung der Holzschneider selbst entstanden, die ihre Probedrucke gern in dem Museum deponiren, weil sie wissen, dass sie daselbst geschätzt und für die späteren Generationen auf's sorgfältigste verwahrt werden.

Die Sammlung wird einst, als gleichzeitig mit dem geschilderten neuen Aufschwung, von hohem Werthe sein. Für Private ist es freilich schwierig, solcher Probedrucke habhaft zu werden, da sie nur selten in den Handel kommen. Jedoch sind mehrere Sammlungen von sorgfältig gezogenen Separatabdrücken publicirt worden, die Kunstfreunden zu empfehlen sind. Die erste und grösste derselben, „Proofs from Scribner's Monthly and St. Nicholas“ (New-York, Scribner & Cie., 1880, 102 Blatt), ist leider nicht mehr im Handel. Eine zweite Serie unter demselben Titel (1881 publicirt, 50 Blatt) und eine Auswahl aus beiden, „Selected Proofs from the First and Second Portfolios of Illustrations from Scribner's Monthly and St. Nicholas“ (1881, 57 Blatt), sind noch zu haben und können von der Century Company bezogen werden. Eine Sammlung von sorgfältigen Separatabzügen der Illustrationen zu der grossen Ausgabe von Longfellow's Werken ist ferner publicirt worden unter dem Titel „Longfellow Portfolio“ (Boston, Houghton, Mifflin & Cie., 1881, 75 Blatt). Sodann verdienen manche der Publicationen von Harper & Bro. hier genannt zu werden, da sie mit besonderer Sorgfalt gedruckte Illustrationen aus „Harper's Monthly“ enthalten. Viel Interessantes und zumal für die neue Schule Charakteristisches enthält zum Beispiel Benjamin's „Art in America“. Wegen ihres schönen Drucks sind in erster Linie zu empfehlen „Pastoral Days“ und „Highways and Byways“, beide mit ganz vorzüglichen Schnitten nach

fehr schönen Zeichnungen von W. Hamilton Gibson (von dem, beiläufig gefagt, auch der Text herrührt) und Herrick's „Poems“, mit ebenfalls trefflichen Schnitten nach Edwin A. Abbey, einem der beliebtesten unter den amerikanifchen Illuſtratoren. Ein eigenes Interesse bietet ferner Poe's „The Raven“, von Doré illuſtrirt, deſſen von amerikanifchen Holzſchneidern ausgeführte Schnitte leicht



Porträt des Philantropen Peter Cooper. — Holzſchnitt von Johnson nach einer Photographie. Verlag der „Century Company“, New-York.

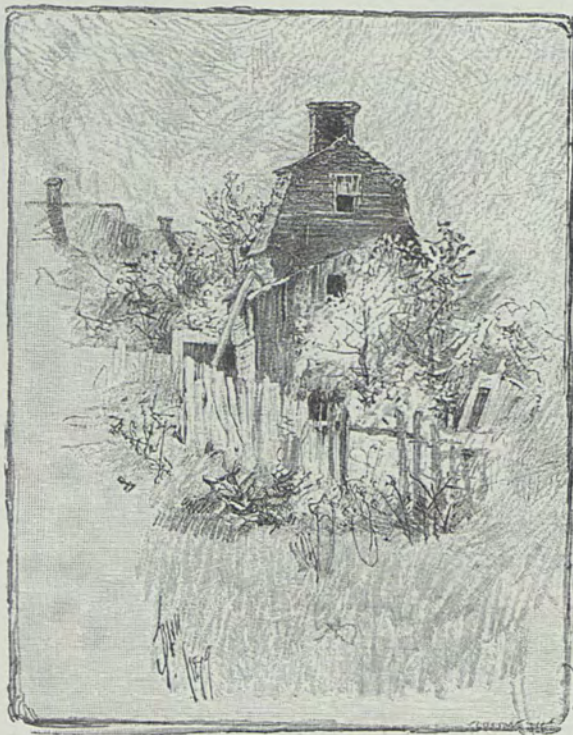
den Vergleich mit den Doré-Schnitten der Pannemaker'schen Schule aushalten. Auch muß nochmals auf Linton's ſchon öfters erwähnte „Geſchichte“ hingewieſen werden, nicht nur weil ſie für das Studium der neuen Schule ſowohl als auch ihrer Vorgänger viel werthvolles Material enthält, ſondern auch weil das Verdammungsurtheil dieſer Schule darin rückhaltslos ausgeſprochen iſt. Daß die hier gegebene Liſte weder die Verleger noch die bemerkenswerthen Bücher erſchöpft, welche zu verzeichnen wären, falls ſelbſt nur annähernde Vollſtändigkeit erlaubt wäre, braucht wohl kaum gefagt zu werden.

Es iſt ſchon oben von der gehobenen künstlerifchen Stimmung die Rede gewefen, in welche der neue Aufſchwung die ſtrebsamen und ehrgeizigen unter den amerikanifchen Holzſchneidern verſetzt

hat. Sie findet ihren lebhaftesten Ausdruck darin, daß die meisten von ihnen mit großem Eifer dem Studium des Zeichnens und Malens obliegen. Ebenso ist der Zweck der „Society of American Wood-Engravers“ ein Zeichen, welches nach derselben Richtung weist. Die Gesellschaft ist nicht etwa eine „Trades Union“, zum Schutz gegen Principale und Ausfauger und zum Hinauffchrauben der Löhne, ihr Ziel ist vielmehr ein rein künstlerisches, — „the advancement of art in wood-engraving“, wie es die Constitution ausdrückt, das heißt „die Förderung der Kunst im Holzschnitt“. Demselben Bestreben sind auch die vereinzelt Versuche zuzuschreiben, den Holzschnitt zur selbständigen Kunst zu erheben. Solche Versuche existiren von *Cloffon* (Schnitt nach einer in Öl ausgeführten Studie eines Kindes) und zumal von *Elbridge Kingsley*, der eine Serie von Originallandschaften im „Century Magazine“, kürzlich auch ein großes Blatt, ebenfalls Landschaft, in Künstlerdrucken auf japanischem Papier veröffentlicht hat. Die Bezeichnung solcher Arbeiten als „Holzschnitte nach der Natur“ darf freilich nicht ernst genommen werden, denn zur Aufnahme von Originalstudien an Ort und Stelle dürfte sich der Holzschnitt wohl niemals qualificiren.

Die Zukunft der amerikanischen Holzschneidekunst kann nach alledem als eine große bezeichnet werden, vorausgesetzt, daß ihr Gelegenheit geboten wird, ihre Kräfte an immer würdigeren Aufgaben zu erproben. Eine solche Gelegenheit ist kürzlich *Cole* geboten worden, der während der nächsten Jahre im Louvre und in Italien direct vor den Originalen eine Serie von Schnitten nach Bildern alter Meister (für das „Century Magazine“) ausführen wird. Ebenso wünschenswerth aber wäre es, und in mancher Beziehung sogar noch wünschenswerther, wenn der Holzschnitt in größerem Stil und mit rein künstlerischen Zielpunkten arbeiten dürfte; denn in der fortdauernden Kleinheit des Formats und in den Beschränkungen, welche bei Illustrationen die Rücksicht auf das große Publicum gebietet, liegt die Gefahr der Verkümmern. Die Holzschneider sehnen sich herzlichst nach solch' erweiterter Thätigkeit. Hoffen wir, daß sie ihnen bald ermöglicht werde!

S. R. Koehler.



Holzchnitt von W. B. Cloffon. Aus dem „Century Magazine“.

G. BELGIEN.



Der Überfall von Mons durch den König Ludwig von Nassau.
Holzschnitt von H. Brown nach H. Hendrickx.

Die Entwicklung der modernen Holzschneidekunst in Belgien war von eigenthümlichen Umständen begleitet. Von officieller Seite in's Leben gerufen, von hervorragenden Künstlern gefördert, und von einigen darunter mit wirklicher Meisterschaft ausgeübt, erhält sich dieser in erster Linie auf Popularität berechnete Kunstzweig nur durch die ihm von Seiten des Staates gewährte Unterstützung, und erlischt nach Verlauf von zwanzig Jahren, jenen exotischen Pflanzen vergleichbar, die nur einmal blühen und dann dahinsiechen.

Von den verschiedenen Ursachen dieses Misserfolges ist besonders eine bemerkenswerth: die große Macht der Tradition in Allem, was darstellende Kunst anbelangt, die Vorliebe der großen Menge für das, was sie einmal kennt und gutgeheissen hat, oder mit anderen Worten ihr Mangel an Bildung; wir haben nur zu viele Beispiele dafür, wie lange Zeit eine Änderung des Geschmacks im Publicum in Anspruch nimmt.

Zu Anfang unseres Jahrhunderts diente die Holzschneidekunst in Belgien nur gewissen

localen Traditionen, und ihre in künstlerischer Beziehung sehr untergeordneten Erzeugnisse haben nur für den Sammler Interesse. Man benützte fortwährend die alten Stöcke, welche theilweise noch aus der österreichischen Periode stammten, deren einziger Repräsentant von einigem Verdienst ein Brüsseler Namens *Jean Laurent Krafft* (1694—1776) war.

Zur Zeit der Kriege des ersten Kaiserreiches wurde dieser alte Vorrath durch eine Reihe von Arbeiten bereichert, deren Existenz sich leicht genug erklärt, wenn man die wichtigen Begebenheiten in Erwägung zieht, denen sie ihre Entstehung verdanken. Das Vordringen der alliirten Armeen auf vlämischen Boden, besonders die Anwesenheit der Schotten und Kosaken war ein Ereigniß, von dem man in den Dörfern noch heutigen Tages spricht; es war auch von größter Bedeutung für den Handel mit Abbildungen. Eine, wenn auch noch so schlechte, dennoch dringend begehrte Illustration verhalf den damals erscheinenden Flugblättern zu einem Sou zu reisendem Absatz, ohne jedoch das Ansehen der von Strafsen-Colporteurs feilgebotenen drolligen Geschichten vom Eulenspiegel, Tetjeron und Däumling zu schmälern, deren Beliebtheit sich von einer Generation auf die andere übertrug.

Was die Heiligenbilder anbelangt, so war ihre Form durch eine zwei Jahrhunderte alte Tradition geregelt. *Christoph Jegher* hat bekanntlich für Rubens einige meisterhafte Schnitte ausgeführt und

befchäftigte ſich außerdem eifrig mit der Illuſtrirung von Gebetbüchern. Es ſind fogar noch einige von feiner Hand herrührende Wallfahrer-Fahnen vorhanden, welche, auf beiden Seiten bedruckt, genau dasſelbe Ausſehen haben, wie die noch heute von den Gläubigen aus den Wallfahrtsorten Hall, Montaignu, Anderlecht u. ſ. w. mitgebrachten.

Ebenſo erſtaunlich iſt die Unveränderlichkeit in der Form der Spielkarten, Gänſefpiele und beſonders der „Königs-Briefe“. Letztere ſind kleine Bilder, die am Vorabend des 6. Januar von Straſenverkäufern ausgerufen werden; man ſchneidet die Vignetten aus, verloſt ſie unter die Anweſenden und weiſt dergeltalt jedem Theilnehmer dieſes von Jordaens ſo fehr gepriefenen Feſtes eine eintägige Rolle zu.

Dieſe Erzeugniſſe verdanken ihre Entſtehung vielleicht denſelben Händen, wie die Holzformen, in welche der vlämische Bäcker ſeit unvordenklicher Zeit eine grotesken Männer- und Frauengeſichter knetet, die alljährlich zur Zeit des St. Nicolaustages und der Faſtnacht wiederkehren, und werden vermuthlich noch lange das Muſter für eine Art von Abbildungen geben, die jedem künftlerifchen Fortſchritt auf das Entſchiedenſte widerſtrebt. Überdies werden dieſe Holzſchnitte in wenig bekannten Orten gearbeitet, beſonders in Turnhout, einer kleinen iſolirten Stadt der Antwerpener Gegend, wo noch nie jemand daran gedacht hat, ſich um den Namen der Verfertiger zu kümmern.

Es iſt zweifelhaft, ob die Xylographie jemals in Belgien eine künftlerifche Anwendung gefunden hätte, wenn nicht ein Umſtand eingetreten wäre, den man kaum vorausſehen konnte und der auch anſcheinend damit in Widerſpruch ſtand: nämlich das ſteigende Anſehen der Lithographie. Und dennoch iſt es ſo. Alvin ſchildert in ſeiner Biographie Calamatta's, wie man, als der Kupferſtich von der Lithographie verdrängt zu werden drohte, die letztere zu Hilfe nahm, um ihren Rivalen zu retten; genau dasſelbe ereignete ſich bei dem Holzſchnitt.

Im Monat März des Jahres 1835 las man in der Zeiſchrift „L'Artiste, journal du progrès“ folgende Bemerkungen: „Es iſt bekannt, daß wir keine Künftler für den Holzſchnitt haben. Herr *Bougon*, ein hervorragender Xylograph, der ſich ſeit längerer Zeit in Belgien niedergelaſſen hat, erbot ſich vor zwei Jahren dem Miniſterium des Innern, gegen eine zu vereinbarende Entſchädigung eine Anzahl von Schülern heranzubilden.“

„Nach einem Verlauf von mehreren Monaten erkundigte man ſich bei Herrn *Bougon* um ſeine Bedingungen, und er machte ſich anheifſchig, in vier Jahren vier Eleven auszubilden, wenn man ihm eine jährliche Abfindungſumme von 6000 Francs zugeſtehen würde.“

„Man hat ihm gar nicht wieder geantwortet . . .“

„Begrift man ein ſolches Vorgehen im Intereſſe der Kunſt? Wäre es nicht im höchſten Grade wünſchenswerth, daß ſich unſer Land mit einem neuen Kunſtzweige bereichere, für den wir bis nun unſeren Nachbarn zinſpflichtig ſind? . . .“

Allein wenige Jahre nach der Revolution von 1830 bildete ſich in Brüssel eine Geſellſchaft, welche den Titel „Association nationale pour favoriser les beaux-arts“ führte; Dank ihrer Verbindung mit einem bedeutenden lithographiſchen Inſtitut, das von Herrn de Wasme-Pletinckx geleitet wurde, ſah ſich die Geſellſchaft in den Stand geſetzt, hervorragende, mit lithographirten Illuſtrationen belgiſcher Künftler ausſtattete Werke zu veröffentlichen. Auf Veranlaſſung des genannten Herrn wurde dieſem Inſtitute im Jahre 1836 eine öffentliche xylographiſche Schule einverleibt. Der Staat ernannte die Profefſoren dieſer von ihm ſubventionirten „Ecole royale de gravure“, in welcher Vorleſungen über den Holzſchnitt gehalten und ein ſpeciell für Holzſchneider beſtimmter Zeichenunterricht ertheilt wurde. Das Zeichnen von Köpfen wurde von Henri van der Haert, einem ausgezeichneten Meiſter, gelehrt, das Landſchaftszeichnen von Paul Lauters. Die Schüler verpflichteten ſich für vier Jahre, konnten



SA MAJESTÉ LÉOPOLD PREMIER, ROI DES BELGES,
S. A. R. LÉOPOLD LOUIS PHILIPPE MARIE VICTOR.



Franz I. in Madrid. Zeichnung von L. Huard. — Holzschnitt von H. Brown.

aber, sobald ihre Arbeiten genügend vorgeschritten waren, Anspruch auf Bezahlung machen. De Wasme erhielt ein jährliches Pauschale von 18.000 Francs und durfte nebenbei für seine eigene Rechnung arbeiten lassen. — Dies waren die Grundlagen, auf denen der Unterricht in der Holzschneidekunst ruhte.

Noch weniger als für den Kupferstich wäre Belgien in der Lage gewesen, der neuen Schule Meister für den Holzschnitt zu geben, die sich auf der Höhe der jüngst in England und Frankreich erzielten Fortschritte befunden hätten; es darf daher nicht Wunder nehmen, daß die xylographische Schule in Brüssel zu Anfang nur von Ausländern geleitet wurde: ein Umstand, der übrigens während ihres ganzen Bestehens keine Änderung erfahren hat.

Die Wahl des Directors fiel auf den schon erwähnten Xylographen *Louis Etienne Bougon* (geb. 1787 zu Saint Juste du Marais). Bougon war ein Holzschneider von großem Verdienst, besonders wenn man die Epoche berücksichtigt, in der er gelebt hat; gleich seinem Vater und Großvater war er früher in einer der ersten Kattunfabriken von Beauvais angestellt gewesen und ging dann nach Paris, wo er Carrière machte. Aus Familienrückfichten nach Belgien übersiedelt, lebte er hier zunächst ziemlich unbekannt, bis es ihm gelang, die Aufmerksamkeit Eugène Verboeckhoven's auf sich zu ziehen, der — von seinem Talent überrascht — ihm die Ausführung feiner Zeichnungen anvertraute. Später wurde auch Vanderhaert sein Gönner, und so sah er sich in den Stand gesetzt, sein großes und ausgesprochenes Talent zur Geltung zu bringen. „L'Artiste“ veröffentlichte mehrere seiner wirklich bemerkenswerthen Schnitte nach Verboeckhoven und auch die belgische Ausgabe des Pariser „Magasin pittoresque“, das „Musée des familles“, zeigt seine Arbeiten im günstigsten Lichte. Die bei ihm bestellten Holzschnitte für eine in Brüssel erschienene Ausgabe der Werke Victor Hugo's mit Zeichnungen von Madou konnte Bougon leider nicht mehr vollenden, da er im Jahre 1838 starb. Verboeckhoven hatte für ihn die Schnitte zu einer Auflage der Fabeln von La Fontaine vorbereitet, aber auch dieses Werk konnte durch den inzwischen erfolgten Tod des Xylographen nicht ausgeführt werden und Verboeckhoven machte dann selbst nach einigen dieser Compositionen Radirungen. Die Werke Victor

Hugo's wurden von zwei Engländern, Namens *Elwall* und *R. Hart*, illustriert. Der erstere hatte die Erbschaft Bougon's angetreten und bildete in dieser Eigenschaft mehrere Schüler heran, unter Anderen auch den im Jahre 1822 zu Brüssel geborenen ausgezeichneten Holzschneider *A. J. Pannemaker*.

Seit dem 29. Juni 1838 befaß übrigens die xylographische Schule einen Meister von größtem Verdienst, und zwar ebenfalls einen durch Zufall nach Brüssel gekommenen Engländer, *Henry Brown*. Dieser (geb. 1816 zu York) hatte es trotz seiner Jugend zu einer seltenen Fertigkeit in seiner Kunst gebracht. Er hatte in London mit *Pears* und dann in Paris gearbeitet, wo er während des Jahres 1835 ein eifriger Mitarbeiter des „Musée des familles“ war. Seine Anwesenheit in Belgien wurde für den Holzschnitt der Ausgangspunkt einer reichen und glänzenden Epoche.

Es ist bekannt, daß in Folge des Mangels einer internationalen Convention betreffs des literarischen Eigenthums der belgische Buchhandel bis zum Jahre 1852 seine Existenz reichlich durch den Nachdruck — oder wie man damals sagte: die Fälschung — französischer Werke fristete. Kaum war ein irgendwie hervorragendes Buch in Frankreich erschienen, so wurde es auch schon von den belgischen Verlegern in Beschlag genommen und, sei es nun in Feuilletons oder Specialausgaben, von neuem veröffentlicht. Einige der ältesten graphischen Arbeiten belgischer Künstler gelangten auf diese Weise zur Entstehung; wir haben schon der Werke Victor Hugo's gedacht, und daselbe ereignete sich mit vielen anderen Autoren: Lamartine, Alfred de Vigny, Guizot; kurz alle Schriftsteller, welche die Aufmerksamkeit des Publicums auf sich zogen, wurden von diesem Schicksal erreicht.

Brown fand bald Gelegenheit, sein Talent zu zeigen. Schon im Jahre 1838 veranlaßte ihn der Verleger Wahlen, sich um eine Ausgabe der Werke Xavier de Maistre's zu bewerben, welche „La jeune Sibérienne“, „Le Prisonnier du Caucase“ und mehrere andere, von Nicaise de Keyser und Paul Lauters illustrierte Romane enthielt. Unter diesen Arbeiten findet man mehrere ausgezeichnete Schnitte, die ganz dazu angethan waren, die Wasme in seinen Bestrebungen zu unterstützen.

Fast unmittelbar darauf gab ein Antwerpener Verleger, Namens Jacobs, einen historischen Roman von Félix Bogaerts, „El Maestro del Campo“ heraus. Dieses Werk enthielt zahlreiche Illustrationen von de Keyser, die von *Brown* gemeinschaftlich mit *Elwall* und *E. Vermorcken* — einem jungen Eleven der Brüsseler Schule, der gegenwärtig Professor der Holzschneidekunst an dem „Institut supérieur des Beaux-Arts“ in Antwerpen ist — in Holz geschnitten wurden. Die Zeichnungen sind nicht alle gleich an Werth; einige bestehen aus einfachen, in ziemlich großen Dimensionen ausgeführten Köpfen, während wir dagegen in anderen bemerkenswerthe Compositionen finden, die den ausübenden Künstlern zur größten Ehre gereichen. Im Ganzen erschien von diesem Augenblick an die Zukunft der Xylographie gesichert; die im Jahre 1841 bei dem Verleger Jamar in Brüssel erschienene „Histoire de Belgique“ von Théodore Juste verhalf der Holzschneidekunst zu neuen Erfolgen, indem sich mehrere hervorragende Künstler an diesem Werke von nationaler Bedeutung beteiligten. Dieses Buch verdient in der Geschichte der belgischen Illustration ganz besonders erwähnt zu werden, denn hier sehen wir zum ersten Mal den Namen des Henri Hendrickx auftauchen, eines kaum zweiundzwanzigjährigen Schülers von Wappers, der in der Folge als Zeichner zu großer Berühmtheit gelangte. Wir finden noch, außer Madou, den damals zwanzigjährigen Edouard Hamman, dann Joseph Coomans, einen Maler, dessen zahlreiche Compositionen in antikem Geschmack durch Pariser Stiche vervielfältigt wurden, dann Ferdinand de Braekeleer, zu jener Zeit noch Historienmaler, und endlich seinen berühmten Schüler Henri Leys, dessen „Prêche dans la cathédrale d'Anvers“ nur die Einleitung zu seinem schönen, im Brüsseler Museum befindlichen Werke aus dem Jahre 1845 „Le rétablissement du culte à Anvers“ bildet. Von Holzschneidern begegnen wir hier zunächst dem damals erst 19 Jahre alten *Pannemaker*, sowie *William Brown*, dem um zwei Jahre älteren Bruder Henry's. Der Letztere gehörte, obwohl er

der Schwager de Wasme's geworden war, seit Juni 1840 nicht mehr der xylographischen Schule an; er war einer Einladung der niederländischen Regierung gefolgt und hatte die Leitung eines vor Kurzem im Haag errichteten Ateliers übernommen. Seine Stelle in Brüssel war von *William Brown* übernommen worden, welcher, trotz seiner langen und ehrenvollen Laufbahn — er starb in Brüssel im Jahre 1877 — dennoch seinen Bruder weder in der originellen Führung der Schnitte, noch in der Weichheit der Behandlung, noch endlich im Colorit jemals erreicht hat. Er hinterließ übrigens zahlreiche Schüler und trug kräftig zur Entwicklung der graphischen Künfte in Belgien bei.



*Predigt in der Kathedrale zu Antwerpen (1566). — Reproduktion eines Holzschnittes von Hemeleer nach H. Leys.
Aus der „Histoire de Belgique“ von Théodore Juste. Verlag von Jamar, Brüssel.*

Henry Brown kehrte schon nach kaum zweijähriger Abwesenheit wieder zurück. Als Wappens zum Director der Antwerpener Akademie ernannt wurde, führte er Vorlesungen über den Holzschnitt ein, die seit 1842 von dem ehemaligen Brüsseler Professor gehalten wurden. In seiner neuen Stellung fand dieser Lehrer jedoch keine sehr eifrigen Mitarbeiter; das „Kunst en Letterblad“ brachte im Jahre 1844 einen von Henri Courcienne geschriebenen Artikel, in welchem dieser lebhaft die Gleichgültigkeit seiner Mitbürger für eine Kunst beklagt, die ihnen so leicht und schnell Ehre und Nutzen einbringen könnte. Brown war demnach in Antwerpen ziemlich lange Zeit auf sich selbst angewiesen; seitdem aber mehrere seiner Schnitte in Paris erschienen waren — besonders in dem großen Werke Gavard's über die historischen Galerien in Versailles — fand er innerhalb wie außerhalb Belgiens zahlreiche eifrige Anhänger; dieses Werk enthält einige meisterhafte Holzschnitte von ihm, so unter anderen einen großen Kamin, der mit einer Reiterstatue Ludwigs XIV. geschmückt ist.

Die berühmtesten Arbeiten *Henry Brown's* jedoch seit seiner Rückkehr enthalten die „Scènes de la vie des peintres“ von Madou, die von der „Société des Beaux-Arts“ in Brüssel im Jahre 1842 herausgegeben wurden. Bekanntlich besteht dieses Werk hauptsächlich aus großen Lithographien, jedes seiner zwanzig Capitel wird aber von einer ebenfalls von Madou auf Holz gezeichneten Composition abgeschlossen, mit deren Ausarbeitung Brown betraut wurde; hie und da findet man auch die Signatur seines Bruders und die eines Schülers des Letzteren, Namens *Auguste Buls*, der seitdem ein in Brüssel ziemlich bekannter Goldschmied geworden ist. Es ist dem Holzschneider gelungen, die Feinheit und geistvolle Composition der Zeichnung im vollen Maße zum Ausdruck zu bringen; die Ausführung dieser Schnitte muß rückhaltlos anerkannt werden.

Einen noch größeren Erfolg erzielten *Brown's* im darauffolgenden Jahre für die Verlagsbuchhandlung Jamar ausgeführten Holzschnitte nach den schönen Entwürfen de Keyfer's zum „Lord Stafford“ von Felix Bogaerts. Diese von ihm ohne jegliche fremde Beihilfe vollendeten Arbeiten sind von einer solchen Feinheit in der Behandlung, daß man einige darunter getroßt Radirungen an die Seite stellen kann. Der Leistung des Künstlers ward einstimmiger Beifall zu Theil, und selbst der Herausgeber legt auf dem Titelblatt des Buches seiner Mitwirkung keinen geringeren Werth bei als der de Keyfer's. — Auch Wappers wollte als Zeichner glänzen, und seit 1838 erschien sein Name am Fuße des Titelblattes von Courcienne's „Leeuw van Flaenderen“, das ebenfalls von Brown in Holz geschnitten wurde. — Im Jahre 1843 entwarf er die Vignetten zu der reizenden Novelle „Hoe men Schilder wordt“, einem von Buschmann in Antwerpen herausgegebenen Buch, und auch hier finden wir Brown als einzigen Xylographen.

Während *William Brown* in Brüssel neue Schüler heranbildete, waren die alten flügge geworden und hatten — theils in Belgien, theils im Ausland — Gelegenheit gefunden, ihr Talent zu verwerthen. Unterdeß gab Wahlen seine „Costumes du moyen âge“, die „Moeurs, usages et costumes de tous les peuples du Monde“, und die „Ordres de Chevalerie“ heraus; aus Muquardt's Druckerei gingen „Le Baron de Münchhausen“ und die „Vues pittoresques de la Belgique“ hervor; Jamar setzte die Reihe seiner Bücher von nationaler Bedeutung mit „Les Belges illustrés“, „La Belgique monumentale“ und „Le Grand Catéchisme de Malines“ (1845) fort, während bei Méline „Les Splendeurs de l'Art en Belgique“ erschienen. An all' diesen Werken beteiligten sich hervorragende Zeichner, wie H. Hendrickx, Paul Lauters, F. Stroobant, G. van der Hecht und Louis Huard, ein ausgezeichnete Künstler, der als Mitarbeiter der „Illustrated London News“ in London gestorben ist. Die Holzschnitte wurden von den beiden *Brown*, *Pannemaker* und *Vermorcken* geliefert, denen sich noch *A. Ligny*, *A. Doms*, *Bocquet*, *Mercier*, *Gaubergh*, *Duverger* und zwei Franzosen, Namens *Lacoste* und *Lisbet*, beigefellten. Von diesen Kräften unterstützt, unternahm Jamar die Herausgabe seiner „Bibliothèque nationale“, eines aus achtundvierzig Bänden bestehenden Werkes, das der Feder der ersten belgischen Schriftsteller entstammte, und für welches Hendrickx eine Sammlung von der vaterländischen Geschichte aller Epochen entnommenen Zeichnungen lieferte, die in Entwurf und Ausführung gleich bemerkenswerth sind.

Derselbe Künstler führte für den päpstlichen Verleger Hanicq in Mecheln die großen in Holz geschnittenen Zeichnungen nach den Heiligenbildern der hervorragendsten niederländischen Maler aus, die, von *Brown*, *Pannemaker* und *Vermorcken* xylographirt, in dem „Missale romanum“ erschienen sind, einem Werke, das mit größtem Luxus ausgestattet und in mehreren Farben gedruckt ist. Später folgte eine Reihe von Schnitten nach dem von Hendrickx und Joseph van Leries gemeinschaftlich gearbeiteten „Chemin de la Croix“, die ebenfalls von den beiden *Brown* ausgeführt wurden.

Es läßt sich trotz alledem nicht verhehlen, daß die eben erwähnten Arbeiten weder die Knappheit in der Ausführung, noch den großartigen Stil besitzen, der die in Deutschland erschienenen Werke



*Schwanenjagd. — Holzschnitt von E. Vermorcken nach Fr. Snyders.
Aus dem Werke „Les Splendeurs de l'Art en Belgique“. Verlag von Meline Cans & Cie., Brüssel.*

— wie zum Beispiel die Schnitte Rethel's oder die Bibel von Schnorr — charakterisirt. Das sichtliche Bestreben, es einigen Kupferstichen nach Bildern der Rubens'schen Schule in Kraft des Ausdruckes gleichthun zu wollen, mußte wohl oder übel zu einem entschiedenen Mißerfolg der Holzschneidekunst führen, den selbst das Talent eines *Henry Brown* nicht abzuwenden vermochte.

Verfolgt man die verschiedenen Werke, bei welchen der Holzschnitt in Belgien speciell Anwendung gefunden hat, so kann man nicht umhin, ihre ernste Tendenz rühmend anzuerkennen. Es fehlte nicht an verdienstlichen Zeichnern, aber mit Ausnahme von Hendrickx und vielleicht Huard besaß Belgien keine Illustratoren im eigentlichen Sinne des Wortes, und aus diesem Grunde gelang es auch nie, ein illustriertes Journal in's Leben zu rufen. Der energischste Versuch in dieser Richtung wurde von dem Verleger Hen gemacht, der im Jahre 1845 unter dem Titel „L'Album national“ eine sehr hübsche und interessante Revue herausgab; allein trotz des Aufwandes an Talent seitens der bei dieser Zeitschrift beteiligten Künstler und Schriftsteller war es nicht möglich, sie auch nur ein Jahr lang erscheinen zu lassen. Alles in Allem genommen, hat der Holzschnitt in Belgien wohl zur Entstehung interessanter Bücher beigetragen, seine eigene Mission aber gründlich verfehlt, denn er ist noch viel weniger in das Publicum gedrungen als die Lithographie.

In richtiger Erwägung dieser Verhältnisse legte sich endlich die Regierung selbst in's Mittel und wirkte auf Veranlassung des Ministers Rogier dahin, in der Xylographie nicht nur einen Factor allgemeiner, intellectueller und ästhetischer Bildung, sondern auch ein Element der Belehrung für das Volk zu schaffen. Der Augenblick war dem Unternehmen günstig. Belgien hatte damals in erstaunlicher

Weise den Erschütterungen widerstanden, die den Thron Louis Philippe's in Frankreich umstürzten, und deren Wirkung sich in ganz Europa fühlbar machte. Man hätte kein wirksameres und patriotischeres Mittel erfinden können, um das Volk an seine Nationalität und die angeftammten Institutionen zu fesseln, als das Bild, jenes mächtige Element der Popularität und der Propaganda.

Auf diese Weise entstand im Jahre 1848 das „Musée populaire de Belgique“, eine Sammlung von 60 Centimeter hohen und 45 Centimeter breiten Bildern, an denen die hervorragendsten Zeichner und Holzschneider sechs Jahre lang arbeiteten. Wir können uns damit begnügen, die Namen Madou, Eugène Verboeckhoven, J. Portaels, Adolphe Dillens, Hendrickx, Louis Huard, J. P. Clays, J. B. van Moer und F. Stroobant zu nennen; diese Künstler schufen nach und nach eine Reihe von Darstellungen der wichtigsten Ereignisse aus der belgischen Geschichte, der Porträts und Werke der berühmtesten alten Meister, der alten und modernen Nationaltrachten, der militärischen Uniformen, der schönsten Monumente und Landschaften, der Thierarten und der Gewerbe und Künfte, die sämtlich von den früher erwähnten Xylographen in Holz geschnitten wurden. Die einzelnen Blätter wurden, schwarz gedruckt, um 10 Centimes und colorirt um 15 Centimes verkauft. Sie fanden in Bürgerkreisen wohl ziemlich beifällige Aufnahme, aber das für so viel Feinheit der Form und Präcision in der Ausführung schon durch seine Erziehung wenig empfängliche Volk nahm von ihnen gar keine Notiz, sondern blieb seinen alten Lieblingen getreu; selbst den Heiligenbildern erging es nicht besser, denn das „Musée populaire“ hatte auch Overbeck's Apostel ohne den geringsten Erfolg reproducirt. Schließlich mußte man im Jahre 1856 die Herausgabe dieser Blätter einstellen, und heute könnte man wohl kaum mehr eine vollständige Sammlung aller damals erschienenen Exemplare — ungefähr 60 an der Zahl — zusammenstellen. Mit dem Erscheinen des „Musée populaire“ war aber die Unterstützung der Regierung noch nicht erschöpft; sie veranlaßte auch die Herausgabe von illustrierten Darstellungen der Festlichkeiten, mit denen 1848 das zwanzigjährige Jubiläum der nationalen Unabhängigkeit gefeiert wurde, dann, 1850, die Einweihung des Monumentes zur Erinnerung an den National-Congress, 1856, der Feierlichkeiten zu Ehren des fünfundzwanzigjährigen Regierungs-Jubiläums Leopold I., und schuf namentlich im Jahre 1852 ein großes Werk: „La Constitution belge illustrée“, zu dem die Zeichnungen von Victor Lagye und die Holzchnitte von den beiden *Brown*, *Pannemaker*, *Ligny* und *Vermorcken* angefertigt wurden.

Trotz des künstlerischen Werthes aller dieser Werke verdankte ihnen die Xylographie in Belgien doch nur eine sehr prekäre Verlängerung ihrer Existenz. Ist dies nicht übrigens das gewöhnliche Schickal aller officiellen Publicationen? *Pannemaker* war nach Paris übersiedelt und arbeitete 1858 an den von Armengaud herausgegebenen Büchern: „Les chefs d'oeuvres de l'Art Chrétien“ und „Les galeries publiques de l'Europe“; auch *Ligny* folgte ihm bald nach und beteiligte sich gemeinschaftlich mit ihm und noch einigen Belgiern — den Zeichnern Edouard Manche, Leopold Flameng und Hippolyte de la Charlerie — an verschiedenen Publicationen desselben Verlegers, von denen „Le Parthénon de l'histoire“ die hervorragendste ist.

Pannemaker gelangte bald zu solchem Ansehen, daß ihm die Lehrkanzel seines Kunstzweiges an der „Ecole des Beaux-Arts“ übertragen wurde (1860) und die Regierung ihn als Xylographen der Banque de France in ihre Dienste nahm. Über seine Mitwirkung an den großen Werken Gustav Doré's ist oben ausführlich gehandelt worden; auch für England, Spanien, Rußland, und selbst für Amerika hat er eine Reihe von Arbeiten geliefert. *Pannemaker* hat unter Anderem im Jahre 1879 ein Porträt des Fürsten Bismarck nach einer Kohlenzeichnung Lenbach's in Holz geschnitten, wird übrigens von seinem Sohn und Schüler Stéphane Pannemaker (geb. 1847 in Brüssel) noch übertroffen.

Einen nicht geringeren Erfolg errang *Ad. Ligny* in Frankreich, wo er sich gemeinschaftlich mit dem eben genannten Künstler an den großen Schöpfungen Doré's beteiligte. Als ihn die belgische

Nationalbank mit der Ausführung ihrer neuen Banknoten betraute, kehrte er in sein Vaterland zurück und starb daselbst im Januar 1869, — einem Gerüchte nach ein Opfer der weissen Farbe, die Doré dick auf seine Schnitte auftrug, und welche von dem Xylographen mit dem Finger befeuchtet wurde.

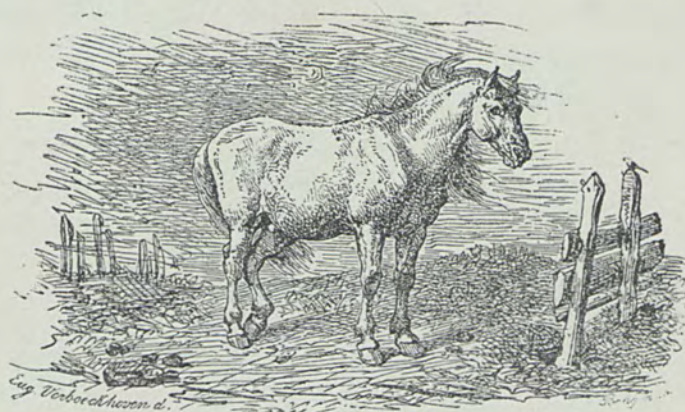
Wenn Belgien auch mit Recht auf die verdienten Lobeserhebungen stolz ist, die ganz Europa dem Talente seiner Söhne gespendet hat, so muss der wahre Kunstfreund doch mit schmerzlichem Bedauern eingestehen, dass die gemachten Anstrengungen auf heimischem Boden erfolglos geblieben sind. Ausser in Brüssel und Antwerpen zählt die Holzschneidekunst in Belgien nicht einen einzigen Vertreter. In Antwerpen bildete *Henry Brown* einige Schüler heran, von denen *Hemeleer* und *Gons* die begabtesten sind. Als der Meister im Jahre 1870 starb, war er schon seit zehn Jahren zur Disposition gestellt, seine Krankheit hatte ihn lange an seinen Berufsarbeiten gehindert; er beschäftigte sich in seinen letzten Jahren mit dem Malen mittelmässiger Porträts und dem Coloriren von Photographien.

In Brüssel nahmen die Dinge fast denselben Verlauf. Die xylographische Schule wurde im Jahre 1848 aufgelöst und ihr Curfus der „Académie des Beaux-Arts“ einverleibt. Die Zahl der Schüler nahm von Jahr zu Jahr ab und als *William Brown* starb, hatte er schon längst keinen einzigen mehr. Seine Stelle wurde niemals wieder besetzt.

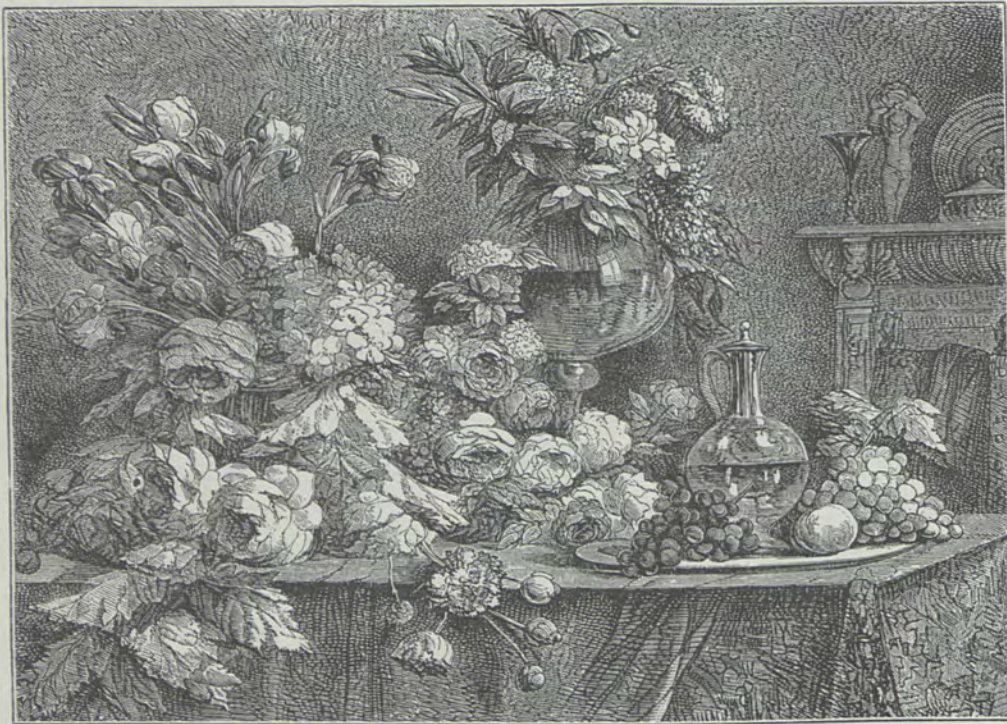
In Antwerpen wurde die Lehrkanzel für Xylographie im Jahre 1872 von *E. Vermorcken* eingenommen, den man als letzten Repräsentanten der alten Schule und — wir fügen es mit Bedauern hinzu — auch als letzten belgischen Vertreter seiner Kunst in diesem Lande betrachten kann. Als sich im Jahre 1880 in Folge des Krieges eine enorme Anzahl von französischen Flüchtlingen in Belgien ansammelte, entstand in Brüssel eine illustrierte Zeitung „L'Illustration européenne“. Dieses Blatt besteht noch, kann sich aber nur dadurch halten, dass es seine Illustrationen vorzugsweise ausländischen Journalen — englischen, französischen und namentlich deutschen — entlehnt; nur selten findet man darin auch einen in Belgien ausgeführten Holzschnitt.

Am Vorabend der Festlichkeiten zu Ehren des fünfzigjährigen Bestehens der belgischen Constitution wurde im Jahre 1880 eine Zeitschrift „L'Illustration nationale“ gegründet, die unzweifelhaft die schönste Publication dieses Genre's ist, die Belgien je gesehen hat. Sie hörte noch im selben Jahre zu erscheinen auf, nachdem sie viel Interessantes, wie Episoden aus der geschichtlichen Vergangenheit, patriotische Ereignisse und belgische Monumente, gebracht hatte. Ausser zwei oder drei von *Panne-maker* ausgeführten Porträts stammen alle Schnitte von der Hand des sehr verdienstvollen deutschen Xylographen *Weber* her, der sich noch in Brüssel aufhält. Der Werth einiger dieser Arbeiten kann demnach nicht als Massstab für den gegenwärtigen Stand der Holzschneidekunst in Belgien gelten.

H. Hymans.



Reproduction eines Holzschnittes von L. E. Bougon
nach der Zeichnung von E. Verboeckhoven.



Blumenstück. — Reproduktion eines Holzchnittes von E. Vermorcken nach Luc. Schaeffels.
Aus dem Werke „De Vlaamsche School“. Verlag von Désiré van Spilbeeck.

H. HOLLAND.

Die Holzschneidekunst ist in Holland immer sehr zurückgeblieben. Die holländischen Bücher werden außer Landes fast nicht gelesen und können, weil die Auflagen zu klein und die Herstellungskosten zu groß sind, einem wohleingerichteten Atelier keine fortdauernde Arbeit verschaffen. Um gute Holzchnitte zu nicht allzu hohem Preise liefern zu können, muß man gut eingerichtete Ateliers haben, in denen nicht allein die Holzschneider und

Zeichner mit und für einander arbeiten, sondern wo denselben auch alle Hilfskräfte, wie zum Beispiel Tischler, deren Aufgabe es ist, das Holz zu fügen, es passend zu machen und zu leimen, zu bequemer Verfügung stehen. Ferner kann eine Persönlichkeit nicht in jedem Genre gleich stark sein, weil beim Holzschnitt zu viel Technik und Handfertigkeit erfordert wird. In diesem Fache sind die wahrhaft tüchtigen Kräfte meistens Specialitäten. — Es ist mehr als vierzig Jahre her, daß die „Maatschappij van schoone Kunsten“ (Gesellschaft für die schönen Künste) im Haag, durch einige wohlhabende Kunstliebhaber dazu in den Stand gesetzt, den Versuch machte, die Holzschneidekunst, welche damals in anderen Ländern große Fortschritte gemacht hatte, auch in Holland wieder zu beleben. Unter Leitung eines tüchtigen englischen Holzschneiders, *William Brown*, wurde eine Schule für Holzschneidekunst errichtet, und obgleich in dieser nicht solche große Holzchnitte wie im Auslande angefertigt wurden, findet man in den holländischen Büchern und Monatschriften der damaligen Zeit doch sehr verdienstvolle Holzchnitte, welche in jeder Hinsicht den Beweis liefern, daß die oben bezeichneten Umstände die Ursachen sind, weshalb dieser Kunstzweig sich in Holland nicht hat entwickeln können. Der bekannte Holzschneider *E. Vermorcken* war schon früher aus Belgien nach Holland übergesiedelt, kehrte aber nach einem Aufenthalte von einem bis zwei Jahren wieder nach seinem Vaterlande zurück. Einige junge Holländer, welche ihre Ausbildung in der Schule des Haag genossen hatten, wurden Holzschneider. Eine Zeit lang fanden dieselben für die durch die Gesellschaft herausgegebenen Bücher fortwährende Arbeit und man hoffte mit Zuversicht, daß die Versuche der Stiftung einer holländischen Holzschneideschule mit Erfolg gekrönt werden und bleibende Früchte tragen würden. Nach drei Jahren aber mußte die Gesellschaft wegen Mangels an Interesse und Theilnahme aufgelöst werden; der geringe Ertrag der durch sie unternommenen und herausgegebenen Bücher konnte die Unkosten nicht decken. Die Holzschneiderschule ging ein, *Brown* kehrte nach England zurück und die Holzschneider sagten ihrem Fach Lebewohl oder mußten sich selbständig und ohne die nöthige Hilfe etabliren. Obgleich einige bedeutende Verleger, wie K. Fuhri im Haag, W. Sijthoff in Leiden und später auch van Es in Amsterdam, rühmliche Anstrengungen machten, wieder ein xylographisches Atelier in's Leben zu rufen,

wurden die Verhältnisse doch immer ungünstiger, weil durch die Einfuhr von Cliché's ausländischer Holzschnitte zu niederen Preisen und die aufeinander folgenden neuen Erfindungen von allerhand billigen Surrogaten es unmöglich ward, das in einem kleinen Lande, dessen Bücher nicht über die Grenze kommen, eine xylographische Anstalt lebe und gedeihe.

Schon im Jahrgange 1834 des „Nederlandsch Magazyn“ (einer Publication im Genre des „Magasin pittoresque“) finden wir eine erste Holzschnittprobe, welche von *W. Bal* ausgeführt war. In seiner Jugend als Schriftsetzer in einer Druckerei im Haag beschäftigt, hat er sich später im Schneiden von hölzernen Buchstaben geübt. Die damaligen Druckereien waren nicht so gut eingerichtet wie die jetzigen; jedesmal, wenn Initialen oder Buchstaben von besonderer Grösse oder Form benöthigt wurden,

mussten diese geschnitten werden. Der junge *Bal* that dies gerne und gut; unwillkürlich kam er durch das Schneiden der Buchstaben dazu, nun auch kleine Vignetten, Verzierungen, culs de lampe etc. zu verfertigen. Auf diese Weise wurde er allmählig wirklicher Holzschneider und etablierte sich in Delft, wo er in Gemeinschaft mit feinem Sohne feine Kunst ausübte. Da er jedoch ohne jede künstlerische Ausbildung war,

welcher Branche er durch sorgfältige und accurate Ausführung, wie sie dieses Fach vor allem erheischt, sich auszeichnete. Geboren im Jahre 1808, ist *Bal* vor einigen Jahren in Delft gestorben.

Unter den von der „Maatschappij van schoone Kunsten“ herausgegebenen Werken verdient die der Kunst und Literatur gewidmete „Kunstkronijk“ eine der ersten Stellen. Sie wurde von 1840 bis 1843 von der Maatschappij herausgegeben, dann von 1844 bis 1856 durch den Buchhändler und Verleger *K. Fuhri* im Haag und von 1857 bis heute von *W. Sijthoff* in Leiden. Dieses Werk ist mit Lithographien und Stahlstichen illustriert und umfasst überdies die ganze Geschichte des niederländischen Holzschnittes während der letzten fünfzig Jahre. Man findet in den zwei ersten Jahrgängen aufser einigen grösseren Schnitten von *Brown* eine grosse Anzahl kleiner Vignetten, darunter einige, die recht verdienstlich sind. Sie sind aber sämmtlich ohne Namen. Erst im dritten Bande kommen mehrere grössere Holzschnitte vor, wie zum Beispiel von *E. Verveek* nach Gemälden von *Herman ten Kate*, dann auch von *J. W. F. Kachel*, *J. H. van Hoven* u. A.

Eine weitere sehr interessante Publication der „Maatschappij van schoone Kunsten“ ist das 1841 erschienene Buch „Nederlandsche Karakterschetsen“ (Niederländische Charakterkizzen), welches in einer Reihe von Bildern die verschiedenen Typen der niederländischen Gewerbetreibenden darstellte.



Holzschnitt von *W. H. Stam* nach *C. Rochussen*.
Aus der „Kunstkronijk“. Verlag von *A. W. Sijthoff*, Leiden.

hat er es auch nicht zu bedeutender Höhe gebracht, obgleich er in den meisten Fällen für wissenschaftliche Bücher arbeitete und auch für das „Nederlandsch Magazyn“ und „De Aardbol“ beschäftigt war. Die Illustrationen in einigen Übersetzungen von *Dickens* sind auch durch *Bal* nach englischen Originalen nachgeschnitten; aber den grössten Theil seines Lebens, hat er zum Schneiden von wissenschaftlichen Figuren verwendet, in

Diese von holländischen Malern gezeichneten Bilder sind durch *Brown* oder dessen Schüler unter feiner Leitung geschnitten. Auch *Bal* hat für dieses Werk gearbeitet. In den von der „Maatschappij“ im Jahre 1842 herausgegebenen „Légendes des artistes“ finden wir einige von diesen Künstlern geschnittene Vignetten, welche in den ersten Jahrgängen der „Kunstkronijk“ erschienen sind. Sie sind, wie im Titelblatt berichtet wird, von C. Rochuffen gezeichnet und geschnitten „par les jeunes élèves de l'école de gravure de la Haye“. Diese zwei Publicationen gehören jetzt zu den höchsten Seltenheiten.

Von den oben erwähnten Schülern ist nur Einer feinem Beruf als Holzschneider treu geblieben. Kurz nach der Auflösung veräußerte *E. Vermeer*, obgleich er schon ein Meister in seinem Fache war, den so schwierig zu hantirenden Stichel mit dem einträglicheren Pinsel und hat sich als Maler einen Ruf erworben, den er schwerlich als Holzschneider erlangt hätte. *J. W. Kachel*, ein tüchtiger Zeichner, gab das Holzschneiden



Holzchnitt von *W. H. Stam* nach *C. Rochuffen*.
Aus der „Kunstkronijk“. Verlag von *A. W. Sijthoff*, Leiden.

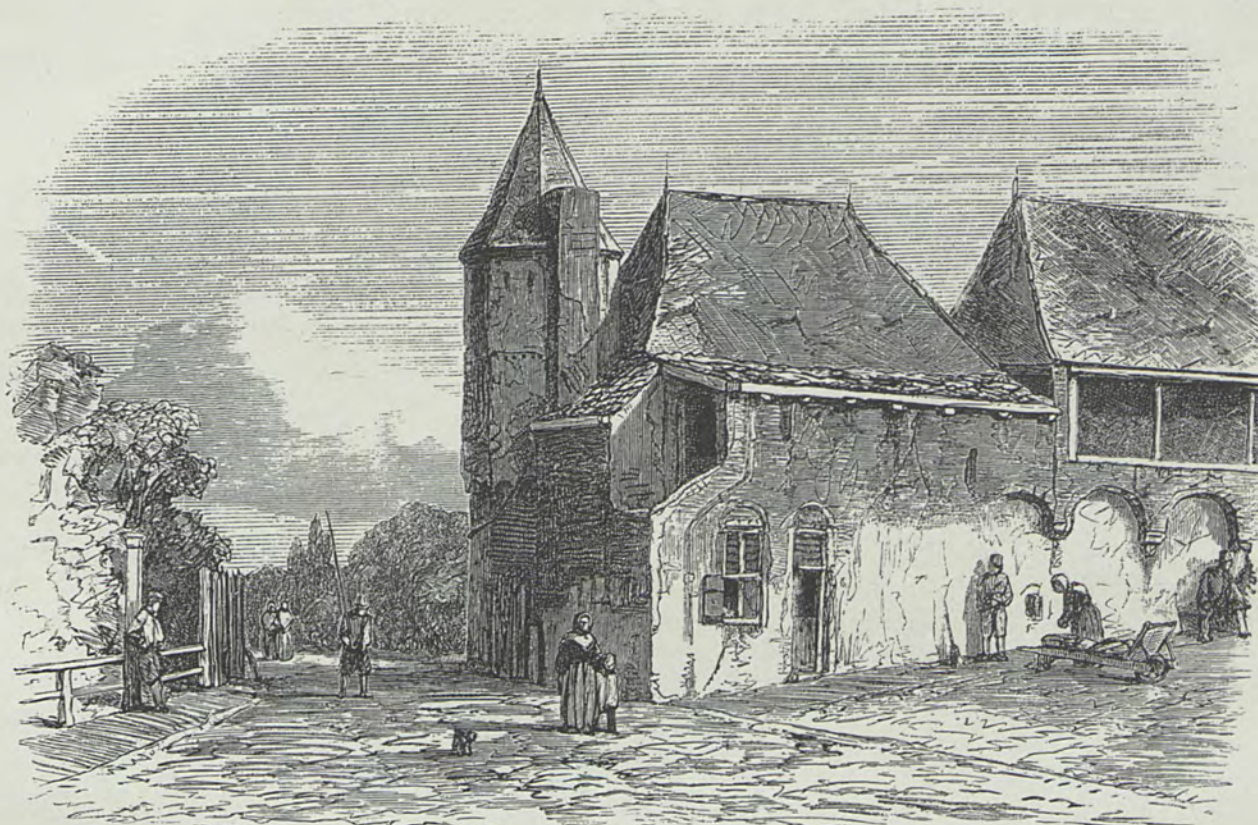
gegangen und außer dem Delfter Holzschneider *Bal* und einigen anderen blieb das für das gesammte Kunstleben so wichtige Fach ohne jede genügende Vertretung.

Im Jahre 1857, als die „Kunstkronijk“ in die Hände des Verlegers *Sijthoff* übergegangen war, erschien diese Zeitschrift mit einer neuen Titelvignette, geschnitten von *W. H. Stam* nach der Zeichnung von *C. Rochuffen*. *W. H. Stam* und sein Zeitgenosse *J. Weissenbruch*, der erste im Haag, der zweite in Amsterdam wohnhaft, haben, obgleich beide getrennt arbeiteten, also ohne die Hilfe, welche eine gut eingerichtete Anstalt bieten kann, Stöcke geliefert, welche mit den besten rivalisiren können, und auf diese Weise die Holzschneidekunst auf eine bis jetzt in Holland ungekannte Höhe gebracht. Wenn man ihre Holzschnitte neben die von *Brown* legt, so sieht man, daß der Grundton derselben angenehm und die Ausarbeitung weniger trocken und freier ist. In der „Kunstkronijk“ vom Jahre 1867 finden wir von *Stam* ein sehr gutes Landschaftsbild nach *van Borselen* und im Jahrgang 1875 einen Holzchnitt nach *C. Rochuffen*, welcher sehr gut behandelt ist. Beide haben auch viel für das „Niederländische Magazin“ gearbeitet, welche Zeitschrift durch die Bemühungen des damaligen Verlegers *van Es* in Amsterdam

allmählig zu Gunsten des Zeichnens auf. Er war besonders ausgezeichnet in der Darstellung von Figuren und Compositionen in bloßen Umrissen, und hat sehr viele durch *E. Vermeer* und Andere im Auslande geschnittene Holzstöcke gezeichnet. Von *S. H. van Hoven* ist weiter keine xylographische Arbeit bekannt; die Versuche der „Maatschappij“ also, welche im Anfang mit so günstigen Erfolgen belohnt wurden, sind ganz verloren ge-

eine der besten illustrierten Zeitschriften geworden war. In diesen Heften findet man die besten Holzschnitte von *Weissenbruch*, welche er gewöhnlich nach den Gemälden seines Veters, des bekannten Malers Jan Weissenbruch, anfertigte. Diese Schnitte geben, soweit dies in dem kleinen Mafsstabe und mit den Mitteln der Xylographie möglich ist, den Charakter der Originalgemälde vollkommen wieder.

Die letzten Bände von Vondel's Werken in der Ausgabe von Jacob van Lennep, 1867 von der Firma Binger in Amsterdam herausgegeben, enthalten eine große Anzahl von Illustrationen zu den Trauerspielen und anderen Gedichten von Vondel, zum Beispiel zu dem Gedicht „Eneas“, zu den „Altargeheimnissen“, „Johannes de boetgezant“ (Johannes, der Bußprediger), „Adam in ballingschap“



Ansicht von Amersfoort. — Reproduktion eines Holzschnittes von J. S. Weissenbruch nach der Zeichnung von Jan Weissenbruch. Verlag von van Es, Amsterdam.

(Adam im Exil), „Euripides“, „Ovidius Naso's herscheppinge“ (Metamorphosen des Ovid) u. a. Die Bilder zeigen gewöhnlich streng gezeichnete Umriffe mit nur wenig Schattengebung, welche von *Vermorcken*, *Kachel* und von *Stam* und *Weissenbruch* geschnitten sind. Diese Bilder sind alle höchst interessant, sowohl wegen ihrer besonderen Auffassung, als auch ihrer prachtvollen Ausführung. Mit Recht würde man erwartet haben, daß mit solchen Künstlern die holländische Xylographie einer neuen Blüthezeit hätte entgegengehen sollen. Es geschah aber nicht. Prachtausgaben, wie Vondel's Werke, sind höchst selten und Herausgeber mit so vielem Ehrgeiz für das wirklich Schöne befehlt, wie die Herren Binger Vater und Söhne, gibt es wenige. Der Holzschneider *Stam* starb relativ jung ohne Nachfolger oder Schüler, während *Weissenbruch* seinen Stichel bei Seite gelegt hat und eine Profession ausübt, welche der Kunst ganz fremd ist.

Auch der Verfasser dieser Abhandlung hat einige Jahre lang dieses Kunstfach ausgeübt, aber seit sechs Jahren wieder aufgegeben. Die Aufträge wurden immer feltener und von geringerer Bedeutung. In den meisten Fällen waren es Etiquetten und Stempelvignetten für Geschäftsfirmen und diese wurden

auch zu guter Letzt durch die Cliché's von Vignetten, welche aus Deutschland zu unfagbar niedrigen Preisen bezogen wurden, verdrängt. Unter die wenigen von dem Verfasser angefertigten Holzschritte gehören die Illustrationen für die „Vermakelyke Spraakkunst“ (Amufante Sprachlehre) von Jacob van Lennep. Diese wurden alle durch E. Verveer gezeichnet. Das Buch erschien 1865 bis 1870.

Und jetzt? Gegenwärtig wird die Holzschneidekunst in Holland gar nicht mehr ausgeübt. Man würde kaum Jemanden finden, der für die momentanen Bedürfnisse der Presse im Stande wäre, einen Buchstaben, einen Stempel oder eine Geschäftsvignette zu schneiden. Hätten alle unsere Verleger, worunter sehr wohlhabende Leute sind, immer gehandelt wie einige der oben genannten Firmen, dann wäre die Lage eine andere geworden. Jetzt noch eine Holzschneideanstalt zu errichten, wäre nicht thunlich und dieses nicht allein, weil der Verkauf der holländischen Bücher zu gering ist, sondern auch weil wir mit vom Auslande kommenden Cliché's und immer schneller arbeitenden Reproductionsmitteln überschwemmt werden. Die katholischen illustrierten Bücher und Zeitschriften, welche sehr viele Abonnenten haben, verwenden nur Cliché's von ausländischen Holzschneidern. Alle Holzschritte von „Eigen Haard“ (Eigener Herd) werden von Smeeton, Brend'amour und Tilly geliefert. Die in Holland gezeichneten Bilder werden nach Paris und Düsseldorf zur Ausführung geschickt. Dieselbe Firma, welche diese Zeitschrift herausgibt, hat auch das Werk „De Aarde en hare Volkeren“ (Die Erde und ihre Völker) mit den Cliché's von „Le tour du monde“ und die „Hollandsche Schilderschool“ mit den Cliché's der „Peintres de toutes les écoles“ herausgegeben u. f. w. Durch diese Firma und ihre Vorgänger ist so viel Geld an das Ausland gezahlt worden, das man daraus eine holländische Holzschneiderfschule hätte befreiten können.

Man kann es dem Buchhändler natürlich nicht verübeln, das er seinen Vortheil sucht; aber für die Kunst und ihren Fortschritt ist der geschilderte Zustand sehr traurig, da es sich jedesmal herausgestellt hat, das in Holland gerade so gut wie anderwärts begabte Holzschneider hätten gebildet werden können. Wird diese Kunst einmal in Holland wieder auferstehen? Die Zeit muß es lehren.

C. Ed. Taurel.



Reproduction eines Holzschmittes aus Lennep's „Vermakelyke Spraakkunst“ von C. E. Taurel nach der Zeichnung von E. Verveer. Verlag von Gebr. Binger, Amsterdam.



*Christuskopf nach einer Zeichnung des Carlo Dolci in der Galerie von Bologna.
Holzschnitt von E. Ballarini.*

I. ITALIEN.

Der italienische Holzschnitt der Gegenwart nimmt eine niedrigere Stufe ein, als man aus der Bedeutung des neuen Italiens im Völkerleben und aus der reichen künstlerischen Anlage des italienischen Volkes schliessen könnte. Er stellt sich vor allem als vom französischen Holzschnitt künstlerisch abhängig und bedeutend unter diesem stehend dar. Der Grund dafür ist in erster Linie in den kleinen, ja ärmlichen Verlagsverhältnissen zu suchen, welche den handwerksmässigen Betrieb des Holzschnittes bedingen, sowie in der nationalen Über schätzung des Erzielten, die das Streben nach dem Besten ausschliesst, und endlich in der Concurrenz der neuen chemigraphischen Erfindungen, welche hier die Basis des Holzschnittes untergraben, noch bevor derselbe zur vollen Entwicklung gelangen konnte.

Die wohlwollende Haltung und das werktätige Eingreifen

der Regierung des Landes, sowie verschiedener städtischer Gemeinden, ist machtlos gegenüber diesen Grundübeln, ja sie bewirken, da eine fachkundige und zweckmässige Anwendung der ausgesetzten Mittel fehlt, das Gegentheil des Gewollten. Die planlose Gründung von Holzschneideschulen und die Auswertung von Studienstipendien eröffnen dem Ehrgeiz eine falsche Bahn. Er erschöpft sich nicht in der Lösung künstlerischer Aufgaben, zu denen die grosse Vergangenheit des Landes tausendfältige Anregung gäbe, sondern im Streben nach Titeln und einträglichen Ämtern. Es gibt wohl kein bedeutendes Land, das mehr Professoren der Holzschneidekunst und weniger tüchtige Holzschneider aufzuweisen hat, als Italien.

Die Wiederauferstehung des Holzschnittes fällt hier in den Anfang der Vierziger-Jahre, zu welcher Zeit *Luigi Sacchi*, ein vielseitig gebildeter und unternehmender Mann, französische Holzschneider nach Mailand berief und die erste xylographische Anstalt gründete, welche mit der Illustration von Manzoni's „*I promessi sposi*“ und „*La storia della colonna infame*“ (Milano 1840, dalla Tipografia Guglielmini e Radaelli) die neue Epoche in würdiger Weise eröffnete. Die Holzschneider dieses Buches waren meist, ja bei Beginn des Unternehmens ausschliesslich Franzosen (Bernard, Pollet, Loifeau u. A.) und

die Zeichner (Gonin und Riccardi) arbeiteten streng in der damaligen Manier französischer Illustratoren. Das Werk sieht deshalb einer französischen Romanausgabe jener Zeit zum Verwechseln ähnlich, mit dem Unterschiede vielleicht, daß bei aller Präzision der Ausführung im Allgemeinen eine größere Zahl flüchtig durchgeführter Vignetten in dem italienischen Buche zu finden ist, als in den französischen Originalwerken. Besonders sind die farbig gehaltenen Stöcke etwas geringer und in den Tönen weniger elegant und glänzend. Dagegen ist das Facsimile durchwegs sauber und, wenngleich manierirt, sehr geschmackvoll gehalten. Unter den letzten Illustrationen des Buches finden sich einige, deren Holzschneider sich als Italiener kundgibt. Es ist *Francesco Ratti* (geb. zu Mailand 1819), welcher als der bedeutendste und erste der Nationalen den italienischen Holzschnitt von der materiellen Führung der Franzosen unabhängig machte und dann auch durch seine Lehrthätigkeit eine hervorragende Stellung in der italienischen Holzschneidekunst einnimmt. In der „Colonna infame“, sowie in seinen darauf-



Illustration aus einer Sammlung musikalischer Werke.
Reproduction eines Holzschnittes von Fr. Ratti. Verlag von Ricordi, Milano.

folgenden Arbeiten, und zwar in „I Drammi di Schiller“ (Tipografia Pirola, Milano) und „Le opere varie di A. Manzoni“ (G. Radaelli, Milano 1845), zeigt er sich als tüchtiger Künstler, Meister des Tonschnitts und geschmackvoll in einem Quasi-Facsimile. Seine italienischen Mitarbeiter und Schüler stehen mehr oder weniger unter ihm und die französische Schule gibt ihnen Allen Gepräge und Richtung.

In das Jahr 1846 fällt der erste Versuch der Gründung einer größeren illustrierten Zeitschrift, den der Turiner Verleger Giuseppe Pomba mit relativ großen Mitteln und mit Zuhilfenahme englischer, französischer und italienischer Holzschneider wagte. „Il mondo illustrato“ ging jedoch nach kurzem Bestande wieder ein. Ein erneuerter Versuch Pomba's im Jahre 1859 hatte denselben Mißerfolg. Von illustrierten Buchwerken ist aus dieser Zeit nichts Hervorragendes zu verzeichnen, jedenfalls nichts, was den „Promessi sposi“ an künstlerischem Werthe gleichkäme. Einige der jungen italienischen Holzschneider waren mittlerweile zum Studium nach Paris gegangen, so auch *Ratti*, der im Jahre 1860 als Professor der Holzschneidekunst an die Akademie von Bologna berufen wurde, wo er heute noch als Lehrer thätig ist. Seine Schüler bilden den Stamm der Mailänder und der römischen Werkstätten. Die typisch hervorragendsten derselben sind *Giosuè Gallieni*, der sich durch feinere Buchillustrationen einen Namen gemacht hat, und *Ernesto Ballarini*, welcher sich durch freie, meist Zeitungsarbeiten

auszeichnet. *Gallieni's* Arbeiten sind am besten in den von Nicola Sanesi illustrierten historischen Romanen vertreten, von denen wir nur zwei hier anführen wollen: „L'assedio di Firenze“ (F. D. Guerrazzi, Polliti, Milano 1869) und „La battaglia di Benevento“ (F. D. Guerrazzi, Polliti, Milano 1870). R. Sanesi (geb. in Florenz 1829) ist einer der fruchtbarsten Illustratoren Italiens. Seine Arbeiten sind correct und ehrlich gezeichnet, sorgfältig componirt und wirksam im Ton; allerdings manchmal ein wenig trocken und akademisch. *Gallieni* hat die Eigenart des zeichnenden Künstlers in der Strichführung durch eine glatte Manier unterdrückt, aber trotzdem recht gut empfundene und wirksame Schnitte geliefert. In den angeführten Büchern finden sich auch einige tüchtige Arbeiten von *Mantello*. — *Ballarini*, welcher jetzt für den römischen Markt zu arbeiten gezwungen ist, hat in früheren Jahren Vortreffliches geleistet. Erwähnenswerth ist ein als einzelnes Blatt veröffentlichter, jetzt im Handel verschollener, vorstehend

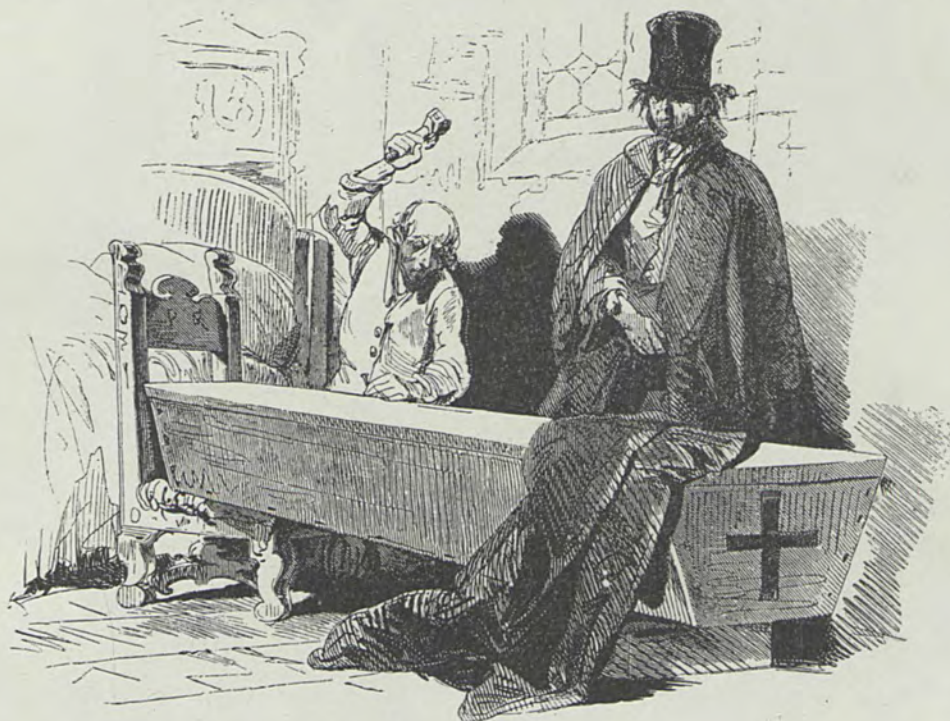


Illustration aus einer Sammlung musikalischer Werke.
Reproduction eines Holzschnittes von Fr. Ratti, Verlag von Ricordi, Milano.

wiederabgedruckter Christuskopf nach einer Zeichnung des Carlo Dolci in der Galerie von Bologna. Er ist correct in den Formen, frei in der Linienführung und einheitlich im Ton.

Eines der am reichhaltigsten illustrierten Holzschnittwerke Italiens ist „Le Poesie di G. Giusti“ (G. Carnesecchi e figli, Firenze 1868). Die Zeichnungen von Materelli sind — wenn auch manchmal altväterisch — voll des gefundesten Humors, dagegen sind die Schnitte, von einigen Arbeiten *Ratti's* abgesehen, unerquicklich. Es sind meist schülerhafte Arbeiten einer grossen Reihe von unfähigen Holzschneidern. Einige von *Ratti* in glatter Tonmanier geschnittene grössere Porträts dieses Werkes sind hart und unfrei und in einigen schüchternen Versuchen mit weissen Kreuzlagen geradezu mißlungen.

Was in neuerer Zeit von den bedeutenderen Verlagshäusern Mailands, wie Fratelli Treves, E. Sonzogno u. A. an illustrierten Prachtwerken veröffentlicht wurde („La Sacra Biblia“, „Orlando furioso“, „L'Arte in Italia“, „Dalle Alpi all' Etna“, „Il Paradiso perduto“ u. f. w.) ist durchgehends Nachdruck französischer und deutscher Arbeiten. Trotz beträchtlicher Mittel dieser Verleger läßt sich kein Versuch, ein gutes nationales Holzschnittwerk zu schaffen, verzeichnen. Auch die „Illustrazione Italiana“ (Milano, Fratelli Treves), die bedeutendste illustrierte Zeitschrift des Landes, welche als „Nuova Illustrazione Universale“ zu Ende des Jahres 1873 gegründet wurde, entspricht nicht den

Bedingungen eines solchen, fondern bleibt auf der Stufe einer illustrierten Zeitung zweiten Ranges stehen. Sie bietet übrigens einen getreuen Spiegel des modernen italienischen Holzschchnittes. Raschheit der Production, große Handfertigkeit des Holzschneiders und ein in Bezug auf den künstlerischen Geschmack *naives Publicum*, dem der Verleger entgegenkommt, sind die charakteristischen Merkmale der Illustrationen.

Die ersten zwei Punkte enthalten keinen Tadel, sondern sind im Gegentheile die Bedingungen eines guten Zeitungsschnittes. In der That bringt die Mailänder Zeitung sehr oft, wenn es sich um die flüchtige Wiedergabe von Ereignissen und dergleichen handelt, geradezu musterhafte Bilder, frisch in der Linie, glänzend im Gesamteindruck. Erst wenn etwas Besseres, Ausgeführteres geschaffen werden soll, treten alle Mängel der Schule an das Tageslicht.

Von der Charakteristik in der und kennen kein anderes Ziel, als die oberflächlichste Erscheinung der Dinge zur Anschauung zu bringen. Handfertigkeit in der Mache und Rohheit im Empfinden kennzeichnen den neuesten italienischen Holzschnitt.

Zum Schlusse bleibt nur noch einer der fruchtbarsten Illustrationsverleger als Vertreter einer großen Classe zu erwähnen, E. Perrino in Rom, der den Bücher- und Zeitungsmarkt mit der denkbar schlechtesten Waare überschwemmt. Er speculirt auf die niedrigsten Triebe der Volksmasse. In seiner Hand verliert das Bild alles Bildende und wird zu einem Mittel der Verderbnis. Möchte der gute Genius des italienischen Volkes diesen häßlichen und schändlichen Angriffen siegreich widerstehen!

H. Scheu.



*Lawinensturz. — Reproduction eines Holzschchnittes
von Fr. Ratti, aus C. Cantù's „Geschichte der Lombardei und Venetiens“,
Verlag von Corona e Caimi, Milano.*

Wiedergabe einer Zeichnung oder eines Gemäldes, einem Eingehen auf Formen oder Mitteltöne ist keine Rede. Tonige Arbeiten sind nicht bloß „farbig“, sondern, bei dem völligen Mangel einer Öconomie der Effecte, geradezu bunt und die gedankenlofeste Ungebundenheit der glatten Linien bietet keinen Ersatz für das fehlende künstlerische Verständniß oder Empfinden. Aber wie soll man die Diener loben, kommt doch das Ärgerniß von oben! Die italienischen Holzschneider sind „Impressionisten“ wie die italienischen Maler



SEHNSUCHT.

STUDIE NACH EINEM GEMÄLDE VON FR. VINEA, HOLZSCHNITT VON ALF. ZANOBONI.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.



„Der Sequestrator.“ — Reproduktion eines Holzschnittes von B. Rico nach M. Fortuny.
Aus „La Ilustracion de Madrid“.

K. SPANIEN.

Die Geschichte der spanischen Xylographie in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts ist eine höchst einfache. Sie zerfällt in zwei Epochen: die erste ist die der Versuche und kurzen Triumphe, welche fast immer ebenso rasch erlangt wie wieder verloren werden. Wenn die spanische Xylographie in dieser Periode auch bisweilen mit einem gewissen Charakter nationaler Unabhängigkeit auftritt, so ist dies doch nur die Wirkung vereinzelter Anstrengungen, die noch keine allgemeine Geltung fanden; das geschah erst nach dem Jahre 1857. Die zweite Epoche ist die der Bildung einer eigenen nationalen Schule. Die erste Periode umfaßt einen Zeitraum von zwanzig langen Jahren, von 1850 bis 1870, die zweite die übrige Zeit bis jetzt. Der Zustand unserer Holzschneidekunst vor dem Jahre 1857 war, nach den illustrierten Publicationen — Büchern und Zeitschriften — zu urtheilen, ein geradezu beklagenswerther. Erst seit dem Jahre 1857 beginnt ein entschiedener Aufschwung.

Prüfen wir nun zunächst die Bücher und Zeitschriften der ersten Periode (1850 bis 1870). Wir beginnen mit den illustrierten Novellen. Die mit den Illustrationen derselben beauftragten Holzschneider verfahren mit notorischer Ängstlichkeit, und nur wenige von ihnen ragen in dieser Periode als Künstler von wahrem Verdienste hervor. Die Herausgeber von Novellen — einer Literaturgattung, welche gerade dem Holzschnitte bequemen Stoff liefert — versorgten sich hauptsächlich (und auch heute noch) mit französischen Clichés und felten nur boten sie den spanischen Künstlern Beschäftigung. Diese copirten dann gewöhnlich die fremden, in der Schule von Best, Andrew und Leloir gebildeten Holzschneider, denen sie dadurch eine unvortheilhafte Concurrenz machten, ebenso wie die Zeichner zweiten Ranges, welche für sie die Vignetten entwarfen, die Compositionen von Tony und Alfred Johannot, Grandville, Gavarni u. A. nachahmten. Die begabteren Holzschneider gingen zu den illustrierten Zeitungen, welche ihnen dauernde Beschäftigung boten.

Mit den Verlegern in Madrid theilen sich die in den Provinzen etablirten in die Aufgabe, das Publicum mit theils guten, theils mittelmäßigen, theils schlechten Novellen zu versehen, oder durch letztere auch zu verführen. Unter den Verlegern in den Provinzen zeichnen in dieser Hinsicht sich besonders die von Barcelona, Sevilla, Valencia und Cadix aus. In dem hier besprochenen Zeitraum verfaßte der Schriftsteller Gabriel Sanchez de Castillo mit übertriebener patriotischer Begeisterung eine im Grunde nicht schlechte Novelle, betitelt: „El Anacoreto del Monte San Bernardo“, welche der Verleger Arjona in Cadix im Jahre 1864 veröffentlichte. Für diese Novelle zeichnete der kühne und geistvolle Ortega, der später in der Revolutionszeit, die im September 1868 ihren Anfang nahm, durch seine wilden, phantastischen Inspirationen viel von sich reden machte, sehr hübsche Illustrationen, die von dem Holzschneider *Carmier* mit wahrer Meisterschaft in Holz geschnitten wurden. Für die von Federico Soler verfaßte Novelle: „La batalla de la vida“, ein Buch von misanthropisch-rationalistischer Tendenz, welches die Firma Espasa hermanos in Barcelona um das Jahr 1870 (die Jahreszahl ist auf dem Titelblatt nicht angegeben) veröffentlichte, zeichnete einige Scenen mit leichten, aber genialen Strichen ein sich eines beneidenswerthen Rufes erfreuender Künstler jener Stadt, Eusebio Planas, die mit der Treue des Facsimile von *Gomez* in Holz geschnitten wurden. Fast zur nämlichen Zeit führte der Holzschneider *Severini* in Madrid zu einer guten, von Antonio Hurtado geschriebenen Novelle, betitelt „Corte y Cortijo“, welche von dem Herausgeber der „Biblioteca espacial é instructiva“, Luis Jayme, veröffentlicht wurde, verschiedene, von dem rühmlichst bekannten Zeichner und Maler V. Beequer entworfene Compositionen aus, von denen namentlich das zweite Blatt, welches uns den Pfarrer, den Arzt und den Schulmeister eines Ortes vor Augen führt, ein kleines Meisterwerk des Holzschnittes ist.



Porträt des Señor Don Eugenio de Ochoa. — Reproduktion eines Holzschnittes von B. Rico, gezeichnet von Alfr. Perea nach einem Ölbilde von F. de Madrazo. Aus „La Ilustracion de Madrid“.

Ich wende mich nun zu den illustrierten Zeitschriften der ersten Epoche. Bis zum Jahre 1857 konnte man nur einige wenige Lichtpunkte bemerken, die aber kaum zu der Hoffnung berechtigten, daß wir jemals eine eigene, spanisch ausgeprägte Xylographie besitzen würden. Ich nehme hier weiter nicht Notiz von einzelnen ziemlich guten Holzschnitten, welche „El Laberinto“, „El Museo literario“, „La Cronica ilustrada“, „El Domingo“, „El Siglo pintoresco“, „El Album pintoresco universal“, „El Renacimiento“ und „El Museo de los Niños“ brachten, denn alle diese Zeitschriften endeten vor dem Jahre 1850, der Grenze der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. Ich muß hier aber doch des im Jahre 1849 von Ramon de Mesonero Romanos und Angel Fernandez de los Rios gegründeten Journals

30*

„La Ilustracion“ gedenken, da daselbe bis zum Jahre 1857 erschien. Diese Zeitschrift war hauptsächlich den materiellen und administrativen Reformen der Stadt Madrid gewidmet und auf diese bezogen sich die hauptsächlichsten Arbeiten jener beiden eifrigen Publicisten; zum künstlerischen Fortschritt trug sie wenig oder gar nichts bei, denn die Holzschnitte, die sie brachte, waren im Allgemeinen höchst unglücklich. Aber wenn die Gründer der Publication auch die Absicht gehabt hätten, das Blatt zu einem wahren Organ der künstlerischen Wiedergeburt zu machen, so würden sie diese Absicht doch nicht erreicht haben, denn damals hatten wir absolut noch keine guten Holzschneider.

Mit der ausgesprochenen Tendenz, den Sinn für alle Zweige der schönen Künfte zu wecken und zu fördern, erschien 1862 auf dem literarischen Markt „El Arte en España“, welche Zeitschrift acht Jahre — bis 1870 — lebte; aber trotzdem dieser kühne und glänzende Kämpfer für künstlerischen Fortschritt alle Arten von vervielfältigender Kunst berücksichtigte, unter diesen auch einige recht gelungene xylographische Werke, individuelle Anstrengungen Einzelner zu Tage förderte, führten diese doch noch nicht den von Allen so heiß ersehnten Fortschritt herbei. In dem nämlichen Falle, wie diese Publicationen, befanden sich auch: „El Album pintoresco“, „El Universo pintoresco“, „La Educacion pintoresca“ und „El Mundo pintoresco“, vorübergehende Erscheinungen der Jahre 1852, 1857 und 1858, sowie „El Mundo ilustrado“, „La Actualidad“ und „El Periodico ilustrado“ 1860, 1864 und 1866.

Seit dem Jahre 1843 bereits existirt das Journal „El Museo de las familias“, das anfänglich beabsichtigte, in Zeichnung und Holzschnitt Selbständiges zu leisten, aber schliesslich, das Unfruchtbare dieses Vorhabens einsehend, sich zur Erlangung von Cliché's an die Herausgeber fremder illustrirter Blätter wendete, jedoch mit so wenig Glück, das nur abgenützte, fehlerhafte und zerbrochene Holzstöcke hier noch ihr Unterkommen fanden. Diese Zeitschrift, welche 24 Jahre (bis 1867) ausdauerte, lebte 1870 wieder auf und nährte sich von Übersetzungen und einer oder der anderen Original-Novelle, während sie ihre Hefte mit Ansichten fremder Städte zu schmücken suchte, die sämmtlich Stahlstiche der Brüder Rouargue waren; schon nach einem Jahre verlosch ihre Existenz für immer.

Inzwischen wurde in Madrid, und zwar seit dem Jahre 1857, „El Museo Universal“ mit ungemeinem Erfolge herausgegeben; dies war die einzige illustrirte Zeitschrift, welche sich durch ihre Gediegenheit die Achtung aller wahren Kunstfreunde zu erringen wußte. Noch heute erinnert man sich mit Vergnügen einer Menge wirklich guter Holzschnitte, die sie brachte; unter diesen sind zu nennen: die von Ortega gezeichneten und von *Bernardo Rico* geschnittenen „Nationalen Typen“, die Porträts von Manuel José Quintana, Fray Luis de Leon und Goya, von *Zarza* gezeichnet und von demselben *Rico* mit Meisterschaft in Holz geschnitten; auch das von *Perea* gezeichnete Porträt *Quevedo's*, das durch den mit peinlicher Gewissenhaftigkeit geführten Stichel des Holzschneiders *Capuz* vervielfältigt wurde, darf nicht unerwähnt bleiben.

Von Anbeginn an war „El Museo Universal“ der Pflege der spanischen Alterthumskunde gewidmet und diese Bemerkung mag als Erklärung dafür dienen, weshalb der Herausgeber die Ausführung eines so interessanten Theiles seines Programmes nur spanischen Zeichnern und Holzschneidern übertrug. Unsere Künstler hatten nun zur Ausführung der ihnen gewordenen Aufgaben für lange Zeit hindurch Beschäftigung und sie rechtfertigten auch durch die rasch von Tag zu Tag hervortretenden Fortschritte die Kunst, welche die Bevölkerung der ganzen Halbinsel der aufkeimenden modernen spanischen Holzschneiderchule zuwandte.

Ich habe den Namen *Bernardo Rico* an der Spitze derjenigen Holzschneider genannt, die während der zwölf Jahre, von 1857 bis 1869, am meisten dazu beitrugen, die schön ausgeführten Illustrationen des „Museo Universal“ so rasch in Aufnahme zu bringen. Diesen Namen treffen wir wieder, als im Jahre 1870 die Zeitschrift, welche sich einen so allgemeinen Beifall errungen, mit einer anderen, „La Ilustracion

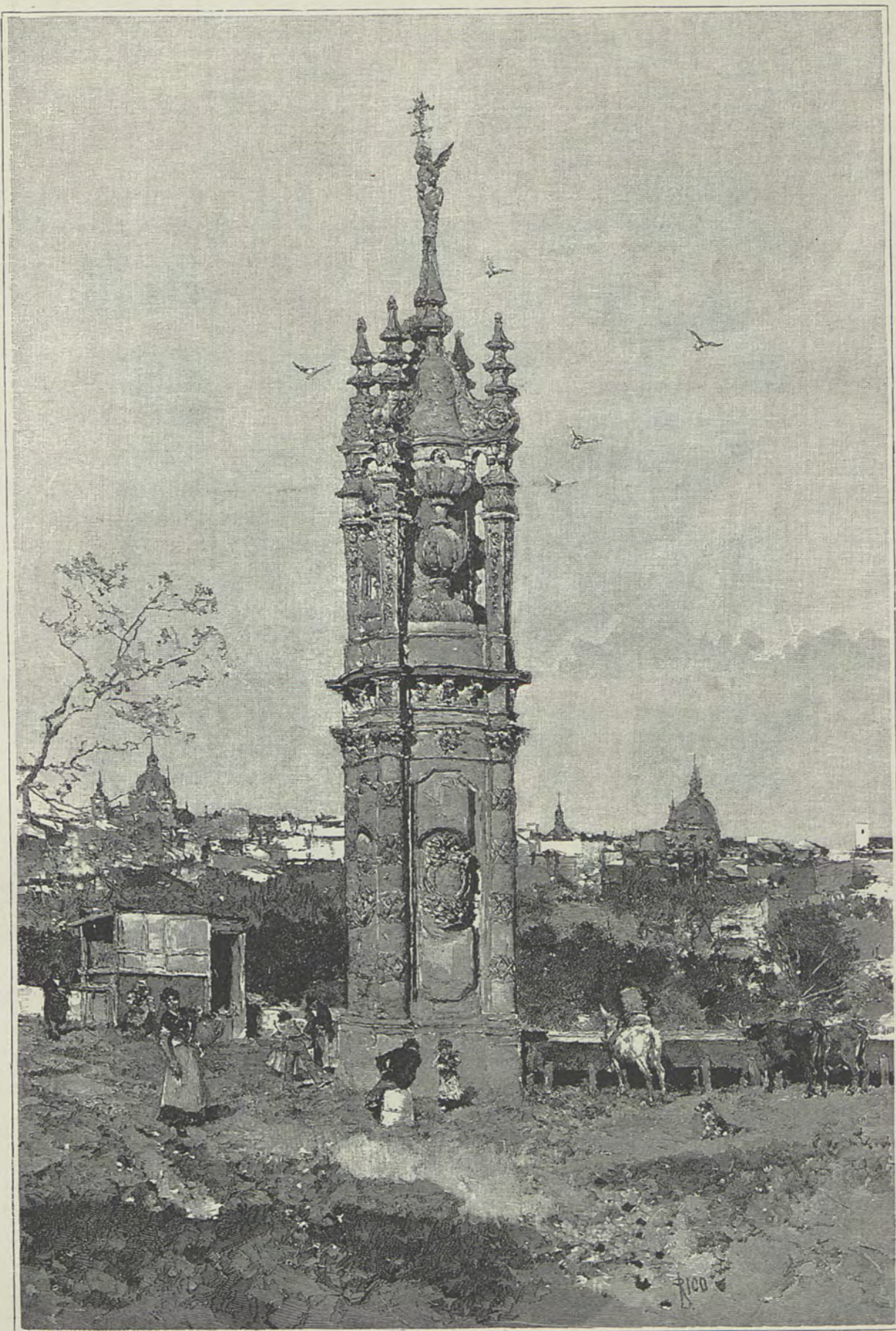


„La tradición.“ — Reproducción eines Holzschnittes von A. Carretero nach einer Gypsgruppe von A. Querol.
Aus „La Ilustración española y americana“, Madrid.

de Madrid“ verschmolzen wurde, welches neue Blatt nun den Titel „Ilustración española y americana“ annahm, so daß jene wieder unter einer neuen Form, wie ein Sprößling aus einem zwar gefällten, aber voller Lebenssaft steckenden Stamm emporstiehs und neu auflebte. Gefeierte von allen Künstlern, befand sich der ebenso energische wie intelligente Xylograph jetzt in der Lage, dem Eigenthümer des angefehenen künstlerischen Verlages förmlich Gesetze vorzuschreiben. Dieser brachte es zu Wege, „El Museo Universal“ zu erwerben, den Titel zu vernichten, auf Kosten des kleinen Opfers seine eigene Zeitschrift, die doch nicht so bekannt war, wie sie es verdiente, eingehen zu lassen und die „Ilustración española y americana“ zu gründen, deren künstlerische Leitung nun ausschließlic und unumschränkt *Bernardo Rico* übertragen wurde. Hier verwirklichte er seinen goldenen Traum: das erste große Atelier spanischer Holzschneidekunst, welches unser Jahrhundert gesehen hat. An dem Tage, an welchem in der „Ilustración española y americana“ das „Museo Universal“ und die „Ilustración de Madrid“ mit einander verschmolzen wurden, begann *Bernardo Rico* mit der schätzenswerthen Unterstützung von *Capuz* und noch einem anderen seiner alten Gefährten die Schule der Xylographen — denn diesen Namen verdiente das Institut — zu leiten, dessen Aufgabe es war, die erwähnte bedeutende Wochenschrift mit Illustrationen zu versorgen, an diesem Tage begann in Wahrheit die neue brillante Periode unserer Holzschneidekunst.

Wir stehen nun in dem zweiten Zeitraum, vom Jahre 1870 bis heute. Der Triumph, mit Stichel und Meßer auf Holz dieselben Wirkungen zu erzielen, welche durch das Stechen auf Kupfer oder Stahl erlangt werden, schien den englischen, französischen und deutschen Holzschneidern vorbehalten zu sein. Später sah man aber, daß die Nordamerikaner in dieser an glänzenden Resultaten so fruchtbaren Kunst mit den Europäern rivalisirten, und es war für ein Land wie Spanien, das stets große Künstler hervorgebracht hat, traurig genug, in dieser Beziehung im Schlepptau der übrigen Nationen zu bleiben. Es war vorauszu sehen, daß eine außerordentliche Anstrengung die spanische Holzschneidekunst endlich aus der Apathie erlösen werde, in welcher sie bis zum Jahre 1857 erstarrt war, und daß der eigene Trieb sie aufrütteln und vorwärts treiben müsse, damit sie nicht im Hergebrachten verfaulde. Künstler und Kenner sahen daher voll freudiger Überraschung, mit welcher Energie man in den Ateliers von *Rico* vorwärts schritt und daß von ihm die vollkommenste Wiedergabe, sei es von photographirten, mit Sculpturen bedeckten Denkmälern, sei es von berühmten Gemälden alter oder moderner Meister, oder von Kreide-, Aquarell- oder Sepiabilde rn mit der ganzen Kraft ihres Helldunkels erzielt wurde. Phantastische und humoristische Scenen von Perea, Ortega, Estéban und anderen kecken Zeichnern, mit zarten Strichen entworfene Porträts von Velazquez, Madrazo, Zarza und Badillo, ferner Statuen von Vallmitjana, Bellver und Figueras: alles war vollendet ausgeführt, und von da an figurirten die Namen: *Bernardo Rico*, *Capuz*, *Carretero*, *Severini*, *Alvaro*, *Cibera*, *Sierra*, *Noguera*, *Vela*, *Ovejero*, *Nao*, *Just*, *Sampietro* u. A., die aufzuzählen hier zu weit führen würde, würdig neben den andern berühmten Namen europäischer Holzschneider, die England, Deutschland und Frankreich mit Stolz die ihren nennen.

Öffnet man irgend einen der sechzehn Bände, in welchen die Werke des *Rico* und seiner Gefährten seit 1870, dem Jahre, in welchem die „Ilustración de Madrid“, die Mutter der „Ilustración española y americana“ erschien, enthalten sind, so rechtfertigen diese schon, ohne jene späteren zu erwähnen, welche bei dem intelligenten Theile des Publicums noch größere Sensation erregten, unsere Behauptung. Von den vielen Holzschnitten dieser Künstler, die wir dem Leser vor Augen führen könnten, wählen wir nur vier aus, von denen zwei aus der „Ilustración de Madrid“ und zwei aus der „Ilustración española y americana“ genommen sind: „El secuestrador“ (der Sequestrator), Zeichnung von Fortuny, geschnitten von *Rico*; „Ilustración de Madrid“ vom 19. April 1871. Ferner das „Retrato del escritor y poeta Don Eugenio de Ochoa“ (Porträt des Schriftstellers und Dichters Don Eugenio



*Vor der Brücke zu Toledo. — Reproduktion eines Holzschnittes von B. Rico nach der Zeichnung von M. Rico.
Aus „La Ilustracion española y americana“, Madrid.*

de Ochoa), gezeichnet von Perea nach dem Gemälde von Federico de Madrazo, geschnitten von *Bernardo Rico*; „Ilustracion de Madrid“ vom 15. März 1872. Dann die „Entrada al puente de Toledo“ (Vor der Brücke zu Toledo), gezeichnet von Martin Rico, geschnitten von seinem Bruder *Bernardo Rico*; „Ilustracion española y americana“, Band I, Jahrgang 1882, Seite 352. Endlich „La Tradición“ (die Überlieferung), Gruppe aus Gyps von Querol, geschnitten von *Arturo Carretero*; „Ilustracion española y americana“ vom 8. Juni 1887.

In einer Kritik, welche wir über die illustrierten Zeitschriften Madrids in der Nummer vom 8. Juni 1882 der „Ilustracion española y americana“ veröffentlichten, nahmen wir Gelegenheit, einen kurzen Überblick des verdienstvollen Wirkens Rico's und seiner Schule zu geben und führten damals folgende Holzschritte besonders an:

Von *Bernardo Rico*: „Der Sequestrator“ (gezeichnet von Fortuny); „Unterbrechung in der Kantine einer Kaferne“ (gezeichnet von Domingo Muñoz); „Die Bank der Geduld“ (gezeichnet von Araujo); „Vorbereitungen zur Vesper“ (Gemälde von Navarrete); „Samstag Abend“ (gezeichnet von Benlliure); „Der Frühling“ (gezeichnet von Gomar) und Bilder von Hofceremonien (gezeichnet von Ferrant).

Von *Arturo Carretero*: „La Vicaria“ (Gemälde von Fortuny); „Die Façade der Kirche Santa Paula in Sevilla“ (nach einer Photographie); „Porträt des Grafen de Coello und der berühmten Julia Lamber“ (gezeichnet von Badillo); „Juan d'Auftria verabschiedet sich von Philipp II. bei seiner Abreise nach Flandern“ (Gemälde von Villegas).

Von *Carlos Capuz*: „Die Ausstellung von Aquarellen“ (gezeichnet von Esteban); „Das Vorzimmer eines Ministers gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts“ (Gemälde von Jimenez); „Das ländliche Fest im Escorial“ (gezeichnet von Malandez); „Die Nacht“ (Zeichnung von Riudavets); „Die Kathedrale von Cadix“ (nach einer Photographie); „Der Engel des jüngsten Gerichtes“ (Statue von Vallmitjana).

Von *Severini*: „Die Façade der Paulskirche in Valladolid“ (nach einer Photographie).

Von *Eugenio Vela*: Eine Menge von launischen Compositionen und Landschaftsbildern (gezeichnet von Riudavets).

Außerdem zahlreiche große und kleine Illustrationen all' und jeden Genre's, die von Holzschneidern ausgeführt sind, welche in der Schule von Rico gebildet wurden. Wenn die Umstände es erfordern, müssen diese geschickten Arbeiter den Stock in fünfzehn bis zwanzig Partien theilen, um innerhalb vierundzwanzig Stunden eine Illustration von fünfzig Centimeter Länge und nahezu gleicher Höhe mit demselben genauen Ineinandergreifen herzustellen, wie ein gut geschultes Orchester nach dem Tactirfabe seines Dirigenten eine Symphonie ausführt.

Schwerlich werden unsere spanischen Holzschneider jemals mehr leisten als das, was sie heute in der „Ilustracion española y americana“ und der „Ilustracion artistica“ von Barcelona uns bieten. Ihre Werke sind mehr die Resultate von Eindrücken als von aufmerksamen Beobachtungen und Studien. Trotzdem, wenn sie wollten, könnten sie sich sehr wohl dem modernen deutschen und amerikanischen Holzschnitt nähern, denn sie entbehren durchaus nicht der Fähigkeit, das der beständigen und männlichen Arbeit neu eröffnete Terrain ebenfalls mit gutem Erfolge zu cultiviren. Man kann dies sicher glauben, und als Beweis dafür diene die Thatfache, daß die spanischen Maler früher in der auf reiner Naturnachahmung beruhenden Kunst ungeschickt waren, wie zum Beispiel das Genre der Interieurs, die Wiedergabe von Thieren, Eiswaren, Früchten, Blumen und dergleichen zeigte, worin ganz besonders die Vlamänder und Holländer glänzten, während die letzte Ausstellung in Madrid bewies, daß wir jetzt Künstler besitzen, deren Arbeiten uns lebhaft an die kostbaren Gemälde von Peter Neefs, Snyders, Adriaenssen, de Heem und Seghers erinnern.

Pedro de Madrazo.



*Reproduction eines Holzschnittes
von G. Hohenfelden. Zeichnung von J. Panow.*

L. RUSSLAND.

Russische Kunst kann heute jenseits der Weichsel und des Dnjestr noch so ziemlich für eine terra incognita gelten. Ein halbes Dutzend Maler, angefangen bei Brüllow und Iwanow bis auf Wereschtschagin und Klever, ein oder zwei Bildhauer, wie Baron Klodt und Antokolski, allenfalls noch der Kupferstecher Jordan († 1883) — das ist so ziemlich alles, was draussen von russischer Kunst bekannt ist. Wie Rußland erst vor etwa anderthalb Jahrhunderten in den Kreis der civilisirten Staaten Europa's getreten ist, so participirt es an dem Kunstleben des Westens in mittheilfamer Weise wohl gar erst seit etwa zwei Decennien, — in receptiver Weise geschieht das schon weit länger, länger selbst, als die St. Petersburger Akademie der Künste existirt, die bereits im Jahre 1865 ihre Säcularfeier begehen konnte.

Von den vervielfältigenden Künsten in Rußland dürfte aber auch heute noch im Auslande gar nichts bekannt sein. Nicht ohne Grund: Jahrzehnte hindurch wurde dieses Bedürfnis, wenn es überhaupt vorhanden war, vom Auslande her befriedigt. Wir hatten zunächst so viel zu empfangen und zu lernen, dafs wir nichts mittheilen, geschweige denn lehren konnten.

Zudem aber war das Bedürfnis auch ein gar geringes. Wo wenig gelesen wird, da wird wenig gedruckt. Es gab wenig Bücher und noch weniger illustrierte Bücher, wenn wir absehen von der kirchlichen Literatur und von den Schriften für's Volk, die aber in den meisten Fällen sich gegenseitig decken.

Wie es in Rußland überhaupt die Kirche, via Byzanz, war, die in erster Linie dem Volke die Kunst vermittelte, so war es auch mit den vervielfältigenden Künsten, die ihren Einzug in Rußland hielten, gleichzeitig fast mit der Buchdruckerkunst, das heifst in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, zu derselben Zeit also, wo in Europa die Holzschneidekunst schon einen gar hohen Entwicklungsgrad erreicht hatte. Der erste Holzschnitt, — auch bei uns natürlich bezeichnet die Holzschneidekunst die ursprünglichste Phase vervielfältigender Kunst — der in Rußland erschien, war ein Bildnis des Apostels Lucas, und zwar war er dem ersten in Rußland auf Befehl des Czaren in Moskau gedruckten Buche („Der Apostel“, 1564) als Beilage beigefügt. Und so blieb es lange Zeit hindurch. „Unsere Holzschnitte“ — bemerkt Herr W. Staffow in seiner trefflichen Recension und Analyse des capitalen Werks von D. Rawinski „Die russischen Holzschneider und ihre Arbeiten von 1564 bis 1764“ — „waren nur eine Art Luxusartikel, dem wir in der Form von Illustrationen zu einzelnen religiösen Büchern begegnen. Als der Holzschnitt in unserem Vaterlande Eingang fand, verstand man es nicht, oder hielt man es nicht für nöthig, ihm eine so vielseitige Anwendung zu geben, wie im Westen.“

Hieraus ergibt sich schon, dafs der Holzschnitt bei uns keine selbständige Existenz führte — einzelne Holzschnitte, die nicht die Bestimmung von Illustrationen hatten, beginnen erst im siebzehnten Jahrhundert aufzutauchen und sind überhaupt sehr selten — und dafs die sozusagen autochthone Schneidekunst des russischen Volkes, die weit älter ist, als die Anwendung der Buchdruckerkunst, und sich späterhin eigenartig entwickelte, parallel der von der Regierung und der Kirche unterstützten und geleiteten Holzschneidekunst im westeuropäischen Sinne, auf die Ausbildung dieser letzteren nicht den

geringsten Einfluß haben konnte. Wohl an zwei Jahrhunderte hindurch stand die vervielfältigende Kunst bei uns unter dem Drucke und der strengen Censur der Kirche. Ward doch überhaupt die Buchdruckerkunst nur deswegen eingeführt, um den religiösen und kirchlichen Schriften einen von den Willkürlichkeiten der Abschreiber befreiten, einheitlichen und übereinstimmenden Charakter und Text zu geben; und daselbe gilt auch von den Illustrationen und der typographischen Ornamentik mit Initialen, Vignetten etc., welche sich stets wiederholen.

Da die Volkschriften zumeist von der Kirche hergestellt wurden und ausschließlich religiöse Zwecke verfolgten, so erklärt sich auch, daß im Jahre 1674 ein Gesetz erlassen werden konnte, wonach es verboten wurde, „unkünstlerisch geschnittene und auf Papier abgedruckte, von Händlern in Umlauf gesetzte“ Holzschnitte und



Illustration zu Polewoi's humoristischer Schrift „Das Geld“. Zeichnung von Al. von Kotzebue. Reproduktion eines Holzschnittes von Dericker.

bloßen Handwerk, das bis in's achtzehnte Jahrhundert hinein keinerlei irgendwie wesentliche Fortschritte machte, wiewohl sich neben der Moskauer und der Kiew-Lemberg'schen noch eine Reihe anderer Schulen ausbildeten, wie die Tschernigow'sche, Mohilew'sche, Wilna'sche u. a., die stets in erster Linie typographische Anstalten waren. Andererseits aber blieb die vom Volke geübte vervielfältigende Kunst, die sich späterhin neben dem Holz auch des Stahls und Kupfers bediente, eigentlich in den ersten Anfängen stecken. Obgleich jedoch die „Lubotschnyja kartiny“,¹ wie jene Erzeugnisse der volksmäßigen Kunst bis heute heißen, obgleich sie fast von gar keinem künstlerischen Werthe sind, sich durch unrichtige Zeichnung, Unkenntnis der Proportionalität und der Perspektive in Linien und Schatten, sowie durch mangelhafte Gruppierung und Composition auszeichnen, — so bieten sie doch ein reiches Material zur Erforschung



Illustration zu Polewoi's humoristischer Schrift „Das Geld“. Zeichnung von Al. von Kotzebue. Reproduktion eines Holzschnittes von Dericker.

das unsere Aufgabe hier, wiewohl auf diesen in Rußland mehr als irgendwo bestehenden Dualismus, um der Charakteristik der Sache selbst willen, wenigstens hingewiesen werden mußte.

Was nun die Pflege der Holzschneidekunst im engeren Sinne betrifft, so wurde soeben erwähnt, daß wir ihr bis in's achtzehnte Jahrhundert hinein nur in typographischen Anstalten und Druckereien begegnen. Erst in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wurde in Moskau eine eigene Anstalt

solche von „ketzerischen Nemzy“ hergestellte zu verkaufen; dieselben sollten confiscirt und vernichtet, die Verkäufer aber außerdem einer hohen Geldstrafe unterworfen werden.

Die Volkskunst wurde ignoriert; sie konnte daher auf die von den Klöstern und Synodalbehörden gepflegte nicht belebend und befruchtend wirken und so verkümmerte letztere gar bald zum und Beleuchtung des sittlichen und geistigen Lebens des Volkes, feiner Anschauungen, Sitten, Gewohnheiten; finden wir in ihnen doch die ganze Sagenwelt des russischen Volksstammes wieder. Nimmt man noch hinzu, daß die Holzschneidekunst in den Händen des Volkes eine eigene Technik ausbildete und daß sich ihr ganze Dorfschaften widmeten, die sie als eine Art Hausindustrie betrieben und noch betreiben, so erschiene es gewiß interessant, etwas eingehender sich gerade mit ihr zu beschäftigen. Doch bildet nicht

¹ „Kartiny“ = Bilder, „lubotschnyja“, Adjektiv-Form von „lub“ (von demselben Stamm wie „biblos“ und „liber“) = Rinde, Bast, namentlich von der Linde.

für vervielfältigende Kunst gegründet, die unter der Aufsicht des Generalfeldzeugmeisters Bruce stand. Von da an datirt bei uns die regelrechte Ausbildung von Stechern und Holzschneidern. Unter Anderen gingen aus jener Moskauer Anstalt verschiedene kartographische Arbeiten hervor. Als nun zu Beginn der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts auch bei der St. Petersburger Akademie eine Klasse für die graphischen Künste eröffnet wurde, konnte die Pflege derselben als gesichert erscheinen.



*Illustration zu Gogol's „Tode Seelen“. Zeichnung von Agin.
Reproduction eines Holzschnittes des Bernardski'schen xylographischen Ateliers.*

Aber speciell der Holzschneidekunst sollte das nur wenig zugute kommen: sie wurde vielmehr über den Kupferstich und den Stahlstich und später über den Steindruck fast ganz vergessen und nimmt auch noch bis auf die neueste Zeit die Stelle eines Stiefkinds ein. Existirt doch zum Beispiel heute selbst bei der kaiserlichen Akademie der Künste keine Specialklasse für sie; sie ward durch die vornehmere, sich zumeist nur an die höheren Gesellschaftskreise wendende Metallographie, wie dieses ja fast überall geschehen ist, — bei uns nur vielleicht länger und gründlicher — in den Hintergrund gedrängt.

Die Kupferstechkunst hat auch bei uns schon ihre Geschichte, die parallel der Entwicklung der bildenden Künste in Rußland überhaupt läuft und somit dieselben Phasen der Beeinflussung seitens verschiedener Schulen des Westens, bald in höherem, bald in geringerem Grade, daselbe Ringen und Streben andererseits nach Selbständigkeit und nationaler Eigenart aufweist. Wir können schon auf Generationen von Kupferstechern zurückblicken, sogar mit Stolz zurückblicken, weil sie Rußland im Speziellen und der Kunst im Allgemeinen Ehre machen: *Tschemessow, Berffnew, Utkin, Galaktionow*, die Gebrüder *Tscheffki, Oleschtschinski, Pischtschalkin, Jordan, Poschalostin*, — das sind die Hauptrepräsentanten dieser beiläufig hundertfünfzigjährigen Geschichte russischer Kupfer- und Stahlstecherei.

Von einer Geschichte der russischen Holzschneidekunst sprechen zu wollen, wäre dagegen ein nicht zu rechtfertigendes Beginnen. Während für den Holzschnitt in Westeuropa schon seit Bewick's Zeiten eine neue Epoche schöner Entwicklung und reicher Blüthe anbrach, datirt in Rußland die Wiedergeburt desselben kaum vierzig Jahre zurück und hat von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mit immer größerer Concurrenz seitens anderer Zweige der vielfältigenden graphischen Künste aller Art zu kämpfen. Und nicht mit dieser allein: dazu kommt noch der Mangel an Nachfrage nach den vielfältigenden Künsten überhaupt. Die Buchillustration steckt bei uns auch heute noch in den Kinderschuhen, ja ist gegen dreißig bis vierzig Jahre zurück, eigentlich sogar im Rückschritt begriffen. Es existirt beispielsweise keine einzige illustrierte Gesamtausgabe der Werke eines russischen Dichters. Wo wir ihr aber begegnen, da deckt sie ihren Bedarf zumeist vom Auslande her und der Bedarf erstreckt sich kaum über das Gebiet wissenschaftlicher (medizinischer und naturwissenschaftlicher), technischer, allenfalls einiger historischer und Reifewerke, die mit dem überetzten, fremdsprachigen Text auch gleich die ausländischen Cliché's übernehmen, und vereinzelter Pracht- und Luxusausgaben verschiedener Art hinaus. Was die einstige Almanach-Literatur und die heutigen illustrierten Journale betrifft, deren wir gegen zwanzig besitzen, wiewohl nur sehr wenige namhafte, so benützte jene vielfach auch die Lithographie und den Stahlstich, während diese sich neuerdings den modernsten Zweigen der vielfältigenden Kunst zuwandten, der Zinkographie, der Photogravure, Phototypie u. f. w. und ebenfalls vornehmlich mit dem Auslande arbeiteten.

Es ist daher sehr charakteristisch, daß, während im Westen häufig aus rein materiellen Gründen Kupferstecher es für angezeigt hielten, zur Holzschneidekunst überzugehen, insbesondere seitdem die illustrierten Journale sich so mächtig entwickelten, — bei uns viele Holzschneider entweder ganz praktischen Zwecken dienende Anstalten, Accidenz-Druckereien u. f. w. eröffneten, wofür sie hiezu die Mittel befassen, oder sich gezwungen sahen, irgend einen ganz anderen Beruf zu ergreifen. Und ebenso charakteristisch und bezeichnend ist es, daß die Zahl der tüchtigen Zeichner bei uns eine verschwindend kleine ist, daß die Maler dem Holzschneider die Überetzung in die Sticheltechnik meistens in nichts erleichtern und daß, wenn die Arbeiten unserer Holzschneider oft genug mangelhaft und unkünstlerisch sind, — die „Massenproduction“ daran wahrlich keine Schuld hat und daß folglich von einem „Stil“ des russischen Holzschnittes heute noch so gut wie gar nicht die Rede sein kann.

Nehmen wir Alles zusammen: das verschwindend kleine Interesse, das in leitenden Kunstbildungskreisen dem Holzschnitt entgegengebracht wird, die geringe Nachfrage, den Umstand, daß die Holzschneidekunst, wie jede vielfältigende, eigentlich nichts Selbständiges bieten kann, sondern nur den Wiederschein der frei schaffenden Kunst bildet, — so ergibt sich hieraus von selbst, daß die Lage unserer Holzschneidekunst im Augenblick durchaus keine erfreuliche sein kann, obgleich das erste illustrierte Journal Rußlands — und mit diesen Journalen geht ja in der Neuzeit die Entwicklung des Holzschnittes überall Hand in Hand — schon von 1835 datirt, in welcher Zeit, nur zwei Jahre nach Begründung des „Magasin pittoresque“, dieser Pflanzschule des modernen Holzschnittes in Frankreich, der Franzose

Auguste Semenne in Moskau die „Shiwopissnoje Obosrenje“ („Malerische Rundschau“) herauszugeben begann, die jedoch von kurzer Lebensdauer war, fast ausschließlich von Cliché's des soeben genannten Best-Charton'schen Journals ihr Dasein fristete und nichts gemein hat mit dem heutigen gleichnamigen Journal (der von 1872 bis 1886 von *Polewoi*, nunmehr von *Dobrodejew* herausgegebenen „Shiwopissnoje Obosrenje“), wenn nicht das, daß auch diese jüngere illustrierte Zeitschrift hauptsächlich mit Pariser Holzschneidern arbeitet. Und doch hat im Einzelnen die russische Holzschneidekunst einige recht hervorragende Kräfte und Leistungen aufzuweisen.

Ihre moderne Entwicklung knüpft sich zunächst an die Namen dreier Adelliger: der Barone *Nettelhorst*, *Klodt* und *Maydell*. Wenn sich der Erstere auch nur dilettantisch mit der Sache beschäftigte und seine und seiner Schüler Arbeiten sowohl in technischer als auch in künstlerischer Hinsicht noch gar Vieles zu wünschen übrig ließen, — desto



Illustration zu einem russischen Volksmärchen. Zeichnung von *Bross*.
Reproduction eines Holzschnittes von *E. Dammüller*. Verlag von *H. Hoppe*, St. Petersburg.

Haufe aus Militär, widmete er sich bald ganz der Kunst und unternahm dieserhalb, in Gemeinschaft mit den oben genannten Freunden, eine Bildungsreise (1823 bis 1826), die vornehmlich Italien galt. Nach seiner Rückkehr in die Heimatstadt Dorpat beschäftigte er sich nicht nur mit der Malerei, sondern auch mit anderen Kunstzweigen. Wie er ein großes Altargemälde für Reval und ein kleineres für eine Dorfkirche malte, so modellirte er zwei Apostelfiguren in Thon und ließ einen im gothischen Stil geschnitzten Altar, nebst Kanzel und Taufstein, nach seinen Entwürfen ausführen; er fertigte dann eine Marmorbüste, das Bildniß eines der Gelehrten der Universität Dorpat, für diese an, arbeitete an einem silbernen Bücherdeckel in getriebener Arbeit und radirte alte und neue eigene Compositionen in Kupfer, so namentlich ein Blatt mit dem Gleichniß vom verlorenen Sohn, ferner Illustrationen zu *Fouqué's* „Undine“ und zu einer selbstgeschriebenen Geschichte des livländischen Adels nach den alten Chroniken, welches Werk er in Lieferungen herausgab, und andere; auch Lithographien von ihm sind vorhanden, namentlich höchst charakteristische und mit Humor aufgefaßte Thiergefalten zu *Krylow's* Fabeln.

mehr kamen die beiden Anderen in Betracht.

Baron *Ludwig Maydell*, als der Freund *Neff's*, *Kuegelgen's* und vor Allem *Ludwig Richter's*, der *Maydell's* in seiner Selbstbiographie so oft liebend und anerkennend gedenkt, war eine hervorragende, vielseitig veranlagte Künstlernatur von reicher Schaffenskraft, die sich fast auf allen Gebieten der bildenden Künste bethätigte. Vom

Bei all' diesen vielseitigen Arbeiten war er nun auch auf den Gedanken verfallen, den Holzschnitt zu cultiviren. Zu diesem Zwecke hatte er sich mehrere Wochen in Berlin bei Unzelmann und Anderen mit dem neuen technischen Verfahren dieser Kunst bekannt gemacht und eröffnete dann 1833 in Dorpat ein Atelier für Holzschneidekunst. Um hinter dem Auslande nicht zurückzubleiben, verschrieb er sich aus Leipzig als Gehilfen den tüchtigen Holzschneider *Schmidt*, der später auch nach Petersburg ging. Was das Maydell'sche Atelier vor Allem auszeichnete, das war, daß alle aus ihm hervorgegangenen selbständig edirten oder bestellten Werke stets solche eigener Composition waren. Sie waren gar verschiedener Art. Einiges möge angeführt werden, wie die Illustrationen zu einer Geschichte Peter des Großen, zu einer Sammlung indischer Märchen, zu Rückert's Dichtung „Nal und Damajanti“, zu der Sammlung nordischer Sagen von K. Rufswurm, zu der bekannten Schubert'schen Naturgeschichte; das Hohe Lied Salomonis illustrierte Maydell in vielen Blättern mit Miniaturen, welches Werk die Kaiserin von Rußland erwarb; daneben begegnen wir einem ABC in Bildern, von denen einige ganz allerliebft componirt und trefflich geschnitten sind, Vignetten für Kalender und Almanache, Holzschnitten für wissenschaftliche und technische Zwecke u. f. w. Maydell schrieb auch ein Hand- und Lehrbuch der Holzschneidekunst, das aber leider unveröffentlicht blieb.

Von feinen Hauptschülern wandte sich der eine, *Alexander Gern*, nachdem er einen vergeblichen Versuch gemacht hatte, bei der kaiserlichen Akademie der Künste zu St. Petersburg den Grad eines freien Meisters der Xylographie zu erwerben, nach Leipzig, wo er 1844 in die Kretschmar'sche Schule eintrat. Er starb, wenn wir nicht irren, vor einigen Jahren in Berlin. Ein zweiter tüchtiger Schüler Maydell's, *Kally*, widmete sich später der Malerei; ein dritter, *Michelson*, ging nach Moskau, sah sich aber schließlich genöthigt, da seine Kunst keine Verwendung fand, Hauslehrer zu werden. Der vierte und letzte endlich, *August Daugell*, zog nach dem Tode seines Meisters, 1847, nach St. Petersburg, gehört jetzt zu unseren angefehten Holzschneidern und läßt eine Reihe von Schülern in eigener Anstalt für verschiedene belletristische und wissenschaftliche Zeitschriften Arbeiten ausführen, liefert auch für einzelne Werke selbst Illustrationen. Schon bei Maydell hatte Daugell die Handhabung des Grabstichels auf Hirnholz erlernt; er bildete sich dann in Petersburg in der heute „Baron Stieglitz'sche Zeichenschule“ genannten Anstalt und an der Akademie aus. Seine besten Arbeiten trugen ihm jedesmal Anerkennung seitens der Akademie ein, die nun endlich sich dazu entschloß, auch die Xylographie für „voll“ anzusehen. Es sind das das Porträt eines „Judenkopfes“ nach einem in der kaiserlichen Ermitage befindlichen Original von Livensz (1875), sodann ein Porträt Peter des Großen, nach einem Gemälde von Moor und einem Kupferstich von J. Houbraken (1875), endlich vor Allem ein Porträt Martin Luther's, das ihm 1883 das Diplom eines graduirten Künstlers zweiten Ranges eintrug. Daugell führte diese Arbeit aus Anlaß der vierhundertjährigen Luther-Gedenkfeier aus und sie erscheint infolgedessen besonders beachtenswerth, als der Künstler sich hier nicht ängstlich an irgend ein Vorbild hielt, sondern an der Hand älterer Kupferstiche mehr frei schaffend vorging.

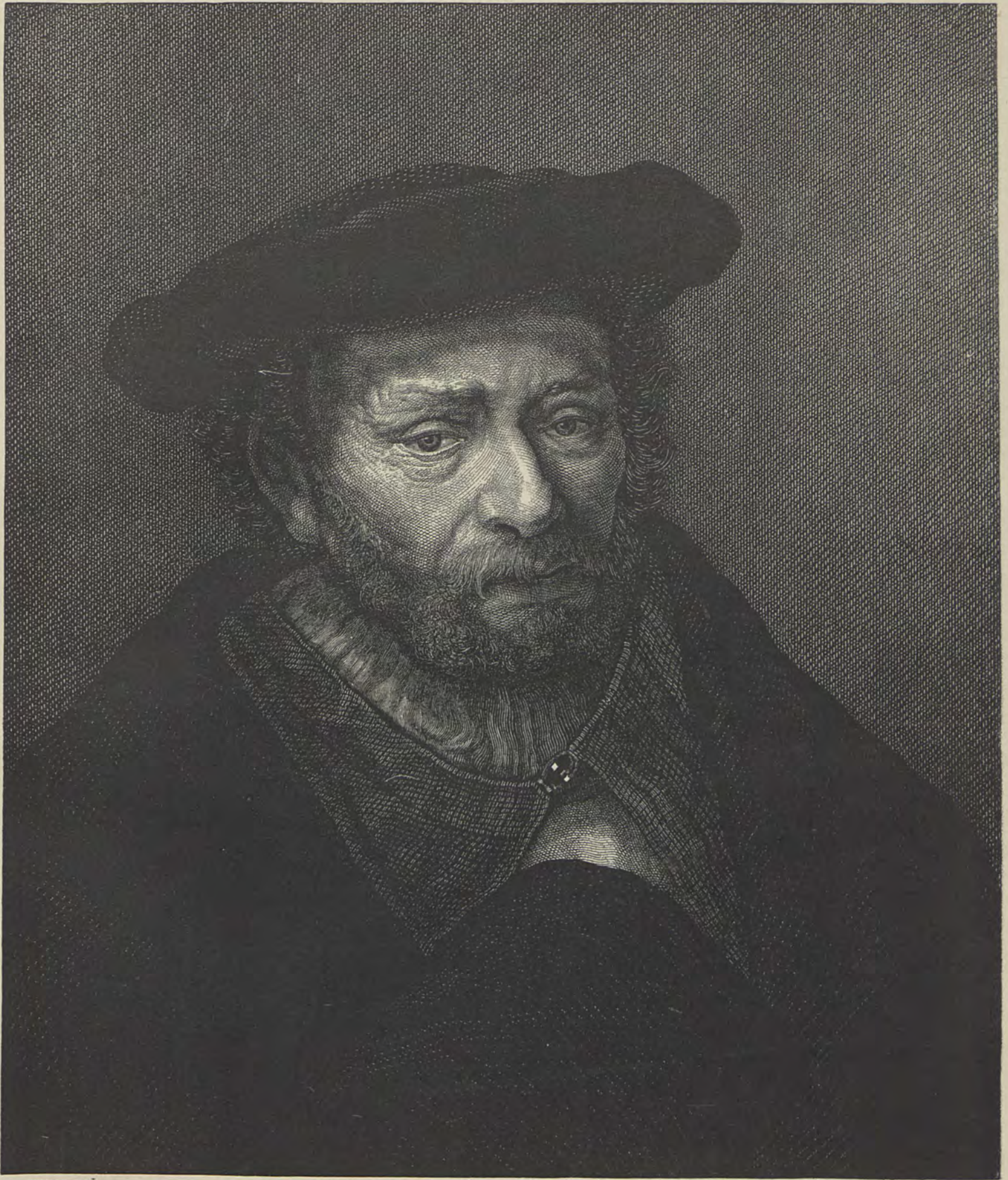
Doch ich bin vorausgeeilt. Kehren wir zu den Anfängen unserer Holzschneidekunst in der neuen Zeit zurück! Obschon gleichzeitig mit Maydell Baron *Klodt* ganz selbständig, vermuthlich durch Nettelhorft veranlaßt, sich in Petersburg der Holzschneidekunst widmete, so hat man doch Grund anzunehmen, daß die Dorpater Schule auf die Klodt'sche xylographische Anstalt — die erste in St. Petersburg — von großem Einflusse gewesen ist. Denn erstens gingen ja die meisten Maydell'schen Holzschnitte eben nach Petersburg, und zwar weil damals hier für solche Arbeiten noch nicht genügend ausgebildete Kräfte vorhanden waren, und dann ist es auffällig, daß die Tonstich- oder Linienmanier, die Klodt in seiner Schule vornehmlich pflegte, gerade von dem vorhingenannten dritten Schüler Maydell's, *Michelson*, für Rußland fozufagen erfunden wurde: er war der Erste, der den Spitzstichel verwarf.



*Scene aus dem russisch-türkischen Feldzuge. Zeichnung von Haanen
Holzschnitt von Weyermann. Aus der Kriegschronik 1877/78. Verlag von H. Hoppe, St. Petersburg.*

Baron *Constantin Klodt*, gleich Maydell Militär, ein Bruder des berühmten Bildhauers, setzte es durch, Dank feiner Verbindungen als Erster auf Kosten der Akademie im Jahre 1835 zur Ausbildung in der Xylographie ins Ausland entfandt zu werden. Er ging nach Paris und arbeitete mehrere Jahre unter der Anleitung des bekannten *Porré*. Er bekundete ein bedeutendes Talent und wufste stets den Charakter der Vorlage gut wiederzugeben, zeichnete übrigens auch selbst recht tüchtig. Wie die Namen unserer künstlerisch gebildeten Holzschneider stets mit einem illustrierten journalistischen Unternehmen in Verbindung zu bringen sind, so war es auch hier der Fall. Kukolnik's „*Illjustrazja*“ war es, in der sein Name zuerst allgemeinere Verbreitung fand. Als dieselbe 1847 in die Hände von Krascheninnikow und Krylow, unter Redaction des Kammerherrn Baschuzki, überging, gründete Letzterer für die Zwecke des Journals ein eigenes xylographisches Atelier, dessen Leitung Baron Klodt übernahm. Das Atelier, das nur ganz kurze Zeit bestand, da die genannte Zeitschrift schon nach wenigen Jahren einging, arbeitete nicht nur für diese, sondern lieferte auch eine Menge Arbeiten für Werke belletristischen Charakters, deren Verlag Baschuzki, Jungmeister u. A. übernahmen, sowie für medicinische, technische u. dgl. Schriften. Wie meist in den xylographischen Anstalten, ging auch hier oft eine tüchtige Schülerarbeit unter der Firma des Lehrers und Meisters in die Welt, wiewohl derselbe im besten Falle nur die „letzte Hand“ an dieselbe gelegt hatte. Ganz besonders soll das auch mit der Anstalt *Bernardski's* der Fall gewesen sein, eines Schülers von Klodt, der aber bald selbständig ward und die Mittel hatte, ein eigenes Atelier anzulegen. Zu nennen sind ferner *Bronnikow*, *Hohenfelden* und dessen Lehrer, der früh verstorbene *Dericker* (1829 bis circa 1853 oder 1854), ein eminent begabter Künstler, der blutjung als Stahlstecher in der „Expedition zur Anfertigung der Staatspapiere“ eine Anstellung fand, aber bald zum Holzschnitte überging und später ein eigenes kleines Atelier gründete. *Dericker* war selbst ein vortrefflicher Zeichner und seine Illustrationen und künstlerisch behandelten Caricaturen zeigen im Stich stets eine flotte Federzeichnung-Manier, während er vom Tonschneiden im Ganzen nicht viel hielt. *Bronnikow* wandte sich später ganz der Malerei zu und lebt jetzt als Professor der St. Petersburger Akademie und historischer Genremaler in Rom. Er war eine der Hauptstützen des *Bernardski's*chen Ateliers, wie *Dericker* und der später zu nennende *Sserjakow* die des *Klodt-Baschuzki's*chen Ateliers, aus dem unter Anderen auch *H. Link*, der bekannte Holzschneider des „*Kladderadatsch*“ — er zog schon sehr bald nach Berlin — und *Eduard Dammüller* hervorgingen, der spätere Leiter des Ateliers der *Hoppe's*chen „*Wssemirnaja Illjustrazja*“. *Hohenfelden* endlich, der von seinem Lehrer *Dericker* eine sehr flotte Manier überkommen hatte, die sich namentlich auch vortrefflich den eigenartigen *Mikeschin's*chen Zeichnungen anpaßte und von dem wir Schnitte unter anderen in den humoristischen Wochenblättern „*Wesseltschak*“ und „*Gudok*“ (1858—60) finden, sowie in *Pluchard's* Reise- und Lesebibliothek, in *Rafin's* Prachtwerk „*Italien*“ (Anfang der Sechziger-Jahre), auch in der *Baumann's*chen „*Illjustrazja*“, einem illustrierten Journal, das Ende der Fünfziger- und Anfang der Sechziger-Jahre existirte und dessen Atelier später in die Hände von *Brosz* und *Bachmann* überging — *Hohenfelden* also nimmt heute eine sehr angefehene Stellung bei der „Expedition zur Anfertigung der Staatspapiere“ ein und wenn er selbst nicht mehr als Holzschneider arbeitet, so docirt er doch als solcher an der trefflichen Schule der „*Kaiserlichen Gesellschaft zur Förderung der Künste*“, einer der wenigen Stätten in Rußland, wo dieser Kunstzweig systematisch gepflegt wird. Zu den Holzschneidern der älteren Generation gehörte auch noch der talentvolle Mitarbeiter des einstmals (in den Fünfziger-Jahren) sehr beliebten Witzblattes „*Isskry*“ („*Die Funken*“), *Kurenkow*, ein Schüler des *Bernardski's*chen Ateliers.

Aber wenn auch, wie soeben hervorgehoben wurde, gar viele der genannten Künstler oft unter fremder Firma arbeiten mußten, so läßt sich immerhin Manches nennen, was unzweifelhaft ihre Arbeit ist, häufig auch von ihnen signirt wurde. So wissen wir zum Beispiel, das von *Dericker* die prächtigen



GEMALT VON JAN LIVENSZ.

REPRODUCTION EINES HOLZSCHNITTES VON A. DAUGELL.

BILDNISS EINES JUDEN.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN





*Einzug der Maffejanica (Carneval). Zeichnung von N. Karasyn. — Reproauctio eines Holzschnittes von J. Baranowski.
Aus der „Nüwa“. — Verlag von A. F. Marcks, St. Petersburg.*

Illustrationen zu dem humoristischen Werke des Geheimrathes Mjatlew „Die Reife Kurdjukow's“ herühren, das die besten Holzschnitte in dem 1841 von Iffakow herausgegebenen Album „Die Unferen, nach der Natur von Ruffen gemalt“ (dem bekannten „Les Français chez eux-mêmes“ nachgebildet) ebenfalls feine Arbeit sind, das er Ifflenjew's „Reifen“ illustrierte, das zu der Prachtausgabe von Sollogub's „Tarantass“ die großen Vollbilder von ihm geschnitten sind, das die kleineren in demselben Werke eine Arbeit *Bronnikow's* sind, dem auch der Löwenantheil an den von Bernardski herausgegebenen künstlerisch realistischen und durch und durch nationalen hundert Illustrationen zu Gogol's berühmtem Roman „Die todten Seelen“ zufällt, wie auch manche der Schnitte, die der „Chudoshestwennya Gazeta“ von Kukolnik (um von 1838—1842) beigegeben sind, ebenfalls feine Arbeit sind.

Wir gewinnen dabei gleichzeitig die Einsicht, das gegen Ende der Vierziger- und in den Fünfziger- und Sechziger-Jahren die Buchillustration, wenigstens was den originalen und nationalen Holzschnitt betrifft, nicht nur häufiger anzutreffen war, sondern auch relativ höher stand, als heute, wo im Ganzen mechanische Reproduktion unter starker Benützung des Auslandes die erste Rolle spielt.

An die Stelle der Buchillustration, zu welcher wir auch die künstlerische Ausschmückung der einst gebräuchlichen Almanache, Kalender etc. rechnen, sind die illustrierten Journale getreten. Seit Beginn der Siebziger-Jahre haben diese einen besonderen Aufschwung genommen, der es ihnen ermöglicht, sich neben westeuropäischen Prefsorganen dieser Art sehen zu lassen, Dank der Schule von Holzschneidern, welcher *Lawrentji Sserjakow* das Leben gab, Dank andererseits solchen Verlegern, wie vor Allem Adolf Marcks und Hermann Hoppe. Mit dem Emporblühen der Unternehmungen dieser Beiden ist auch der Name *Sserjakow's* auf's Engste verknüpft.

Der Raum verbietet es mir, auf den Lebenslauf dieses eminent begabten Künstlers (geboren 1824, gestorben 1881 in Nizza), der, ein Bauersohn, als Autodidakt sich seinen Weg bahnen mußte, als Künstler bereits gleichzeitig Subalterner im Topographen-Corps und Hausknecht war, und der einzige „Akademiker der Holzschneidekunst“ ist, den die Geschichte unserer Kunst aufzuweisen in der Lage ist, näher einzugehen. *Sserjakow* war epochemachend, nicht bloß in Rußland, sondern auch in Frankreich; er ist, nebenbei bemerkt, — was charakteristisch genug ist — der einzige Holzschneider, mit dem sich unsere Kunsthistoriker beschäftigt haben und über den viel geschrieben worden ist, nicht bloß in Rußland, sondern auch in Frankreich, wo er mehrere Jahre seines Lebens zugebracht hat, die er zu den glücklichsten seines Lebens rechnete.¹ Einen besonders bezeichnenden Beleg seiner Begabung und seiner Leistungsfähigkeit vermögen wir schon in dem für unsere ehemaligen Verhältnisse sehr charakteristischen Umfange zu erblicken, das es ihm als Untermilitär zu Zeiten des Regime's eines Kaisers Nikolaus doch gelang, sich Zutritt zu der Akademie der Künste zu verschaffen. Seine künstlerische Thätigkeit umfaßt die Jahre 1845—1881 und läßt sich in drei Perioden theilen.

Die erste würde bis zum Jahre 1849 reichen und umfaßt autodidaktische Arbeiten (*Sserjakow* arbeitete zuerst mit dem Federmeffer auf Langholz l) für Kinderschriften, die Studitski herausgab, und dann seine Illustrationen für Kukolnik's „Illjustrazja“; obschon diese Arbeiten die mancher Xylographen jener Zeit übertreffen, so stehen sie doch hinter seinen eigenen späteren noch weit zurück. Aber er arbeitete sich ein und bildete sich aus, und seine Stöcke und Tafeln aus den Fünfziger-Jahren zeigen schon ein ganz eigenartiges Gepräge, namentlich eine besondere Technik. Im September 1853 erhielt er für seinen Schnitt nach einem Rembrandt'schen Studienkopf eines Greifes, den er in halber Lebensgröße reproducirte (der Stock ist leider auf einer Seereise im Jahre 1847 verloren gegangen) den Grad eines „freien Künstlers“. Sechs Jahre später wurde er für seinen Schnitt nach dem „Ungläubigen Thomas“,

¹ *Sserjakow* hat eine ausführliche Selbstbiographie hinterlassen. Einen sehr fleißig zusammengestellten Katalog seiner Arbeiten verdanken wir *N. P. Szoba*.

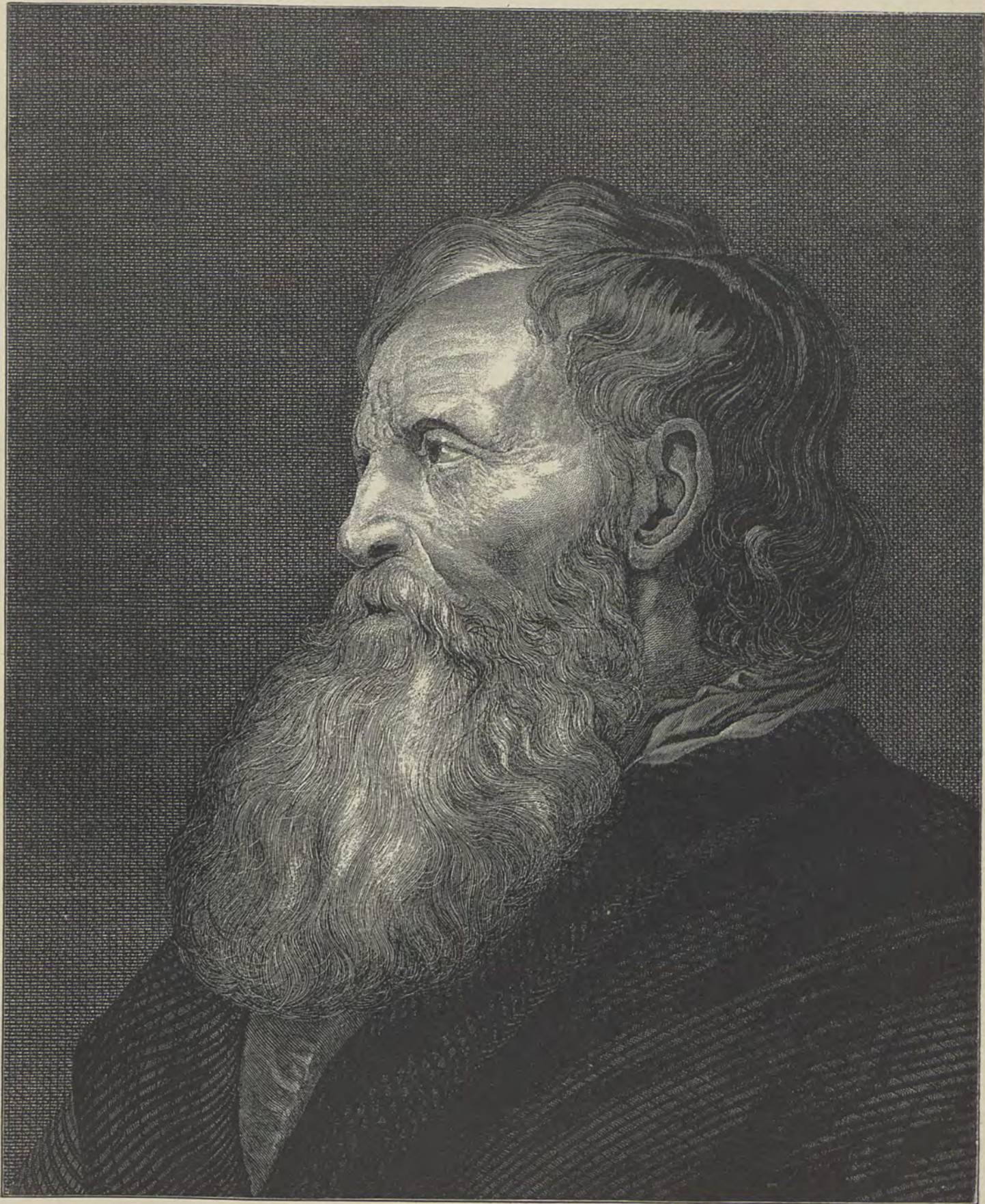


*Der Herbst. Zeichnung von N. Karafin. — Holzschnitt von M. Raschewski.
Aus der „Niwa“. Verlag von A. F. Marcks, St. Petersburg.*

ebenfalls von Rembrandt, in Originalgröße (12 Zoll zu 11 $\frac{1}{2}$ Zoll), behufs weiterer Ausbildung in's Ausland gefandt. Ein unglückliches Verhängniß wollte es, daß auch dieser Stock verloren ging; dieses Mal nicht durch Wasser, sondern durch Feuer. Sserjakow ging nach Paris und damit beginnt seine zweite Periode. Seine Arbeiten aus dieser Zeit sind an Wirkung und fauberer Technik durchaus Stahlstichen der besten englischen Meister gleichzustellen und zeichnen sich dabei stets durch freischaffende Unmittelbarkeit und Lebendigkeit aus, namentlich was das Porträt betrifft, diese schwerste Aufgabe für den Holzschneider. Er blieb fünf Jahre im Auslande, von denen er die längste Zeit in Paris zubrachte. Hier arbeitete er, nebenbei mit Aufträgen aus seinem Vaterlande überhäuft, vornehmlich für Best's „Magasin pittoresque“, das noch bis 1872 wahrhaft virtuose Arbeiten von ihm veröffentlichte, da die Redaction mit ihrer Veröffentlichung, als einer Rarität, sehr sparsam umging, ferner für Charton's „Histoire de France“ (1859—60) u. a. Daß sein eminentes Können selbst auf das Best'sche Atelier nicht ohne Einfluß blieb, das geht auch daraus schon hervor, daß namentlich die Porträts in dem „Magasin pittoresque“ vor und nach 1859 einen ganz bedeutenden Unterschied zeigen. Mit den glänzendsten Zeugnissen versehen, kehrte er Ende 1863 nach Petersburg zurück. Hier erhielt er für seine Pariser Arbeiten 1864 den Grad eines Akademikers und 1867 für ein Porträt Kaiser Alexander's II. den Titel eines „Holzschneiders Seiner Majestät des Kaisers“, unter Zuzählung zur kaiserlichen Ermitage. Inzwischen hatte er, 1865, an der heutigen „Baron Stieglitz'schen Zeichenschule“ das Lehramt für Holzschneidekunst übernommen.

Es beginnt nun seine dritte Periode. In der ersten Zeit fuhr er noch in seiner früheren Manier fort, aber von Aufträgen überhäuft, begann auch er unter dem Fluche der Massenproduction zu leiden und nahm seine Frau und Schüler aus dem eigenen, zu Beginn der Siebziger-Jahre begründeten Atelier zu Hilfe. Seit 1869 ständiger Mitarbeiter an der damals in's Leben tretenden Hoppe'schen „Wsemirnaja Illjustrazja“, die sich die „Illustration“, die „Illustrated London News“ und die „Leipziger Illustringte Zeitung“ zum Vorbild nahm, und seit dem Jahre 1870 auch an dem Ssemewski'schen historischen Journal „Russkaja Starina“ („Das alte Rußland“, dessen Illustrationen hauptsächlich Porträts waren) und an der im selben Jahre begründeten Marcks'schen „Niwa“ („Die Flur“), die sich an die „Gartenlaube“ anlehnte, außerdem noch für andere Fachjournale, Kinderzeitschriften, verschiedene Luxusausgaben, wie Polewoi's „Russische Literaturgeschichte“, eine „Beschreibung von Pawlowsk“, Märchenfammlungen oder populäre Ausgaben, wie Roshdestwenski's „Vaterländische Geschichte“ u. f. w. beschäftigt, sah er sich genöthigt, einen großen Theil der Stöcke bloß mit „S. & Cie.“ zu zeichnen. Doch haben wir auch aus dieser letzten Zeit einige vortreffliche, unverkennbar nur von seinem eigenen Stichel herührende Arbeiten. Solcher Arbeiten besitzen wir von ihm im Ganzen gegen fünfhundert; aus seinem Atelier sind gegen tausend hervorgegangen.

Aber nicht bloß sie hat er uns hinterlassen, sondern auch eine ganze Reihe ausgezeichnete Schüler, wie *J. J. Matjuschin* (bäuerischer Herkunft), *J. A. Subtschaninow*, *W. W. Matthé*, der auch auf Kosten der Akademie längere Zeit bei Pannemaker in Paris arbeitete und Sserjakow's Nachfolger an der „Zeichenschule“ wurde, *Gerasimow* (†) u. A., von denen namentlich Matjuschin, der übrigens in den letzten Jahren nur noch wenig arbeitet, und Matthé als ausgezeichnete Porträtschneider hervorgehoben werden müssen. Auch *J. S. Baranowski*, einer der besten Mitarbeiter der „Niwa“, von der Akademie mit verschiedenen Medaillen belohnt, ist ein Schüler Sserjakow's und hauptsächlich Porträtschneider. Von den übrigen Mitarbeitern der „Niwa“, die heute als Hauptvertreterin des Holzschnittes in Rußland dasteht und eine ganze Schaar tüchtiger Künstler dieses Zweiges um sich versammelt hat, mögen noch die Polen *Raschewski*, vornehmlich Landschaftler und Architekturen-Schneider, ein Schüler des vor circa zwanzig bis vierundzwanzig Jahren von Baumann nach Petersburg berufenen Schweizer *Weyermann*, der zuerst an seiner „Illjustrazja“ beschäftigt war, dann ein eigenes Atelier gründete, das auch

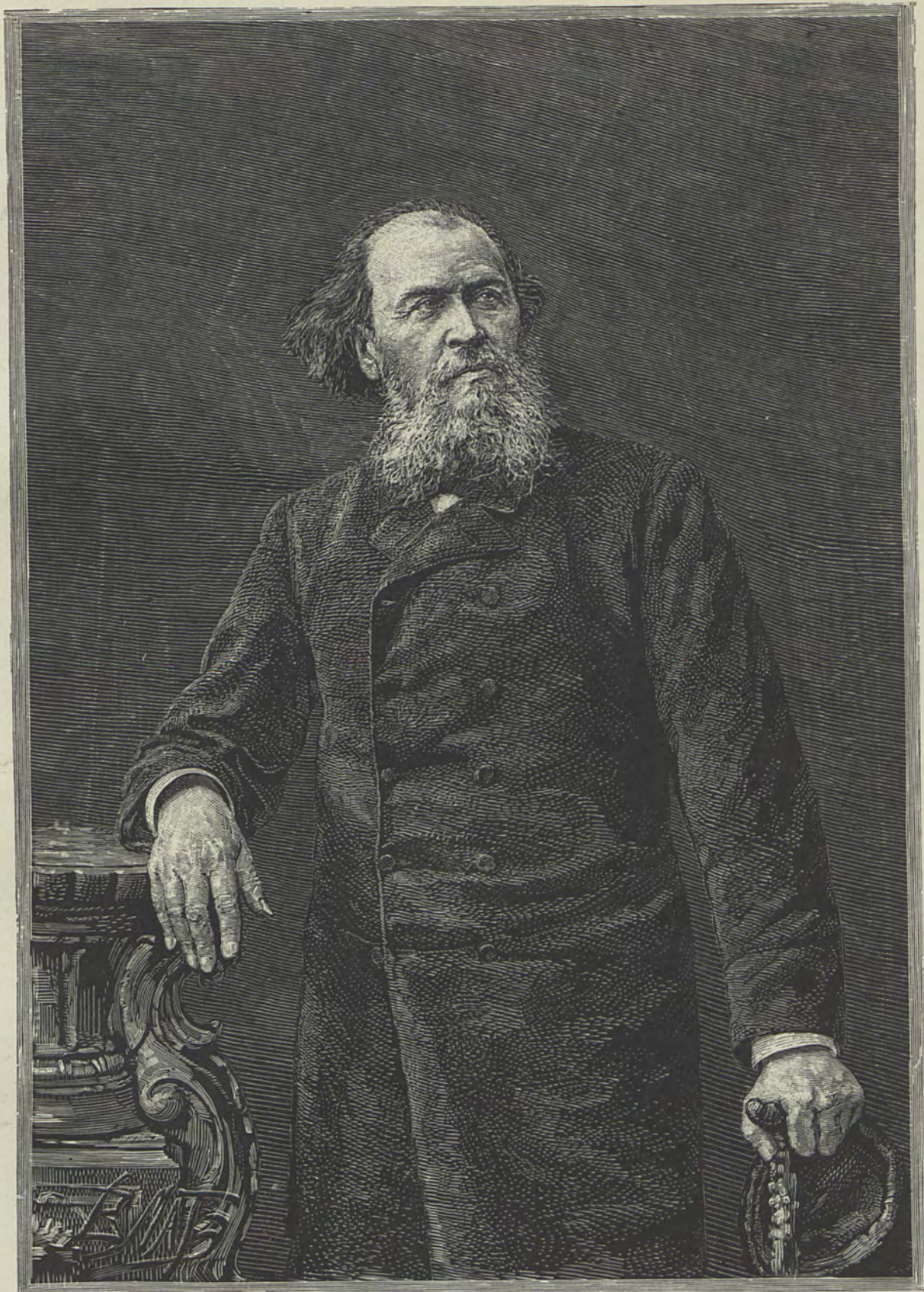


GEMALT VON REMBRANDT.

REPRODUCTION EINES HOLZSCHNITTES VON L. SSERJAKOW.

BILDNISS EINES GREISES.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.



*Porträt des Dichters Polanski. — Holzschnitt von W. Mathé nach einer Photographie.
Aus der „Wsemirnaja Illjustrazja“. Verlag von H. Hoppe, St. Petersburg.*

für den Hoppe'schen Verlag viel arbeitet, *Olschewski* und *Schübler*, beide aus Warfchau, insbesondere Figurenschneider, und *Flügel* genannt werden. Seit Hermann Hoppe's Tod (1885) hat sich die „Wse-mirnaja Illjustrazja“ mehr der Zinkographie und anderen modernen Reproductionsarten zugewandt, wie sie denn neuester Zeit auch von der berühmten Wiener Firma Angerer & Göschl die einschlägigen photochemischen Verfahrungsweisen erworben hat und auf Grund dessen eine eigene Anstalt einrichtet; dafür ist aber die „Niwa“ dem Holzschnitt treu geblieben, wiewohl auch sie noch viel mit ausländischen Cliché's arbeitet. Eine dritte rührige Firma, die von M. O. Wolff, sowie die Ssuworin'sche können hier kaum in Betracht kommen: die eine gibt dem Holzschnitler so gut wie gar keine Arbeit und die andere begnügt sich mit fremden Cliché's und mit Reproduktionen alter einheimischer. Das letztere gilt auch in den meisten Fällen von den verschiedenen Prachtausgaben, die zum Beispiel im Hoppe'schen Verlage erschienen sind, wie eine illustrierte Ausgabe russischer Volksmärchen, die Geschichte Peter des Großen, die Kriegschronik von 1877/78 u. a.

Noch eine Bemerkung zum Schlusse. Es ist vielleicht aufgefallen, daß bisher nur immer von St. Petersburg die Rede gewesen ist. Aber das hat seinen guten Grund. Wie allzeit die besten und verbreitetsten illustrierten Journale in St. Petersburg erschienen, so waren und sind auch die besten Xylographen immer hier zu finden; stammen sie auch vielleicht aus Warfchau, Moskau, Kiew, — schließlich führt sie der Brod suchende Weg doch in die Newa-Residenz. Außerhalb des Petersburger Verlags- und Kunstlebens begegnen wir nur ganz vereinzelt Erscheinungen auf dem uns interessirenden Gebiete und jedenfalls keinen hervorragenden.

In St. Petersburg aber nimmt das Wesen der vervielfältigenden Künste, und somit auch des Holzschnittes trotz Allem einen immer erfreulicheren Aufschwung, wenn auch die Zeit noch ferne liegen dürfte, wo der Holzschnitt tiefer in's Volk eindringen könnte, um befruchtend und belebend sich mit der volksmäßigen Kunstproduction in der Form der „Lubotschnyja kartiny“ innig zu verbinden und zu verschmelzen und so erst ein ganz nationales Gepräge zu erhalten.

Julius Hafselblatt (J. Norden).



Medaille zur Erinnerung an die Schlacht bei Gresham 1720. — Holzschnitt von L. A. Sserjakow.
Aus dem anlässlich der zweihundertjährigen Geburtstagsfeier Peters des Großen herausgegebenen Album.
Verlag von H. Hoppe, St. Petersburg.



*Junges Mädchen aus der Stadt Galitsch (Gouvernement Kostroma). Originalzeichnung von K. Golembowski.
Holzschnitt von J. Holewinski. Aus der „Niwa“. Verlag von A. F. Marcks, St. Petersburg.*

M. DIE SCHWEIZ.

Die Schweiz ist zu klein, um sich in Sachen der bildenden Künfte selbst zu bestimmen. Sie ist auch dazu politisch nicht einheitlich genug gestaltet. Man kann wohl von einem Schweizer Volke, nicht aber von einer schweizerischen Nation reden. Die aus zweiundzwanzig selbständigen Cantonen bestehende Conföderativ-Republic der Eidgenossenschaft birgt unter gemeinsamer Dache Germanen wie Welsche, welche letztere in Italiener und Franzosen zerfallen, ist also eigentlich ein aus den Bruchtheilen dreier Nationalitäten zusammengesetzter Körper. Die Folge hiervon trat schon im frühen Mittelalter klar in die Erscheinung: mehr als irgendwo sonst tragen die Werke der Architektur, Malerei und Sculptur in der Schweiz ein kosmopolitisches Gepräge. Sie pflegten unter den mannigfaltigsten auswärtigen Einflüssen zu entstehen und können in ihrer Abhängigkeit von einem höheren Ganzen sich nur selten mit den Monumenten der benachbarten großen Culturländer messen. Die deutsche Schweiz empfing ihre Nahrung vielfach von Deutschland, während die französische Schweiz in einem ausgesprochenen Verhältniss zu Frankreich, die italienische zu Italien stand.

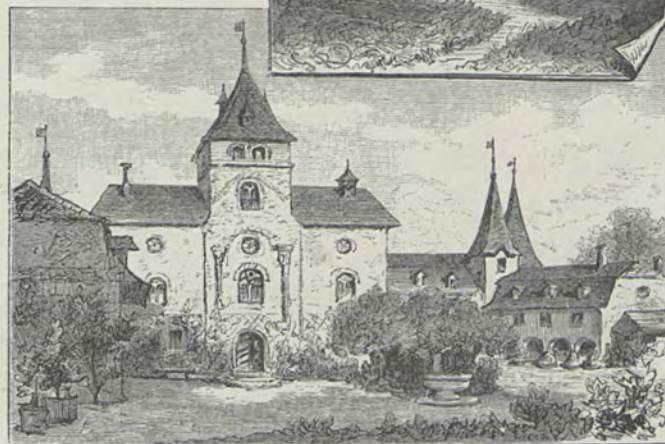
Fast noch entschiedener als in der Vergangenheit ist in der Schweiz die Anlehnung in künstlerischen Dingen an die bedeutendsten Centren des Auslandes in der Gegenwart. Die Schnellebigkeit, welche im Charakter unserer Zeit liegt, die Mittel, neue Ideen und Erfindungen rasch zu verbreiten, die Leichtigkeit, mit der wir uns heute auch die fernsten Quellen nutzbar machen: Alles das trägt nicht gerade dazu bei, das Originelle sich entwickeln zu lassen. Man sucht sich eben, was der Andere besitzt, möglichst schnell und auf möglichst billige Weise anzueignen, um von der Concurrenz nicht erdrückt zu werden. So ist es auf dem Gebiete der bildenden, so auf dem der reproducirenden Künfte.

Von einem modernen schweizerischen Holzschnitt im eigentlichen Sinne des Wortes kann nicht gesprochen werden; die verschiedenen Richtungen, welche die fremdländischen Schulen kennzeichnen, sind auch bei uns vertreten. Im Großen und Ganzen ist die Summe dessen, was in der Schweiz im letzten Jahrzehnt im Holzschnittfache geleistet wurde, recht unbedeutend. Fragt man einen einheimischen Xylographen nach den Urfachen des kümmerlichen Daseins, welches seine Kunst fristet, so erfährt man ungefähr Folgendes: Einige Firmen, die, weil sie einen gewissen Ruf haben, unbesorgt das Risiko auf sich nehmen können, geben sich alle Mühe, stehen jedoch zu vereinzelt da, um den Xylographen ein Arbeitsfeld zu eröffnen, und haben auch für ihre Bestrebungen ein zu kleines Absatzgebiet. Mit Ausnahme von zwei Orten gibt es im Schweizerlande keinen, der ein auf großem Fuße eingerichtetes Atelier besäße. Wozu sollte auch ein solches in den kleineren Städten frommen? Weist man doch, daß die zur Erläuterung des Textes nothwendigen Buchillustrationen meistens in Zinkätzungen hergerichtet werden, oder aber, wählt man den Holzschnitt als Mittel der Reproduktion, leichter im Auslande zu beschaffen sind, wo sich Xylographen-Werkstätten zu Dutzenden finden, die mit zahlreichen Lehrlingen schnell und billig arbeiten. Es ist somit das Feld der Xylographie in der Schweiz ein eng begrenztes, ihre Thätigkeit oft sogar eine unterbrochene. Abgesehen von wenigen hervorragenden Erzeugnissen zweier oder dreier Verlagshandlungen und etlicher für sich schaffender Holzschneider, ist das, was uns vorliegt, kaum der Erwähnung werth und beschränkt sich auf Hôtelansichten, Fabrikmarken, Annoncenvignetten, roh ausgeführte Kalender u. s. w. Die Holzschneidekunst ist in der Schweiz zum Handwerk geworden, das alle Mittel ergreift, um nur leben zu können, und bei der immer noch zunehmenden Concurrenz der Zinkographie scheint eine Besserung dieser Zustände, so lange wenigstens die Parole „Billigkeit“ und „Mittelmäßigkeit“ gilt, leider nicht in Aussicht zu stehen.

Befonders geeignet, den Holzschnitt zu fördern, sind die illustrierten Zeitschriften. Bei der Überfülle von gediegenen auswärtigen Familienblättern, die auch in der Schweiz zahlreiche Abonnenten finden, können sich aber gerade diese bei uns nur schwer halten. So wurde 1861 von einem Verleger in Frick im Aargau, Namens Stocker, „Die illustrierte Schweiz“ gegründet, ein Blatt, das monatlich zweimal herauskam und für die damalige Zeit ganz gute Holzschnitte brachte, die wirklich im Inlande gezeichnet und geschnitten waren. Das Jahr darauf hatte der Herausgeber jedoch erst zweihundert Abnehmer und sein Unternehmen würde schon damals wieder eingegangen sein, wenn sich nicht in dem Buchdrucker R. F. Haller-Goldschach in Bern, dem jetzigen Verleger des Berner Stadtblattes, ein rühriger Fortsetzer gefunden hätte. Unter Haller stieg die Zahl der Abonnenten bald auf 1800. Tüchtige Arbeiten, welche zum grössten Theile aus dem kurz zuvor gegründeten Atelier der beiden Schweizer Buri und Jeker hervorgingen, schienen das Ihrige dazu beizutragen, „Die illustrierte Schweiz“ auf eine solide Basis zu stellen, allein der Schein trog. Trotz der eifrigen Bemühungen Haller's vermochte das Blatt sich nicht länger als bis 1867 zu halten. In dem gleichen Jahre nun, wo „Die illustrierte Schweiz“ aufhörte zu existiren, trat die Firma Benziger in Einfeldeln mit einem illustrierten Katholischen Familienblatt zur Unterhaltung und Belehrung auf, das den Titel „Alte und neue Welt“ führte und binnen Kurzem 84.000 Abonnenten hatte. Es ist charakteristisch, dass, im Gegensatz zu dem Fiasco des Haller'schen Versuches, das Publicum durch Betonung des specifisch schweizerischen Standpunktes zu gewinnen, das in erster Linie auf katholische Leser berechnete Blatt

der Gebrüder Carl und Nicolaus Benziger so schnell von Erfolg gekrönt war. Wenn letzteres noch heute erscheint, so verdankt es dies wohl hauptsächlich seiner katholischen Tendenz, die ihm eben auch in den deutsch redenden Theilen des Auslandes Eingang verschafft. Was im Übrigen von illustrierten Zeitschriften bei uns ausgegeben wurde — „La Suisse illustrée“ (Bern, Dalp'sche Buchhandlung, 1872) konnte sich nur ein Jahr halten — ist kaum der Erwähnung werth; es sei nur noch darauf hingewiesen, dass die im Anschluss an die schweizerische Landesausstellung von 1883 und im Verlage von J. A. Preufs in Zürich erschienene „Illustrierte Schweizer Zeitung“ meistens Holzschnitte enthielt, die im Auslande, vorwiegend in München, angefertigt worden sind. Genannte Zeitschrift, die im Laufe des ersten Jahres schon wieder einging, kommt demnach hier nicht in Betracht.

Einen Mittelpunkt für die einheimische Holzschneidetechnik bildete viele Jahre hindurch die bereits erwähnte xylographische Anstalt von *Buri & Jeker* in Bern. In ihr wurden hervorragende Kräfte herangebildet, Holzschneider, die, wie ihre Namen verrathen, zwei Landes Sprachen angehörten, Alle aber durch das ernste Streben, in ihrer Kunst weiterzukommen, verbunden waren. Neben R. Buri und Jeker (Letzterer ist der Bedeutendere) standen *A. Stephani*, *R. Milliet*, *J. Lehmann*, *Fridrich*, *S. Meier*, *E. Meissner* (1870), *J. Heinemann*, *Th. Meyer*, *Minde* und *Boche*. Es war das entschiedene Verdienst



Schloß Münchenwyl und die historische Linde.
Zeichnung von G. Roux. — Holzschnitt aus der xylographischen Anstalt von Orell Füssli & Cie., Zürich. Aus „Europäische Wanderbilder“.

Haller's, dafs es dem Atelier nicht an Aufträgen fehlte und sich fogar namhafte fchweizerifche Künftler herbeiliefen, für viele Schnitte die Originalzeichnungen zu liefern. So hätte fich mit der Zeit die Kunft der Xylographie in Bern gewifs eingebürgert, wenn die Verhältniffe nur von Dauer gewesen wären. Allein, als die illuftrirten Unternehmungen Haller's, der das Buri-Jeker'sche Atelier faft ausschließlich befchäftigte, eingingen — Haller trat im Jahre 1876 aus der väterlichen Druckerei aus, um eine eigene zu gründen — da friftete dasfelbe bald nur noch ein kümmerliches Leben. Die Xylographen, welche es gebildet hatte, zerftreuten fich in alle Welt; die wenigen aber, welche in Bern blieben, arbeiteten nun auf eigene Rechnung für bedeutende Firmen Deutschlands. Seit jener Zeit kann von einer Berner Xylographenfchule im ftrengen Sinne des Wortes nicht mehr die Rede fein.

Die Glanzperiode der xylographifchen Anftalt von Buri & Jeker fällt in die Sechziger-Jahre, wo ein vorzüglicher fchweizerifcher Illuftrator, der leider zu früh geforbene G. Roux von Genf, in ihren Dienften fand. Damals wurden in Bern Holzchnitte geliefert, die denen des Auslandes nahezu ebenbürtig waren. Auch ftrebte man in jener Zeit nach der Löfung neuer technifcher Probleme; fchon 1862 photographirte ein Freund Haller's, der Dilettant war, ein Genrebild Girardet's aus der Berner Gemäldefammlung direct auf die Buchplatte. Der Verfuch gelang, wie das betreffende Blatt in der illuftrirten Schweiz zeigt, blieb jedoch ohne Nachahmung. Dasjenige Werk, welches uns nächft der Haller'schen Zeitschrift in die Leistungen des Ateliers von Buri & Jeker den besten Einblick gewährt, ift die von 1867 bis 1872 zu Bern im Verlage der Dalp'schen Buch- und Kunftthandlung (K. Schmid) erfchienene „Schweizer Gefchichte in Bildern“, der unfer Vollbild „Der Befuch Joseph's II. bei Alb. von Haller“ entnommen ift. Wie der Titel der mit einem erklärenden Texte von Oswald Schön verfehenen Holzchnitfammlungen zeigt, handelt es fich bei derfelben um ein im wahren Sinne des Wortes patriotifches Unternehmen. In 69 Bildern führt das Buch dem Befchauer die hauptfächlichften Thaten der Eidgenoffen vor die Augen, von der Zeit an, wo Gefchichte und Legende noch zufammenfliessen, bis hinauf zu unferen Tagen. Die Werke hervorragender Schweizer Maler haben den Holzfchneidern als Vorlagen gedient. Unter den Bildern treffen wir folche von Martin Difteli, dem genialen Herausgeber des berühmten Difteli-Kalenders, folche von Weckeffer, Emil Rittmeyer, Ludwig Vogel, Caspar Bofshard und Anker, ferner Compositionen von A. Bachelin, Ziegler, J. S. Hegi, Aug. Beck, J. Balmer, Landerer, Jules Hébert, endlich folche von Bendel, Prof. W. Völker, Rieter, A. Doviane, Labouchère, Théophile Schuler, Fr. Walthard und G. Roux. Elf von ihnen — Balmer, Hegi, Roux, Rittmeyer, Beck, Völker, Hébert, Bachelin, Anker, Doviane, Schuler — zeichneten ihre Compositionen direct auf die Holzftöcke oder lieferten doch wenigftens Originalzeichnungen, und fo kamen dieselben möglichft treu zum Ausdruck; diejenigen Künftler, welche dies nicht thaten, mußten es fich gefallen laffen, dafs zwischen fie und den Holzfchneider noch ein Dritter trat. Dafs ein fo gewandter Zeichner wie Roux, neben dem auch Fehlmann wirkte, meistens dieser Dritte gewesen, gereichte dem Unternehmen fehr zum Vortheil; denn ihm ift es wohl hauptfächlich zu verdanken, dafs das Werk, wenn auch die Holzchnitte, die fämmtlich deutsche Schule verrathen, nicht alle von gleichem Werthe find, einen durchaus einheitlichen Eindruck macht.

Wir nannten bereits das Haus der Gebrüder Carl und Nicolaus Benziger, jetzt Benziger & Cie., das in einem einfamen Erdenwinkel, aber unter dem mächtigen Schutze Einfiedelns, des ersten Benedictinerklofters der Schweiz, fteht. Dort wurde fchon Ende der Fünfziger-Jahre eine xylographifche Anftalt eingerichtet, also lange bevor Orell Füsli & Cie. in Zürich eine folche befafsen. Die Firma Benziger ging aus der feit dem letzten Jahrhundert bestehenden Buchdruckerei des Klofters Einfiedeln hervor und wurde im Jahre 1792 von Joseph Carl Benziger gegründet, der 1833, nachdem feine Söhne (Carl 1815, Nicolaus 1824) in das Gefchäft eingetreten waren, fich mit dem Bewußtfein zurückziehen



*Besuch des Kaisers von Österreich Joseph II. bei Albrecht von Haller in Bern am 17. Juli 1787. Zeichnung von G. Roux.
Reproduction eines Holzschnittes aus der xylographischen Anstalt von Buri & Feker, Bern. Aus der „Schweizer Geschichte in Bildern“. Verlag der J. Dalp'schen Buchhandlung, Bern.*

konnte, sein Haus auf einen festen Boden gestellt zu haben. 1834 angeknüpfte Verbindungen mit Amerika, welche die Errichtung von Filialen in New-York (1853), Cincinnati (1860) und St. Louis (1875) zur Folge hatten, machten die Firma bald weltberühmt. 1860 theilten sich in die Leitung derselben je drei Söhne von Carl und Nicolaus Benziger, seit 1881 steht bereits neben der dritten Generation die vierte dieses Namens. Unermefslich waren die Erfolge des Hauses Benziger, schnell wurde es ein Mittelpunkt des katholischen Buchhandels. Auch an äußeren Zeichen der Anerkennung fehlte es nicht; so erhielten auf der Wiener Weltausstellung von 1873 die Gebrüder Benziger die Verdienst- und Fortschrittsmedaille.¹

Der Chef der technisch-artifischen Abtheilung des Hauses Benziger war lange Jahre hindurch der 1851 als Lehrling in dasselbe eingetretene Adelrich Benziger. Bei einem Aufenthalt in Amerika

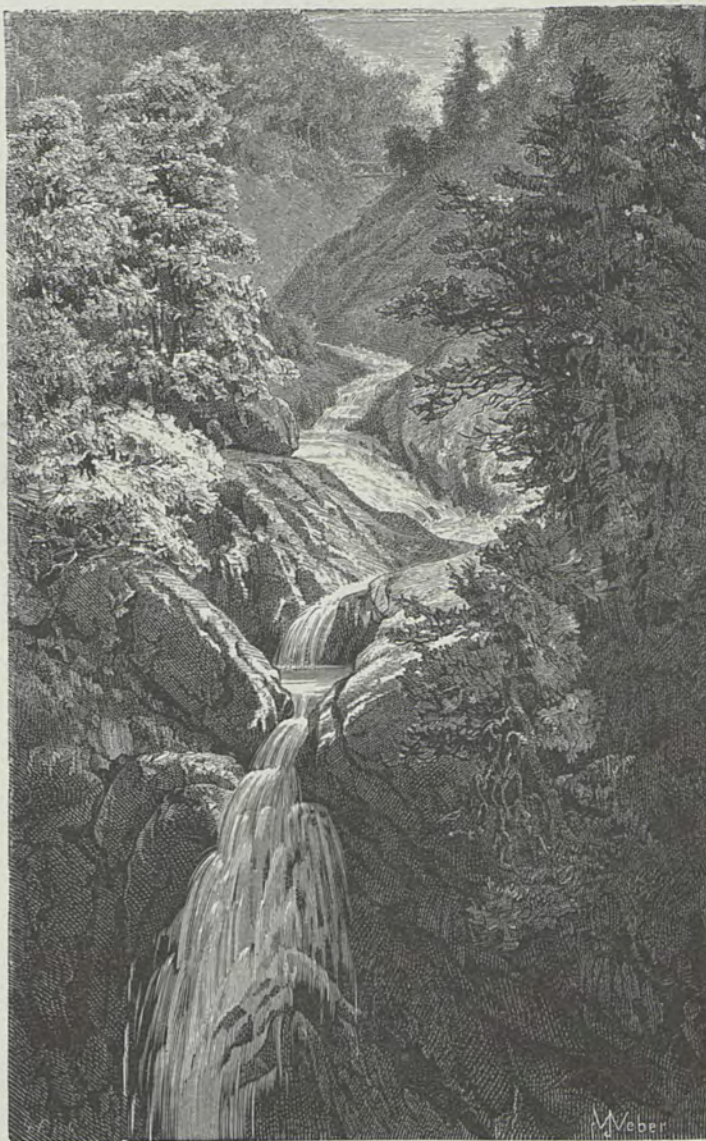


Das Winzerfest. Zeichnung von G. Roux. — Holzschnitt aus der xylographischen Anstalt von Orell Füssli & Cie., Zürich. Aus „Europäische Wanderbilder“ (Vevey).

(1853) und auf einer Reise durch Deutschland, Frankreich und England (1857) hatte derselbe die nöthigen Kenntnisse erworben, um dem typographischen Geschäfte seines Vaters und Oheims einen raschen Aufschwung zu verleihen. Schon Anfangs der Fünfziger-Jahre beschäftigte dasselbe zum Zweck der Illustrirung einer biblischen Geschichte von L. C. Businger, die in zehn Sprachen übersetzt wurde, und mehrerer Schulbücher nach amerikanischem Muster Xylographen im Auslande. Da zeigte sich das Bedürfnis, ein eigenes Atelier einzurichten. Rasch aufeinander erschienen nun in den Sechziger-Jahren: Businger, „Das Leben Jesu Christi und seiner Mutter Maria“ (mit 7 Einschaltbildern und 575 Holzschnitten; neue Ausgabe 1886), Rolfus und Brändli, „Glaubens- und Sittenlehre der katholischen Kirche“ (mit 2 Farbendruck-, 8 Einschaltbildern, 480 Holzschnitten; zweite Auflage, 1876), Rohner, „Maria und Joseph“ (8 Farbendruckbilder und 740 Holzschnitte; neue Ausgabe, 1884) und Bitchnau, „Das Leben der Heiligen“ (mit 4 Farbendruckbildern und 330 Holzschnitten; fünfte Auflage, 1885). Diesen Prachtwerken in Groß-Quart reihen sich zahlreiche illustrierte Bücher kleineren Umfanges, wie

¹ Siehe Zeitung der Schweizer Landesausstellung vom 15. November 1883, Nr. 40, S. 374 bis 377.

zum Beispiel das Leben Pius' IX. und Leo's XIII. und mehrere Publicationen profanen Inhalts, wie Kuhn's Roma (mit 690 Holzschnitten, 4 Einschaltbildern und zwei Porträts in Farbendruck; dritte Auflage, 1887), sowie der illustrierte, wohl in einer Viertel Million Exemplaren gedruckte Kalender würdig an. In neuester Zeit haben die Publicationen von Benziger & Cie., besonders seitdem (1881) Adelrich Benziger aus dem Geschäfte ausgetreten ist, an künstlerischem Werthe eher ab- als zugenommen. Das Unwefen der Cliché's macht sich auch in Einfiedeln geltend, wo doch tüchtige Holzschneider, wie Staudacher und Sparinger aus Stuttgart, leben. Die Holzschnitte, welche die deutsche Überfetzung des Lebens der heiligen Elisabeth von Ungarn von Montalembert zieren, zeigen meist französischen Ursprung, und die 140 Originalholzschnitte aus dem Leben des heiligen Joseph von Champeau und Sickinger sind, nach dem zu urtheilen, was bereits erschienen ist, zum Theil willkürlich in der Erfindung, salopp französisch, brutal realistisch.¹ Auch mit äufserem Mißgeschick hatte die Firma Benziger zu rechnen, ein 1886 erfolgter Strike von elf Maschinenmeistern, an de-



Der Kohlerenfall. Zeichnung von J. Weber.
Holzschnitt aus der xylographischen Anstalt von Orell Füssli & Cie., Zürich.
Aus „Illustrierte Wanderbilder“ (Thun und Thunersee).

Landesausstellung von 1883 gleichzeitig mit *Bachmann* und *Orell Füssli* ein Diplom; von ihm rühren die meisten Holzschnitte in Rahn's „Geschichte der bildenden Künfte in der Schweiz“ her. *Knaus* ist wohl der begabteste unserer Holzschneider.

Sehr traurig sieht es in der französischen Schweiz um den Holzschnitt aus, Erzeugnisse wie „Montreux et ses environs“ (Neuenburg, Furrer) beweisen es. Die Pariser Concurrenz stand einer gefundenen Entwicklung der Xylographie dort hemmend im Wege, und erst die Zukunft wird zeigen, ob eine solche in den welschen Cantonen, die ja reich sind an tüchtigen producirenden Künstlern,

zu fördern. Von anderen Verlagsfirmen der Schweiz, die Holzschnitte liefern, nennen wir diejenige von A. E. Ullmer & Cie. in Bern — sie übernahm das Atelier von Buri & Jeker — von einzelnen Holzschneidern noch *J. Ludw. Fetzler* in Schaffhausen, von *Leyritz* und *T. Meister* in Bern, *Herm. Fischer*, *A. Kunz*, *Jean Deus*, *Heinr. Bachmann*, *A. Niedermann*, *J. R. Müller* in Zürich und *Knaus* in Basel. *Niedermann* ist nach München übersiedelt, gehört also der Schweiz nicht mehr an. *Müller*, dessen Atelier bereits 1857 gegründet wurde, erhielt in Bern eine silberne Medaille und auf der Schweizer

¹ Vgl. die Recension von Ferd. Schneider in Mainz im literarischen Handweiser von Dr. Franz Hülskam. Münster 1887. Nr. 431, Seite 277 und 278.

überhaupt möglich ist. Der Anfang zur Umkehr ist gemacht; unter Leitung von Prof. *A. Martin* besteht jetzt an der „*École des arts industriels*“ eine Abtheilung für Holzschneidekunst mit zahlreichen Schülern. Das Kopfstück des großen Plakates vom letzten Genfer Schützenfeste, von *Chomel* componirt, wurde von acht jungen Männern dieser Abtheilung in Holzschnitt ausgeführt.

Zum Schlufs noch ein Wort über die Firma *Orell Füfsli & Cie.* in Zürich. Die „*Nouvelles montagnardes*“ des Genfer Dichters *Ch. Du Bois-Melly*, denen 58 Illustrationen von *G. Roux* beigegeben sind (dritte Auflage 1884), leiten uns zu derselben über; *Roux's* Zeichnungen wurden nämlich bei *Orell Füfsli* in Holz geschnitten. Die artistische Anstalt von *Orell Füfsli* ist 1873 gegründet worden, ihr Anfang knüpft sich an den noch heute derselben vorstehenden, auch in Deutschland rühmlich bekannten Landschaftzeichner *J. Weber*. *Weber* ist ein Schüler *Müller's* und hat neben sich tüchtige Holzschneider, wie *Isler*, *S.* und *O. Hoffmann* und *Th. Meyer*, welche Letzteren wir schon von dem *Buri-Jeker'schen* Atelier her kennen. *Minde*, der nach seinem Austritt aus dem Atelier von *Buri & Jeker* ebenfalls bei *Orell Füfsli* gearbeitet hat, kehrte wieder nach Deutschland zurück.

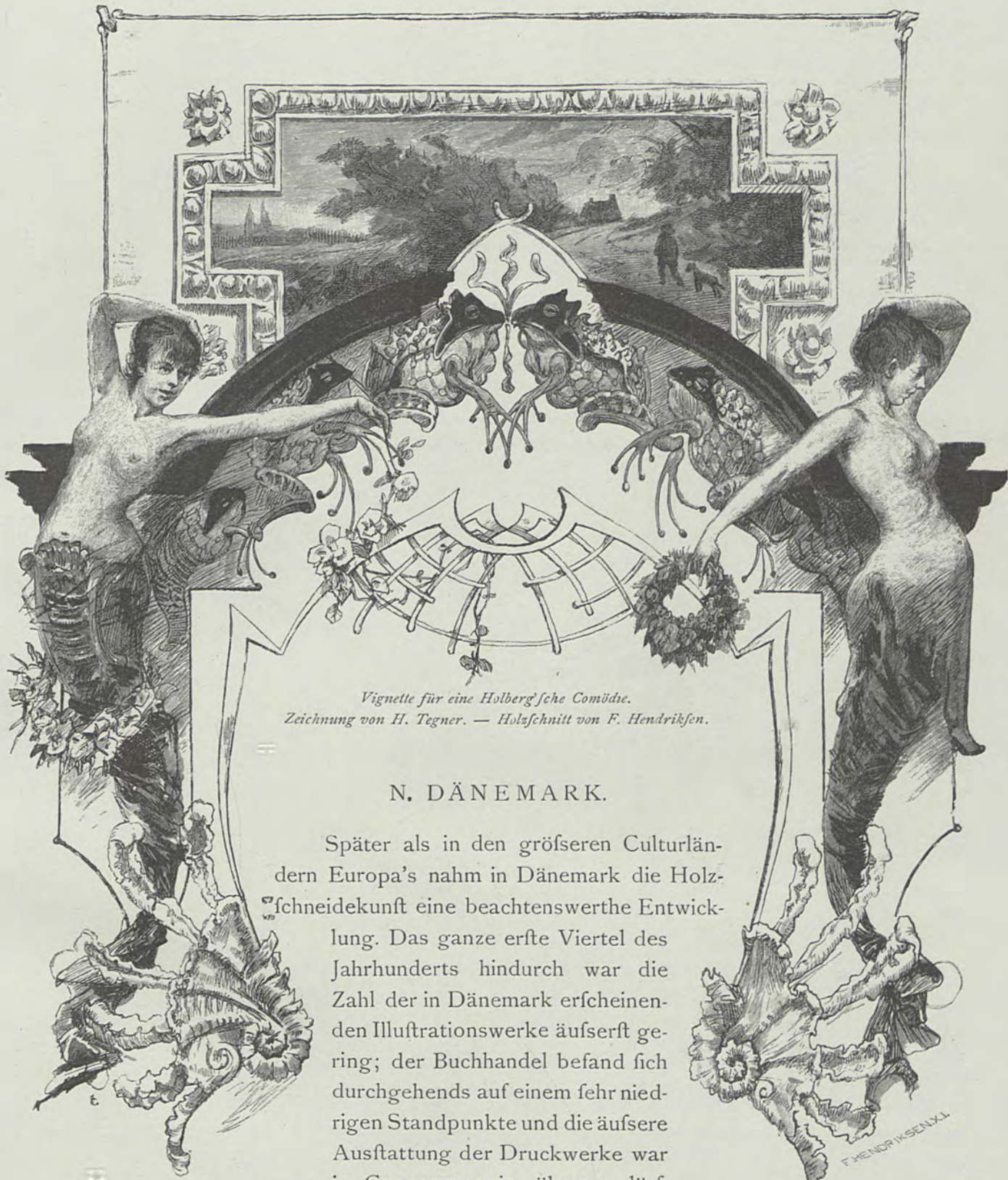
Für *Orell Füfsli* charakteristisch sind die Wanderbilder aus der Schweiz, aus Österreich, Deutschland, Italien, Frankreich etc., von denen bisher etwa hundert Bändchen erschienen. Lange Jahre hindurch war *Roux*, ein in Paris gebildeter Schweizer Künstler, die Seele dieses Unternehmens, seine Übersiedlung nach Genf und sein 1885 erfolgter Tod erwiesen sich für die Firma als ein unerfetzlicher Verlust. Als Illustrationen sind unferm Texte beigegeben „*Das Winzerfest*“ (*Vevey*), „*Schlofs Münchenwyler und die historische Linde*“, „*Gang längs der Stadtmauern*“ (*Murten*), sowie „*Der Kohlerenfall*“ (*Thun* und *Thunersee*).

Es ist sehr zu bedauern, daß sich nicht mehr tüchtige Zeichner und wirkliche Künstler des Holzchnitts bei uns annehmen, denn nur sie sind im Stande, ihn wahrhaft zu heben. Der Holzschneider bestimmt sich nicht selbst, der höhere Wille einer über ihm stehenden Macht hat ihm feine Bahnen zu weisen; je kräftiger dieser Wille, desto sicherer wird der Weg sein, den er wandelt. Das Streben des modernen Holzschneiders ist auch in der Schweiz auf malerische Wirkung gerichtet, er arbeitet, wie der Amerikaner, mit Vorliebe in Tönen. Der Grabstichel trat an die Stelle des Messers, welches in der klassischen Zeit eines *Holbein* und *Dürer* dem Holzschnitt den Stempel der Originalität aufdrückte.



Gang längs der Stadtmauern (Murten).
Zeichn. v. *G. Roux*. — Holzschn. aus der
xylogr. Anst. v. *Orell Füfsli & Cie.*, Zürich.
Aus „*Europäische Wanderbilder*“.

Carl Brun.



Vignette für eine Holberg'sche Comödie.
Zeichnung von H. Tegner. — Holzschnitt von F. Hendriksen.

N. DÄNEMARK.

Später als in den grösseren Culturländern Europa's nahm in Dänemark die Holzschneidekunst eine beachtenswerthe Entwicklung. Das ganze erste Viertel des Jahrhunderts hindurch war die Zahl der in Dänemark erscheinenden Illustrationswerke äusserst gering; der Buchhandel befand sich durchgehends auf einem sehr niedrigen Standpunkte und die äussere Ausstattung der Druckwerke war im Ganzen nur eine überaus dürf-

tige. Fand man es wünschenswerth, irgend einem Buche eine bildliche Ausschmückung zu geben, so nahm man zu ärmlichen Kupferstichen feine Zuflucht oder beschränkte sich darauf, mehr oder weniger schlechte Copien deutscher Holzschnitte herstellen zu lassen. Für den Aufschwung ist man zuvörderst einem einzelnen Manne Dank schuldig, dem energischen *Andreas Christian Ferdinand Flinch*; nicht allein steht er unter den dänischen Xylographen als der früheste da; es gelang ihm auch, in seinem Fache Manches zu leisten, was als massgebend für eine Reihe von Arbeiten späterer Holzschneider gelten darf und überdies selbständigen Kunstwerth besitzt.

Seine manuelle Fertigkeit erwarb sich der im Jahre 1813 geborene *Flinch* in einer Goldschmiedewerkstätte, wo er den Grabstichel handhaben lernte; gleichzeitig — von 1832 an — zeichnete er an der königlichen Kunstakademie zu Kopenhagen, wo der als Lehrer ausgezeichnete Maler C. W. Eckersberg damals wirkte. Flinch's Fähigkeit im Componiren war nur eine geringe; für getreues Copiren zeigte er aber ausgeprägte Anlagen, und als er in der Zeichenschule mit mehreren hochbegabten jungen Künstlern befreundet wurde, trieben diese ihn an, sich zum Xylographen auszubilden. In Kopenhagen fand sich aber damals kein Mensch, bei dem er Anleitung suchen konnte; er bildete sich daher vollständig als Autodidakt aus und verfertigte, am häufigsten nach den Zeichnungen seiner Freunde L. Fröhlich und J. Th. Lundbye, verschiedene Holzschnitte, indem er lediglich die Conturen

auf den Stock kalirte und die weitere Ausführung ganz aus freier Hand besorgte. Oftmals legte er schon in diesen früheren Arbeiten kein geringes Vermögen an den Tag, in den künstlerischen Stil und die Eigenthümlichkeit der Vorbilder einzudringen; technisch lassen sie aber Vieles zu wünschen übrig. Größere Sicherheit in der Behandlung gewann er aber, als er sich in den Jahren 1837 bis



Der Küster als Prediger verkleidet.
Holzschnitt von F. Hendriksen nach E. Werenskiöld.

mächtig dazu bei, in weiteren Kreisen Sinn für einheimische Kunst zu wecken. Gebricht es in diesem Kalender den Holzschnitten auch oft an Feinheit der Ausführung, so sind sie doch durchgehends feelisch und getreu aufgefasste Nachbildungen; noch besser sind jedoch die eben nicht zahlreichen Einzelblätter Flinch's, besonders die schöne „Stute mit Füllen“, auf welchem Stock die reizende Zeichnung Lundbye's ganz im Geiste des hervorragenden Thiermalers wiedergegeben ist. Als 1845 Flinch als Xylograph bei dem neu errichteten, sehr einflussreichen politisch-satirischen Wochenblatt „Der Korfar“ angestellt wurde, waren es Zeichnungen von Klästrup, die ihm zum Nachschneiden vorgelegt wurden. Klästrup war ein Illuстрator, der sich durch seine Ausbildung nicht über den Standpunkt des schlichten Dilettantismus erhob und seine durchgeführten Arbeiten sind meistens äußerst schlecht; jedoch besaß er einen gewissen Griff, mit wenigen raschen Zügen den Physiognomien, der Haltung und den Bewegungen der zu karikirenden Personen einen prägnanten Ausdruck zu verleihen, und der etwas robuste Grabstichel Flinch's eignete sich sehr wohl dazu, seine flüchtig, bisweilen sogar roh skizzirten Entwürfe zu reproduciren. Diese umfassende Wirksamkeit setzte Flinch bis zu seinem Tode, 1872, fort; seine Bedeutung beruht sowohl auf der großen Verbreitung seiner Werke als auch darauf, daß er mehrere sehr tüchtige Schüler ausgebildet hat.

1838 mit Staatsunterstützung in Deutschland aufhielt. Kurz nach seiner Heimkehr schloß er sich den genannten jüngeren Malern an, und diese waren es vornehmlich, welche die geistvollen Zeichnungen für den von 1842 ab von Flinch in einer längeren Reihe von Jahren herausgegebenen „Hauskalender“ lieferten. Der Kalender erreichte eine großartige Verbreitung und trug in einem Menschenalter

Unter diesen verdienen besonders *J. P. Aagaard*, *A. Th. Kittendorff* und *H. C. Henneberg* genannt zu werden. Wie es mit ihrem gemeinsamen Lehrer der Fall ist, verfertigten auch sie eine Menge von Holzschnitten im Stil einigermaßen durchgeführter Federzeichnungen, ohne auf irgend einen feineren Ton oder auf luftperspectivische Wirkung auszugehen, — ganz im Anschluß an die ältere deutsche Xylographenschule. Zwar war das Zutrauen zu der Leistungsfähigkeit der dänischen Holzschneider weder im Publicum noch bei den Verlegern gegen die Mitte des Jahrhunderts festgegründet; als Zeugniß dessen steht die Thatfache da, daß man noch im Jahre 1849, als es sich darum handelte, die 125 trefflichen Zeichnungen von V. Pederfen zur Gefammtausgabe von H. C. Anderfen's Märchen



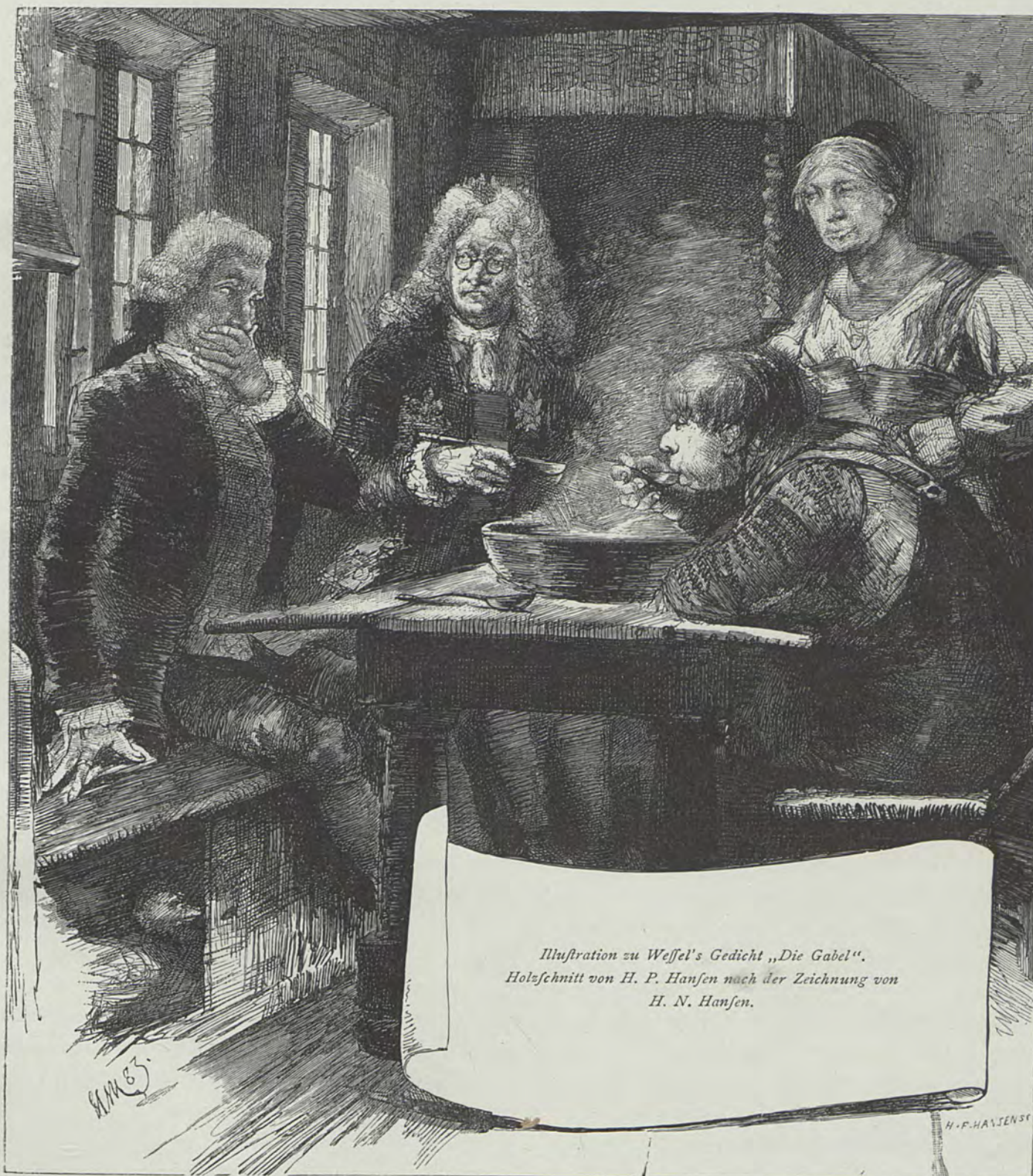
„Møens Klint.“ — *Reproduction eines Holzschnittes von A. Th. Kittendorff nach P. C. Skovgaard.*

schneiden zu lassen, sich dazu veranlaßt sah, einen deutschen Xylographen, E. Kretschmar in Leipzig, damit zu betrauen. An größeren Aufgaben fehlte es jedoch nicht ganz, und tüchtige Maler und Illustratoren zeichneten mit Eifer für den Holzschnitt. Dafs der bei weitem hervorragendste von allen dänischen Zeichnern, W. Marstrand, nicht den ihm sonst aus vielen Ursachen gebührenden Einfluß auf die Entwicklung der Holzschneidekunst seines Vaterlandes nahm, rührt zum Theil davon her, daß er mit seinem rastlosen und rücksichtslosen Geiste sich nicht im geringsten nach den Ansprüchen der reproducirenden Künste richten wollte, theils davon, daß das Publicum durchgehends auch in seiner Blüthezeit nicht dazu geneigt war, seine in der anscheinenden Flüchtigkeit ihrer Ausführung ebenso derben wie geistreichen und echt komischen Compositionen nach Verdienst zu würdigen. Seine köstlichen Zeichnungen zum Don Quixote wurden nur in einer Reihe von rohen und geistlosen lithographischen Drucken reproducirt, und von seinen vom glänzendsten Humor strotzenden Holberg-Illustrationen wurden diejenigen, die überhaupt zur Wiedergabe gelangten, erst in seinen spätesten Jahren auf würdige Weise in Holzschnitt publicirt. Lorenz Fröhlich war von den bedeutenderen Zeichnern derjenige, der um die Mitte

des Jahrhunderts den dänischen Xylographen die umfangreichsten Aufgaben stellte; vor Allem verdient hier die Fülle von Illustrationen genannt zu werden, die er für die „Geschichte Dänemarks“ von Fabricius, besonders für die Periode Urzeit und Mittelalter ausführte. Diese Arbeiten zeichnen sich nicht nur durch reiche Phantasie und außergewöhnlichen Schönheitsinn aus, welche sich sowohl in der reichen und klar entwickelten Composition als auch in der reinen und edlen Formgebung bekunden, sondern auch dadurch, daß es der Künstler in höherem Grade als irgend einer seiner Vorgänger verstand, durch feine Linienführung und Modellirung die Arbeit dem Xylographen zurechtzulegen. Die Figurencompositionen Fröhlich's sind gewöhnlich von einem sinnreich erdachten Rahmen umgeben, in welchem sich phantastische Thiergehalten, Genien u. dergl. mit rein ornamentalen Bestandtheilen vereinen; diese Einrahmung ist leicht hingeworfen, meistens nur in Conturen mit einiger Schraffirung oder steht als eingelegte Arbeit weiß auf schwarzem Grunde; die Hauptcompositionen sind mehr im Geschmack einer mehr oder weniger sorgfältigen Federzeichnung behandelt. Diese Illustrationen wurden mit nicht geringem Glück auf den Stock übertragen und sehr getreu geschnitten; der Meister war der im Jahre 1826 geborene *H. C. Henneberg*, welcher, nachdem er sich vorläufig bei Flinch und an der Akademie zu Kopenhagen ausgebildet hatte, mehrere Jahre in Deutschland arbeitete, wofür er an Schnorr's Bibelwerk und mehreren anderen Publicationen mitwirkte. Von größeren Blättern führte der gewissenhafte Xylograph nur wenige aus; ein Hauptwerk ist das nach der Zeichnung von H. Olrik geschnittene Porträt des Malers Ernst Meyer, welches diesem Aufsatze beigegeben ist. Im Jahre 1849 errichteten *J. P. Aagaard* und *A. Th. Kittendorff* zu Kopenhagen das erste größere dänische xylographische Institut, aus welchem eine Menge von Illustrationswerken hervorgingen. Der bedeutendere von Beiden war Kittendorff, der sich in Deutschland in seinem Fache vervollkommen hatte; er war der Erste, dem es gelang, in einzelnen sehr schönen Holzschnitten Zeichnungen von Marstrand zu reproduciren.

Schon Flinch hatte es mit einem illustrierten Wochenblatte, „Penningmagasin“, versucht (vor 1834); mehrere tüchtige Zeichner — außer den schon genannten auch der treffliche Landschaftsmaler *P. C. Skovgaard* — arbeiteten daran mit. Mehrere ähnliche Unternehmungen folgten; die Mehrzahl derselben half sich jedoch mit Cliché's nach Xylographien ausländischer Herkunft durch, und erst die im Jahre 1859 errichtete, noch heute existirende „Illustreret Tidende“ (Illustrierte Zeitung) nahm in größerem Umfang einheimische Kräfte in ihren Dienst. In der „Illustreret Tidende“ sind bis jetzt Arbeiten von beinahe allen dänischen Malern reproducirt worden, durchgehends leider auf wenig künstlerische Weise. Das Wochenblatt hatte schon Anfangs sein eigenes Atelier; von 1871 ab leitete es der Deutsche *J. G. L. Pauli*, ein Schüler von E. Kretzschmar. Unter ihm wie unter seinen Vorgängern haben nur ausnahmsweise die Künstler selbst auf die Stöcke gezeichnet; meistens sind die Zeichnungen (oder Gemälde) von geringeren Kräften copirt oder mechanisch übertragen; das individuelle Gepräge geht dadurch gewöhnlich zu Grunde, alles sieht langweilig und uniform aus, und erst in neuerer Zeit, da es der Zeitung gelungen ist, theils jüngere Kräfte an sich zu knüpfen, theils andere Reproductionsweisen als den Holzschnitt zu verwenden, bieten die Bilder größeres Interesse dar.

Was bis in die Siebziger-Jahre von der dänischen Holzschneidekunst producirt wurde, war beinahe alles unter deutschem Einflusse entstanden; dann trat die dänische Holzschneidekunst mit mehreren hervorragenden Xylographen, besonders dem von englischen Meistern stark beeinflussten *F. Hendriksen*, in eine neue Phase ein. *Frederik Hendriksen*, geboren 1847, kehrte im Jahre 1870 nach längerem Aufenthalte in Paris, besonders aber in London, in die Heimat zurück und errichtete daselbst ein xylographisches Institut, dessen Leistungen alle früheren bei weitem übertrafen, während zugleich durch sein Beispiel mehrere der älteren Xylographen Kopenhagens auf's fühlbarste beeinflusst wurden. Bald nahm Hendriksen eine solche Stellung ein, daß eine Mehrzahl der feinsten Aufgaben ihm anvertraut



*Illustration zu Wessel's Gedicht „Die Gabel“.
Holzschnitt von H. P. Hansen nach der Zeichnung von
H. N. Hansen.*

wurde; theils von ihm selbst, theils unter seiner Leitung wurden die besten Werke der hervorragendsten Meister geschnitten, immer geistvoll, immer getreu und mit einer technischen Tüchtigkeit, die nie etwas zu wünschen übrig liefs. Von grosser Bedeutung wurde das von ihm gestiftete Wochenblatt „Ude og Hjemme“ (Zu Hause und in der Fremde). Alles war hier auf künstlerische Vollendung angelegt, nichts Conventionelles, nichts Banales noch Handwerksmäfsiges wurde hier geduldet. Es stand dem geistreichen Herausgeber eine doppelte Aufgabe vor Augen: erstens die originellsten und charakteristischsten

Handzeichnungen älterer dänischer Meister der großen Allgemeinheit in getreuen Nachbildungen vorzuführen, zweitens das Publicum mit den Leistungen der neueren Kunst auf dem Laufenden zu erhalten. Dieses geschah nicht bloß durch die im Blatte selbst zu findenden Holzschnitte; es folgten als Beilagen größere Einzelblätter, bei deren Anschauen man sich an dem liebevollen und hingebenden Eindringen in den Geist der Vorbilder eben so sehr wie an der Feinheit der Ausführung freute. Bewundernswürth ist die Leichtigkeit und Geschmeidigkeit, mit welcher Hendrikfen seinen Grabstichel bald den elegant gefühlvollen Strichlagen J. Th. Lundbye's, bald der derben Rohrfeder Marstrand's folgen läßt; seine Facimiles von Handzeichnungen dieser Meister stehen oftmals nur insofern den Originalen nach, als die Druckfarbe doch niemals das Zeichenmaterial ganz zu erreichen vermag. Besonders Lundbye hat er mit eben so großer Liebe wie Glück reproducirt; es erschien im Jahre 1884 ein ganzes Buch in Kleinfolio, „Billeder in Tränit af Johan Thomas Lundbye“, welches mit feinen zahlreichen größeren und kleineren Reproduktionen ausgezeichnet dazu geeignet ist, von einem der geistvollsten und lebenswürdigsten Thier- und Landschaftskünstler, der je gelebt hat, einen Begriff zu geben. Die Maler der jüngeren Schule standen selbstverständlich dem trefflichen Xylographen gern zu Diensten, besonders da sein Vermögen weit darüber hinausging, einfache Federzeichnungen zu reproduciren. Hendrikfen hat sich die neuere Technik feiner Kunst derart zu eigen gemacht, daß er in fein getönten Arbeiten Treffliches leistet, und oftmals hat er mit großer Wirkung die Licht- und Farbeneffekte coloristisch bedeutender Werke sehr schön verdolmetst. Nennenswerth sind in solcher Beziehung die Holzschnitte in den ersten Jahrgängen seiner Kataloge der Jahresausstellungen der Kopenhagener Kunstakademie, sowie auch mehrere in dem von dem Unterzeichneten verfaßten Werke „Nyere dansk Malerkunst“. Als Proben von Hendrikfen's Kunst fügen wir zwei Holzschnitte bei, den einen nach einer Zeichnung des norwegischen Malers Erik Werenskjold: „Der Küster löst, als Prediger verkleidet, die Räthsel des Königs“ (zu einem Volksmärchen mit demselben Motive wie Bürger's Gedicht „Der Abt von St. Gallen“) und eine Vignette nach Hans Tegner für eine Holberg'sche Comödie. Beide sind in Erfindung und Behandlung sehr charakteristisch für die dänische Kunst unserer Zeit.

Unter den neueren Xylographen Dänemark's thut sich auch der zuerst bei Henneberg, dann in Leipzig ausgebildete, 1829 geborene *Hans Peter Hansen* rühmlich hervor. Von seinen älteren Werken steht wohl das große, ganz als Federzeichnung behandelte Blatt „Kühe bei einem Bauernhofe“, nach der Zeichnung von O. Haslund, am höchsten; es genoß im Jahre 1875 die Ehre, als Vereinsblatt von dem Kunstverein Kopenhagens vertheilt zu werden. Später arbeitete er, wie Hendrikfen, mehr auf malerischen Ton und Wirkung, wie man es aus dem beigefügten Blatte ersieht; es ist nach einer Zeichnung von Hans Nicolai Hansen gefertigt und stellt eine Scene aus Weffel's Gedicht „Gaffelen“ (Die Gabel) vor: Jupiter und Mercurius sind als Gäste in einer Bauernhütte travestirt und werden mit einer Kohlfuppe bewirthet. Andere bedeutendere dänische Xylographen, die sich am nächsten der englischen Schule angegeschlossen haben, sind *R. Neergaard*, *Andr. Bork*, *J. F. Rosenstand* und *C. Poulsen*. Weniger tüchtige Kräfte müssen wir übergehen.

Von den jüngeren dänischen Malern und Zeichnern haben viele für den Holzschnitt Vorzügliches geleistet, so Otto Haslund, Carl Thomsen, der feinsinnige Darsteller des Lebens der Kinder, Franz Henningsen, August Jerndorff, der Landschaftler Thorvald Nifs, Joakim Skovgaard, der geniale Illuſtrator Hans Nicolai Hansen und der als Humorist reich begabte Hans Tegner, welcher lediglich als Zeichner thätig ist. Dem Letzteren dankt man die Illustration eines der umfangreichsten Prachtwerke, welche bis jetzt im Norden an's Licht gebracht sind: die große, reich ausgestattete Gesamtausgabe von Holberg's Comödien. Die Zeichnungen zeugen hier ebenso günstig von dem Vermögen des Künstlers, sich in die Zeit des Dichters hineinzuleben, wie von seiner reichen Laune; meisterhaft sind sie — info-



Porträt des Malers Ernst Meyer. — Holzschnitt von H. C. Henneberg nach H. Olrik.

fern sie nicht in Lichtdruck reproducirt sind — von den Xylographen *Hendriksen, H. P. Hansen* u. A. wiedergegeben. Erwähnen wir noch, daß der Künstler- und Schriftstellerverein „Fremtiden“ (Die Zukunft) in den letzten Jahren einige Hefte mit Illustrationen klassischer Dichtungen der dänischen Literatur publicirt hat — die Zeichnungen nach *Jerndorff, C. Thomfen, J. Skovgaard, H. Tegner, H. N. Hansen, A. Helsted, H. Smith* und *Aagaard* sind von verschiedenen der genannten jüngeren Xylographen geschnitten, — dann haben wir hoffentlich die bedeutendsten Leistungen der neueren dänischen Holzschneidekunst angeführt.

Im Ganzen betrachtet, gewährt uns die moderne Xylographie Dänemarks das Bild eines kräftigen Ringens nach Selbständigkeit und nationaler Eigenart, und es steht zu hoffen, daß dieses Bemühen zu noch schöneren Erfolgen führen werde, wenn die dänischen Maler fortfahren, die Schätze des volkstümlichen Lebens und der nationalen Dichtung der Illustrationskunst zuzuführen.

Sigurd Müller.



Pokal. — Nach einer Naturaufnahme in Holz geschnitten von C. Hagberg.

O. SCHWEDEN UND NORWEGEN.

In Schweden und Norwegen hat der Holzschnitt nur in den letzten zwanzig Jahren ein wirklich selbständiges Leben gezeigt, während früher die meisten Leistungen der vielfach verbreiteten illustrierten Wochenschriften entweder in Cliché's auswärtiger Publicationen oder in gewöhnlich höchst mittelmäßigen Originalproductionen, die keine Erwähnung verdienen, bestanden.

Würdige Ausnahmen von dieser Regel machten freilich einige Publicationen, bei denen tüchtige Zeichner, wie Hallbeck für „Illustrerad Tidning“ und Wahlbom für das Witzblatt „Söndags Nisse“ mit der xylographischen Wiedergabe ihrer Zeichnungen selbst sich befafsten.

Den Anstofs zur wahrhaft künstlerischen Entwicklung des Holzschnittes gab jedoch erst die — durch eine Actiengesellschaft gegründete — speciell auf die Ausbildung des Holzschnittes gerichtete Publication der Stockholmer „Ny Illustrerad Tidning“, deren Erscheinen im Jahre 1865 anfängt.

Die skandinavische Kunst- und Gewerbeausstellung von 1866 gab die Veranlassung zu einer Erweiterung des Holzschnittateliers dieser Zeitung, indem die Ausstellung eine Menge von Illustrationen forderte. Neben dem englischen Xylographen *Eduard Skill*, der als eigentlicher Gründer des Ateliers schon von Anfang nach Schweden berufen war, wurden nun auch die Franzosen *Janet* und *Regnier* berufen, die — wenn ich nicht irre — alle beide für die Doré'schen Publicationen thätig gewesen waren. Janet und Regnier verließen jedoch bald wieder Schweden, während *Ed. Skill* noch einige Jahre dort als Vorstand des Ateliers

verweilte; als er endlich, von Heimweh ergriffen, wieder nach England zog, nachdem er vom König mit dem Wafa-Orden decorirt worden war, fühlte er sich in der Heimat fremd und kehrte nach Stockholm zurück, wo er von nun an bis zu seinem Tode, der im Anfang der Siebziger-Jahre eintrat, auf seinem Posten verblieb, selbst tüchtige Arbeiten ausführend und um sich herum eine tüchtige Schule erziehend, die später feine Manier und feine Wirkfamkeit weiter führte. Unter feinen Leistungen müssen eine Reihe ausgezeichneter Porträts hervorragender schwedischer Berühmtheiten und die Wiedergabe einer Menge Werke nordischer Künstler genannt werden.

Von feinen schwedischen Schülern ist vor Allem seine Nachfolgerin in der Leitung des Ateliers der „Neuen Illustrierten Zeitung“, *Ida Fahlander*, zu nennen.

Die Förderung, welche der Holzschnitt in Schweden durch die Gründung der genannten illustrierten Zeitung erfahren hatte, machte es auch für die übrigen illustrierten Organe der Hauptstadt nothwendig, eine ähnliche Stufe zu erreichen, und mehrere illustrierte Zeitschriften, unter denen besonders das

„Illustrerad Famili-Journal“ und „Förr och Nu“, sammt dem einmal jährlich erscheinenden Kalender „Svea“, hervorgehoben werden müssen, eiferten dem gegebenen Beispiele würdig nach. Die Maler wurden in die Bewegung hineingezogen und zeichneten vielfach selbst ihre Werke auf Holz. Um die Verbreitung dieser Holzschnitte zu befördern, fing man an, aus den Publicationen der „Neuen Illustrierten Zeitung“ gewisse Serien herauszugreifen und besonders mit Text erscheinen zu lassen. So eine im Jahre 1869 in Christiania (Norwegen) durch die „Gesellschaft zur Förderung der Volksaufklärung“ herausgegebene Sammlung „Träs-nit efter nordiske Maleres Billeder“ (Holzschnitte nach Bildern nordischer Maler), später die 1875 in Stockholm zur Ausgabe gelangten „Svenska måleres taflor under Carl XV's tid“ (Bilder schwedischer Maler aus der Zeit Carl's XV.) und im Jahre 1877 „Nordiska måleres taflor“ (Bilder nordischer Maler).

Die Officin der königlichen Buchdruckerei (*Norstedt & Söner*) war

der Holzschnitt in den drei genannten Publicationen in stetem erfreulichem Fortschreiten begriffen.

Eine Menge illustrierter Blätter und Fachschriften sind nach und nach entstanden, die alle mit einheimischen Holzschnitten geschmückt sind. Die „Neue Illustrierte Zeitung“ schritt fortwährend an der Spitze der Bewegung, allmählig in die malerische Richtung der neuesten deutschen, französischen und englischen Publicationen sich hineinarbeitend, immer leichter, flüssiger und eleganter in den Licht- und Schattenwirkungen. Hiezu trug nebenbei auch die Herausgabe mit schwedischem Texte mehrerer,

indefsen mit dem Maler und Professor an der Kunstakademie Johann Aug. Malmström in Verbindung getreten, um durch feine Hand Illustrationen einiger der berühmtesten älteren und neueren Literaturerzeugnisse des Nordens zu erhalten, die durch den Holzschnitt vervielfältigt werden sollten.

Seine allererste Aufgabe war Tegnér's „Frithjofs-Saga“, dann folgte die altnordische „Ragnar Lodbroks Saga“ und zum Schlusse Runeberg's „Fänrik Ståls sägner“. Während wir von Seiten des Zeichners Ragnar Lodbrok als die gelungenste Leistung bezeichnen möchten, ist dagegen



Illustration zu Erik Bögh's „Sanningens Vallfärd“. Zeichnung von Carl Larsson.
Holzschnitt von J. Engberg. Verlag von C. E. Fritze, Stockholm.

befonders deutscher klassischer Holzschnittwerke bei, zum Beispiel von Kreling's Faust-Illustrationen, Konewka's Silhouetten, dann auch Doré's Dante und Bibel mit den Original-Illustrationen.

Die Entdeckung der Nordostpassage durch N. E. Nordenfkiöld rief um's Jahr 1880 mehrere illustrierte Werke hervor, unter denen wir die „Nordenskiöld-Nummer“ der neuen illustrierten Zeitung

„Nordostpassage“, vom publicistischen Club herausgegeben, besonders aber Nordenfkiöld's eigenes Werk: „Die Reise Vega's“ hervorheben müssen. Dieses letztangeführte Werk wurde hauptsächlich von *W. Meyer* xylographirt.

Die neueste Erscheinung von dieser Art ist das Prachtwerk „Vårt Land“ (Unser Vaterland), von Dr. C. J. Fahlerantz herausgegeben und mit vortrefflichen Schnitten von den besten Künstlern geziert, unter welchen der junge *F. J. Peterson* besondere Anerkennung verdient für seine präcisen und wirklich künstlerisch vollendeten Schnitte.

gedehnte Illustrationsthätigkeit ausgeübt, die jedoch nicht immer von einem gewissen Manierismus freigesprochen werden kann.

Als sehr tüchtige Künstler müssen neben den obenerwähnten noch genannt werden: *L. B. Hansen* und der talentvolle *Gunnar Forssell*, ohne daß wir im Stande wären, alle ihre Leistungen hier aufzuzählen. — Erwähnenswerth sind ferner Ernst Ljungh's „Sprüchwörter und Silhouetten“ in Konewka's Manier, erschienen 1886.



Illustration zu Erik Bögh's „Sanningens Vallfärd“. Zeichnung von Carl Larsson.
Holzschnitt von J. Engberg. Verlag von C. E. Fritze, Stockholm.

Zwei rein künstlerisch angelegte Holzschnittwerke waren die von dem sehr talentvollen jungen Maler Carl Larsson publicirten Illustrationen zu Gedichten von den schwedischen Klassikern Wallin und Tegnér: Wallin's „Engel des Todes“ (1880) und Tegnér's „Die Abendmalkinder“ (1881) von *J. Engberg* und *W. Meyer* xylographirt. In der letzten Zeit sind auch C. Larsson's Illustrationen zu den Gedichten der Frau Anna Maria Lenngner erschienen: in artistischer wie in technischer Hinsicht ein wahres Meisterwerk. Im Übrigen hat Larsson eine sehr aus-

Schliesslich sind die fast alljährlich theils als Lithographien, theils als Holzschnitte erscheinenden Caricaturzeichnungen eines Stift & Cie. (Oberintendant Dardel), Fritz Ahlgrensson, T(ullstrup) Conny (Burmänn), Eskil (Hallgren) und Anderer im Vorbeigehen zu erwähnen.

In Schweden sind auch die Zeichnungen prähistorischer Alterthümer, welche die Arbeiten von Rygh in Norwegen und Montelius in Schweden schmücken, vortrefflich geschnitten von *Ewald Hansen*, der jetzt in Stockholm ansässig ist.

In Norwegen, wo man mehrere recht tüchtige Holzschneider besitzt, wo aber der buchhändlerische Betrieb noch nicht so entwickelt ist, dass man sich an grössere Unternehmungen mit einheimischen Kräften heranwagt, und wo ausserdem die Kunst sich noch wenig der Illustrationsbranche zugewendet hat und wo man Buch-Illustrationen meistens durch die Lithographie vervielfältigen lässt, ist nur wenig zu verzeichnen. Die vorzüglichen Zeichnungen zu Asbjörnfen und Moe, „Norwegische Volksmärchen“ von Gude, Werenskiold, Sinding u. A. sind in Dänemark publicirt; nur einige Zeichnungen in Yngvar Nielsen's „Durch Norwegen“ sind von der später aufgelösten norwegischen Holzschneiderfirma „*Hansen & Olfen*“ geschnitten, und können darauf Anspruch machen, ehrenvoll erwähnt zu werden. Die illustrierten Zeitungen Norwegens sind noch ziemlich mittelmässig und leben zum grossen Theil von Cliché's deutscher, französischer und englischer Leistungen, während die Originalproductionen nur hie und da sich über das Mittelmaass erheben. *Holter*, *Sörensen*, *d'Unker* und *Olfen* verdienen jedenfalls als brauchbare xylographische Kräfte genannt zu werden.

L. Dietrichson.



Illustration zu Dr. Fredr. Sander's „Edda“.
Holzschnitt von L. B. Hansen nach einer Zeichnung von Prof. G. von Rosen.
Verlag von P. A. Norstedt & Söhne, Stockholm.

SCHLUSSWORT.

Hiermit gelangt der erste, dem Holzschnitt gewidmete Theil der „Vervielfältigenden Kunst der Gegenwart“ zum Abschluss. Wir glaubten beim Beginn des Werkes, den Band in sechs Heften bewältigen zu können; es sind deren zwölf geworden, und auch in diesen fand die Fülle des Materials, das uns von allen Seiten zufließt, nicht vollständig Platz. Wenngleich in Folge dessen in der Illustration da und dort eine Lücke geblieben ist, wenn manches auch im Text zu gedrängtester Fassung sich bequemem mußte, so hoffen wir doch, daß das Ganze, so wie es vorliegt, als die erste übersichtliche und mit reichem Bilderschmuck verfehene geschichtliche Darstellung der modernen Xylographie, dieser immer noch volksthümlichsten und eindringlichsten aller vervielfältigenden Künste, sich den Beifall der Leser erwerben wird. Gewährt das Buch ja nicht allein das klarste Bild von der ungeheuren Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen und der technischen Mittel des Holzschnittes in unserer Zeit, sondern läßt es uns zugleich doch auch hineinblicken in das wechselvolle Getriebe der gestaltenden Kräfte, der Anschauungen und Bildungselemente, welche auf dem Boden des heutigen Kunstlebens überhaupt wirksam sind.

Die Darstellung umfaßt den Holzschnitt aller Hauptculturländer Europa's und der Vereinigten Staaten von Nordamerika. Den in feiner Art hochentwickelten Holzschnitt der Ostasiaten, vornehmlich der Japaner, haben wir außer Betracht lassen müssen, weil zu seinem Verständniß der volle Einblick in die Cultur- und Kunstgeschichte jener Länder gehören würde, welche eine in sich abgeschlossene, mit unserer Kunst nicht organisch zusammenhängende Entwicklung repräsentirt. Mit der Aufnahme dieses ausgedehnten Gebietes hätte das vorliegende Werk weit über die uns vorgezeichneten Grenzen hinausgreifen müssen.

Den wärmsten Dank schulden wir allen Mitarbeitern und Förderern des Werkes, insbesondere den Herren Xylographen und Verlegern, welche uns durch Einsendung ihrer Originalwerke unterstützt oder deren Reproduktion gestattet haben. Möge der Erfolg unserer Bemühungen die gemeinfame Arbeit krönen, welche der Erhaltung und Förderung einer der edelsten und ehrwürdigsten Künste gewidmet ist!

C. von Lützow.



Berichtigungen.

Seite 120 ist als Verlagsanstalt von Brehm's „Thierleben“ Meyer's Bibliographisches Institut in Leipzig anzugeben. — Seite 121 sind die Zeitschriften „Salon“ und „Illustriertes Familienjournal“ (jetzt „Das Neue Blatt“) als bei A. H. Payne in Leipzig noch forterscheinend zu bezeichnen. — Seite 122 lies: Vilfm statt Vilun. — Seite 191 ist als der Holzschneider der „Marine“ W. Miller statt Juengling anzugeben. — In der Unterschrift der Holzschnitttafel „Retour de Flandres“ lies: Pradilla statt Padrilla.



PROSPECT.

Für die Geschichte der bildenden Künste besitzen wir zahlreiche Werke, welche den Gesamtverlauf ihrer Entwicklung oder einzelne Hauptepochen, den Wirkungskreis hervorragender Meister und Schulen, in zum Theil prachtvoll illustrirter Darstellung behandeln. In je größeren Kreisen das Interesse an der Kunst sich verbreitet, desto reicher gestaltet sich auch die Auswahl gediegener Kunfliteratur, welche das Verständniß des Schönen und die Kenntniß der Kunstgeschichte den Gebildeten vermittelt.

Für die vervielfältigenden Künste fehlt noch eine geschichtliche Darstellung umfassender Art, welche die Ergebnisse der auch auf diesem Gebiete rastlos arbeitenden Forschung in übersichtlicher Form und mit gewähltem Bilderschmuck dem Publicum darböte. Seit *Adam Bartsch* vor etwa sechzig Jahren den ersten Versuch machte, eine Geschichte der graphischen Künste zu schreiben, ist von der Forschung ein ungeheures Material zu Tage gefördert und zum Theil auch verarbeitet worden. Dieses geschah jedoch meistens in Form von Monographien und Katalogen, welche dem Sammler und Specialforscher zur erwünschten Orientirung dienen, und den Blick auf das Einzelne, nicht auf das Ganze zu richten bestimmt sind. Auch für die Culturgeschichte haben die Werke der graphischen Künste wiederholt als bildliches Quellenmaterial oder als erwünschtes Buchornament gedient. Aber zu einem Geschichtswerk im vollen Sinne des Wortes, welches den Verlauf der Entwicklung dieser Künste in zugleich übersichtlicher und erschöpfender Darstellung schilderte und in den Arbeiten der bedeutendsten Kupferstecher und Radirer, der tüchtigsten Holzschneider und Lithographen zugleich die Denkmäler



Nach einer Radirung von Seymour Haden.

näher anzugebender Gliederung und Aufeinanderfolge, den älteren Epochen der Geschichte des Kupferstiches und Holzschnittes und den Glanzperioden der vervielfältigenden Künste im XVI., XVII. und XVIII. Jahrhundert gewidmet sein. Es ist selbstverständlich und wird überdies durch die Namen der Mitarbeiter verbürgt, daß die Darstellung durchwegs eine quellenmäßige, auf eigener Forschung und Anschauung beruhende sein wird. Zugleich aber soll sie nicht außer Acht lassen, daß gerade den vervielfältigenden Künsten ein lebendiges Verständniß in den weitesten Kreisen der Gebildeten noth thut, und wird daher auf Klarheit und Übersichtlichkeit stets Bedacht nehmen. In den Frühepochen der Entwicklung werden die culturgeschichtlichen Gesichtspunkte neben den technischen ihre Rechte geltend machen. Später tritt das specifisch künstlerische Element in den Vordergrund, und zwar in doppelter Gestalt: als reproducirende und als selbstschöpferische Thätigkeit. Die bedeutenden Erscheinungen beider Gattungen, ein *Marc Anton* mit seinen Zeitgenossen und Schülern, die Rubens-Stecher, andererseits vor allem *Dürer* und *Rembrandt* werden ausführliche monographische Darstellungen erfordern. Die Redaction ist bestrebt, für alle diese einzelnen Hauptabschnitte des Werkes die tüchtigsten Kräfte anzuwerben.

Wenn das Ganze nicht, wie üblich, mit dem Anfange, sondern mit dem Ausgange der Entwicklung begonnen wird, so findet dies in dem Umfange seine Begründung, daß für die Darstellung des gegenwärtigen Zustandes der vervielfältigenden Künste und für den Überblick ihrer Geschichte während des letzten halben Jahrhunderts durch die Wiener Ausstellung des Jahres 1883 ein Material von feltener Reichhaltigkeit übersichtlich vorliegt, und daß es durch die nicht hoch genug anzuschlagende Liberalität zahlreicher Theilnehmer an jener Ausstellung, Künstler wie Verleger, möglich wurde, die Hauptrichtungen der vervielfältigenden Künste der Gegenwart durch die Vorführung einer glänzenden Reihe von Werken der bedeutendsten Meister aller Völker und Schulen zu repräsentiren. Darin wird über-

der historischen Entwicklung den Lesern vorführte, ist es in unserer Literatur bis heute nicht gekommen.

Die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ hat es unternommen, in diese Lücke einzutreten und ein groß angelegtes, auf eine Reihe von Bänden berechnetes, von den tüchtigsten Fachmännern geschriebenes und reich illustriertes Werk über die Geschichte der vervielfältigenden Künste zu publiciren. Als Mitarbeiter wurden bisher gewonnen: die Herren Dr. *Chmelarz*, Professor *W. Hecht*, Professor *J. Langl*, *S. Laschitzer* und Professor Dr. *Wickhoff* in Wien, Dr. *A. Rosenberg* in Berlin, Dr. *J. P. Richter* in London, *S. R. Koehler* in Boston, Professor *G. Mongeri* in Mailand. Die Redaction hat Herr Prof. Dr. *C. von Lützow* in Wien übernommen.

Wir beginnen die Publication mit einer auf zwei Bände berechneten Abtheilung, welche die vervielfältigende Kunst der Gegenwart zum Gegenstande hat. Die folgenden Abtheilungen werden, in später



Nach einer Radirung von A. Menzel.

haupt ein wesentliches Verdienst des Gesamtwerkes zu suchen sein, daß daselbe Bild und Wort auf's Innigste mit einander verbunden zeigt, und gerade dafür bieten die Leistungen der vervielfältigenden Künfte das bequemste Darstellungsmaterial, weil sie sich entweder durch die Originalplatten und Stöcke oder durch photochemische Reproduktionen der Abdrücke treuer, als dies in irgendwelchen anderen Kunstzweigen möglich ist, wiedergeben lassen. — Aus den Kreisen der Kunstliebhaber und Sammler ist uns bereits während der Vorbereitung des Werkes mancher werthvolle Beitrag zur Bereicherung des Stoffes und zur Illustration der Darstellung zugegangen, und wir werden jede bisherige und weitere Unterstützung in dieser Hinsicht dankbar verzeichnen.

Das Gesamtbild der vervielfältigenden Künfte der Gegenwart muß vor Allem von dem Schaffen des Holzschnittes, des Kupferstiches, der Radirung, der Lithographie, sowie des Farbendruckes in den vornehmsten Kunstländern Europa's und in Amerika Rechenschaft geben. Daneben werden aber auch die erwähnten photochemischen Reproduktionsarten, vornehmlich die Heliogravüre und die Phototypie mit ihren verschiedenen Nebenzweigen und ihren zahlreichen Arten der Anwendung Berücksichtigung zu finden haben, weil sie für die Richtung der Zeit vorzugsweise charakteristisch und auch auf den Gang der vervielfältigenden Künfte selbst von unabweisbarem Einflusse sind. In der Einleitung soll zunächst über die Geschichte der vervielfältigenden Kunst in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts eine gedrängte Übersicht gegeben werden. Daran schließt sich die eingehende Schilderung des Zustandes der Gegenwart an, und zwar nach Kunstzweigen geordnet, mit dem Holzschnitt an der Spitze, den photochemischen Reproduktionsarten am Schlusse. Auf diese Weise, glauben wir, läßt sich von dem weitverzweigten Schaffen der vervielfältigenden Künfte und mechanischen Reproduktionsarten ein klares, von jeder Voreingenommenheit und Beschränkung freies Bild gewinnen. Es wird möglich sein, sowohl die technische Eigenthümlichkeit eines jeden Kunstzweiges und die darauf sich gründenden Stilgesetze zu erörtern, als auch die Urfachen zu erkennen, welche den heutigen Stand der Dinge herbeigeführt haben und die gegenwärtig herrschenden Richtungen und Anschauungen

erklären. Die kunstgeschichtliche Betrachtung wendet sich naturgemäfs in der Regel weit entlegenen Epochen der Vergangenheit zu, deren Entwicklung mehr oder weniger abgeschlossen und leichter objectiv zu erfassen ist. Wir wollen es versuchen, auch die Gegenwart mit dem Auge der Geschichte anzuschauen: eine freilich sehr schwierige Aufgabe, zu deren Lösung wir jedoch wenigstens einen Beitrag zu liefern hoffen dürfen, welcher dem schaffenden Künstler wie dem ernstlichen Kunstfreunde manche nicht unwillkommene Aufschlüsse darbietet.

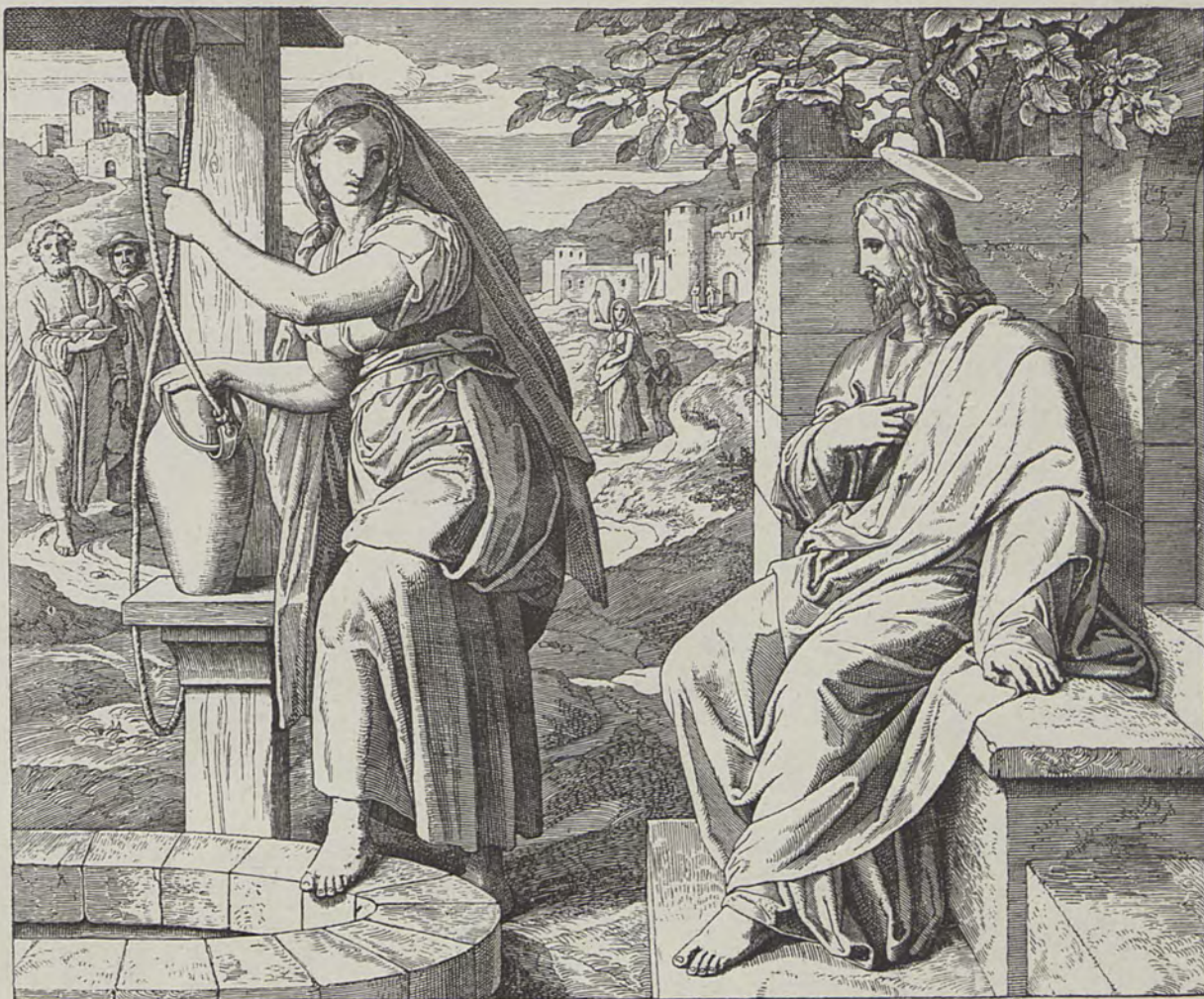
Das Werk erscheint in beiläufig zwölf Heften zu zwei bis drei Bogen mit reich illustriertem Text nebst mindestens sechs Blättern verschiedener Reproduktionen aufer Text in zwei Ausgaben, von denen die Mitglieдераusgabe per Heft 2 fl. 50 kr. = 5 R.-M., die Luxusausgabe auf japanischem Papier per Heft 7 fl. 50 kr. = 15 R.-M. kostet.

Wien, November 1885.

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.



Holzschnitt von W. B. Cloffon.



Zinkographische Verkleinerung der Holzschnitte,
verwendet in folgenden Werken:

❧ DIE BIBEL, ODER DIE GANZE HEILIGE SCHRIFT. ❧

Nach der Uebersetzung Dr. Martin Luthers.

Mit 140 Bildern, verkleinert nach den grossen Zeichnungen
von
SCHNORR VON CAROLSFELD.

Gebd. in Leinen mit Goldschn. 42 M., in Leder mit Goldschn. 48 M., desgl. mit 2 Bronzeschlössern 70 M., desgl. mit 2 echt silbernen Schlössern 100 M.

Die Einbände sind alle schwarz gehalten. Auch in 10 Heften à 3 M. zu beziehen.

Nähere Angaben: Umfang der Bibel 148 Bogen. Höhe und Breite 27:36 Ctm. Grösse der Bilder: 13:16 Ctm.

48 biblische Bilder.

Nach Holzschnitten

von

—❧— **Schnorr von Carolsfeld.** —❧—

In Couvert-Umschlag 1 M. 50 Pf.

In Leinenmappe mit Klappen 2 M. 75 Pf.

Biblische Geschichten.

Nach der Schnorr'schen Bilderbibel erzählt für kleine Kinder
in Kleinkinderschulen und Familien.

Von

Gräfin W. Poninska,

Oberin des Kleinkinderlehrerinnen-Seminars in Breslau.

Neue Ausgabe mit 41 Illustr. von Schnorr von Carolsfeld. Kart. 3 M., in Leinwandbd. 3 M. 50 Pf.

Photographische Vergrösserungen der Originalholzschnitte auf Steinplatten übertragen

von RÖMLER & JONAS in Dresden, erschienen 1875 als:

BILDER AUS DER BIBLISCHEN GESCHICHTE

für den Anschauungs-Unterricht.

Nach den Holzschnitten von **Julius Schnorr von Carolsfeld** in Photolithographie ausgeführt.

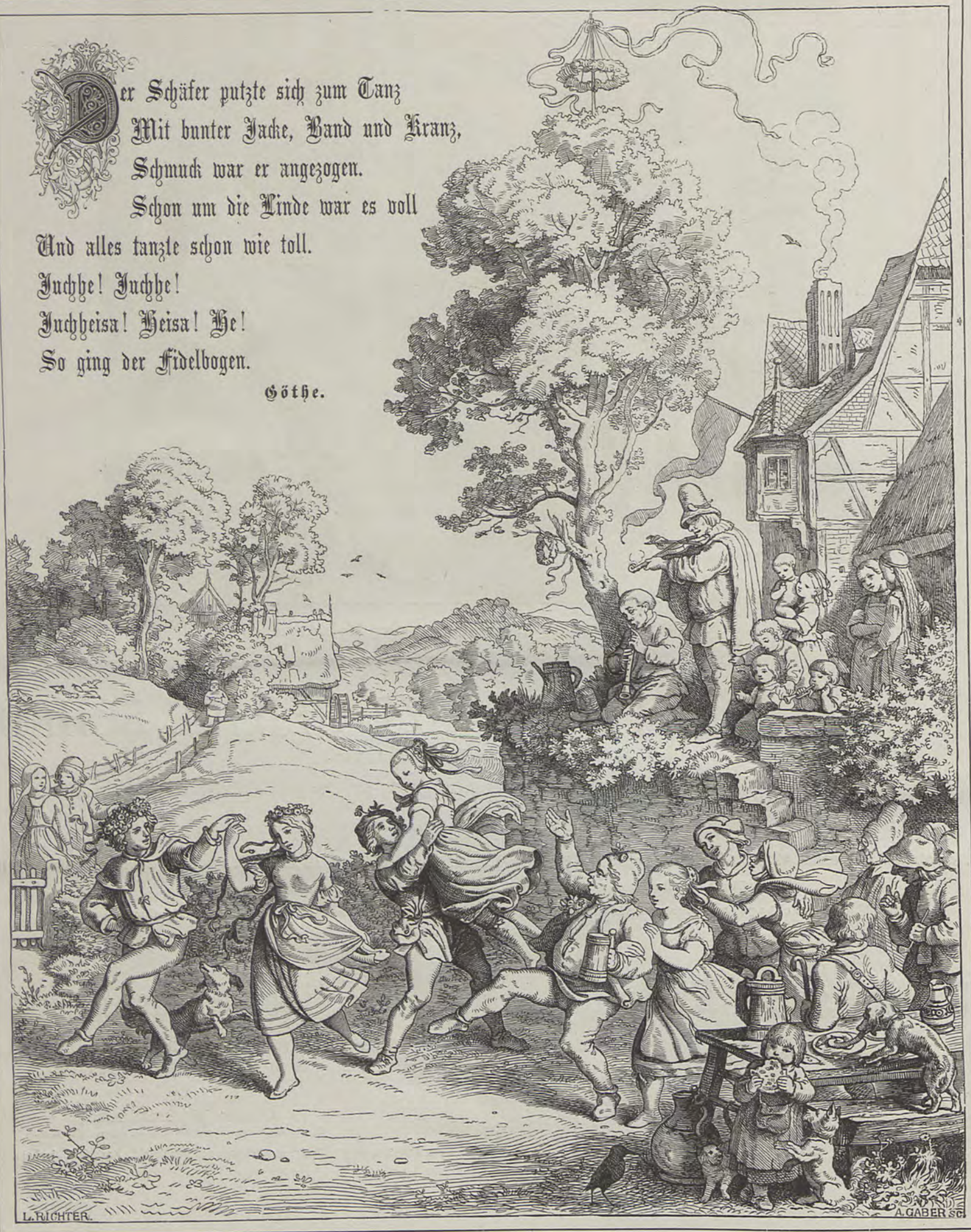
Grösstes Format. Bildgrösse 55:65 Centim.

Auswahl von 30 Blatt für die Unterstufe der Volksschule. In 2 Abtheilungen.

Schwarz 20 M., Kolorirt 30 M. Jede Abtheilung auch einzeln verkäuflich!

Der Schäfer putzte sich zum Tanz
Mit bunter Jacke, Band und Kranz,
Schmuck war er angezogen.
Schon um die Linde war es voll
Und alles tanzte schon wie toll.
Juchhe! Juchhe!
Juchheisa! Heisa! He!
So ging der Fidelbogen.

Göthe.



BESCHAULICHES UND ERBAULICHES.

— Ein Familienbilderbuch von LUDWIG RICHTER. —

Sechste Auflage.

In Leinen gebunden 8 M.



Der Wirthin + Tochterlein.

RICHTER-BILDER.

Zwölf grosse Holzschnitte nach älteren Zeichnungen von LUDWIG RICHTER.

Herausgegeben von **Georg Scherer.**

Kartonnirt 4 M.



Ludwig Bechstein's Märchenbuch.

Mit 187 Holzschnitten nach Originalzeichnungen von Ludwig Richter.

Vierte Pracht-Ausgabe.
Gebunden mit Goldschnitt 8 M.

L. Bechstein's Kleines Märchenbuch.

Mit 90 Holzschnitten nach Originalzeichnungen von Ludwig Richter.

35. Auflage. Kartonnirt 1 M. 20 Pf.

Richter-Album.

Eine Auswahl von Holzschnitten

nach Zeichnungen

VON

LUDWIG RICHTER.

Sechste Ausgabe in 2 Bänden.

Mit einer Einleitung von Otto Jahn.

In Leinen gebd. mit Goldschn. 20 M.

Format: gr. Octav.

Dieses schöne Werk enthält eine Sammlung Richter'sche Bilder in hervorragender Ausstattung aus den verschiedensten Werken (auch aus denen anderer Verleger), und zwar aus:

Beschauliches u. Erbauliches.
Göthe-Album.
Hebel's Gedichte.
Bechstein's Märchenbuch.
Groth, Vaer de Gaern.
Nieritz Volkskalender.

Musäus, Volksmärchen.
Studenten-, Volks- und Jägerlieder.

Landprediger von Wakefield.
Ammenuhr.
A-B-C-Buch.
Die schwarze Tante.
Vater Unser.
Hymnen für Kinder.
Campe's Robinson.
Vereinskalender.
Bilder und Reime
u. s. w.



Hebel's allemannische Gedichte

für Freunde ländlicher Natur und Sitten.

Im Originaltext.

Mit Holzschnitten nach Zeichnungen von L. Richter.
Zweite Auflage. Gebunden mit Goldschnitt 4 M.

Hebel's allemannische Gedichte.

In's Hochdeutsche übertragen von Robert Reinick.

Mit Bildern von Ludwig Richter.
Sechste Auflage. Gebunden mit Goldschnitt 4 M.



IB

Nach einem gleichzeitigen Specksteinmedaillon in der Kunstkammer zu Berlin. Gezeichnet von H. Bürkner. Geschnitten von A. Noack.

KURFÜRST JOACHIM II.

regierte von 1535—1571.

Brandenburgisch-Preussische Regenten aus dem Hause Hohenzollern.

18 Portraits

nach den besten Hilfsquellen gezeichnet von Prof. Hugo Bürkner und in Holz geschnitten unter dessen Leitung.

Zweite Auflage.

gr. 4. Volksausgabe, 18 Blatt in Umschlag, 3 M. 50 Pf. Dieselbe auf Pappdecken gezogen mit vergoldeter Einfassung 12 M. Prachtausgabe in Mappe 18 M.

S. 61