

Friedrich Weber, geb. 10. September 1813, gest. 17. Februar 1882

Autor(en): Hans Heusler
Quelle: Basler Jahrbuch
Jahr: 1883

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/a56efd3b-ff46-4942-bc27-e702bfe64212>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>



Friedrich Weber

geb. 10. Sept. 1813, gest. 17. Februar 1882.

Der wiederholten Aufforderung der Redaktion, für das Basler Jahrbuch einen Aufsatz über Weber zu schreiben, unterzieht sich der Verfasser nur mit Widerstreben. Seine nahen Beziehungen zum Verstorbenen, welche vielleicht den Vorwurf der Parteilichkeit veranlassen, verbürgen zwar andrerseits eine genaue Bekanntschaft mit dessen Leben und Wirken; aber um so schwerer wiegen die sachlichen Bedenken. Nicht nur ist es, vorab für einen Laien, keineswegs leicht, in richtiger und dennoch faßlicher Weise, wie es an dieser Stelle geboten ist, von einem Stecher und seiner Kunst zu reden, sondern das Beste ist überhaupt schon vorweggenommen durch die Autobiographie, welche Weber im Jahre 1874 zu Händen der Berliner Akademie verfaßt hat,*) sowie durch die bei seiner Beerdigung verlesenen Personalien. Diese Bedenken aber müssen schließlich weichen vor der Rücksicht auf die allgemeine und große Theilnahme, welche des Künstlers Tod in unserer Stadt hervorgerufen hat, und vor der Erwägung, daß der Mann, welcher zu Basel's Ehren die Laie, den Amerbach

*) Veröffentlicht in den ersten Nummern der „Kunsthalle“, Beiblatt zur Schweizer Grenzpost, 1876, bei Weber's Tod in etwas verkürzter Form wieder abgedruckt in den Basler Nachrichten.

und den Erasmus gestochen hat, es in hervorragendem Maße verdient, daß ihm das Jahrbuch ein bescheidenes Denkmal ehrenvoller Erinnerung setze.

Von der Natur mit nicht geringem Talent zum Zeichnen ausgerüstet, jedoch erst nach weitläufigen Umwegen in die rechte Schule gelangt, hat Weber sich mit wenig Hilfsmitteln, aber mit um so größerer Energie emporgearbeitet. Mit dem jeweiligen erreichten Ziele nie zufrieden, sondern über alle beengenden Schranken hinausstrebend, hat er nur in mühsamstem Ringen die Meisterschaft erreicht. Wie lang und schwierig sein Vollendungsgang gewesen ist, zeigt das unserm Aufsatze beigegebene Verzeichniß seiner Stiche und die beinahe vollständige Sammlung derselben in unserm Museum. Ungefähr 150 Blätter hat sein Stichel geschaffen, von den frühesten schwachen Versuchen an bis zu den Hauptwerken seiner alten Tage.

Die ersten 14 Jahre seiner künstlerischen Laufbahn (1827—1840) verlebte Weber in Straßburg, Karlsruhe und München, die letzten 24 (1859—1882) beinahe ganz in Basel; dazwischen fällt der für seine Entwicklung entscheidende Aufenthalt in Paris.

Seine Einführung in die Kunst war äußerst mangelhaft. Nachdem er nämlich ein halbes Jahr in Straßburg Lithographielehrling gewesen, trat der Fünfzehnjährige ebenda bei Kupferstecher Oberthür in die Lehre, welcher sich im Contract verpflichtete, „ihn das Fach der Kupferstecherei nebst den damit verbundenen Kunstzweigen zu lehren“. Da er jedoch selber ohne gehörige Schulung war, konnte Oberthür auch seinen Schülern nicht viel bieten. Aus seinem Atelier giengen nur geringe Kupferstiche hervor, ja es fanden sich darunter Arbeiten ganz handwerksmäßiger Art, wie Vorlagen für Porzellanteller u. dgl. mehr. Daß

ein feuriger junger Mann in seinem Streben dadurch nicht befriedigt wurde, liegt auf der Hand. Weber sah sich darum genöthigt, neben seinen im Contract festgestellten Atelierstunden (des Sommers von 7 Uhr bis zum Mittag und von 2 bis 6 Uhr, des Winters von 8 Uhr bis zum Mittag und von 1 Uhr an bis zum Hereinbrechen der Dunkelheit) auf eigene Faust zu studiren. Zuerst stach er zu diesem Behuf, so gut es eben gehen wollte, Stiche früherer Meister nach, später wagte er sich an selbständige Versuche. Seinen ersten derartigen Stich, eine Abbildung des Türenne-Denkmal's in Saasbach, dedicirte er in gedruckter Widmung dessen Schöpfer, dem Bildhauer Friederich, der eine Zeit lang sein Lehrer in der Säulenordnung und Perspektive war.

Wie in Straßburg, so fühlte sich Weber auch anfangs noch in Karlsruhe unter hartem Druck. Mit unbändigem Fleiß arbeitend, mußte er von einer erbärmlichen Besoldung leben. So kam es auch, daß er bei Frommel nur die halbjährige Probezeit durchmachte. 1832 war er bei ihm eingetreten, von 1834 an arbeitete er definitiv auf eigene Rechnung. Welcher Jubel der Befreiung klingt aus den Worten: » En liberté! premiere planche faite à Carlsruhe chez moi ayant directement à faire avec un éditeur,« die er auf das jetzt im Museum befindliche Exemplar seines „Franklin“ (Nr. 16 unseres Verzeichnisses) nachträglich in Paris notirt hat. Bis zu diesem Zeitpunkt blieb er allerdings noch in einer loseren Verbindung mit Frommel, wie denn nach seinen Aufzeichnungen sich die in dessen Auftrag gemachten Stiche, von denen er die spätern in Gemeinschaft mit dem Straßburger Schuler verfertigte, bis ins Jahr 1834 hinein erstrecken. Wie viel er bei demselben profitirt hat, ist nicht leicht nachzurechnen. Jedenfalls hat er bei ihm, dem frühesten Stahlstecher Deutsch-

lands, die erst 1820 erfundene Technik des Stahlstiches erlernt. Weber's eigene Arbeiten waren von seiner Karlsruher Zeit bis 1856, d. h. bis die Stählung der Kupferplatten aufkam, ausschließlich Stahlstiche, mit Ausnahme der „Italienerin am Brunnen“, welche eine weichere Behandlung erforderte. Durch Frommel's Schule ist in ihm auch die Vorliebe für den ausgeführten Stich wenn nicht geweckt, so doch genährt worden, die ihn später von München nach Paris, und von Kaulbach zu den großen Meistern der Vergangenheit geführt hat.

Seine Freizeit benützte Weber in Karlsruhe, wie auch an den spätern Aufenthaltsorten, zum großen Theil zur geistigen Ausbildung durch Nachholung von Schulfächern und durch Lektüre (zu seinen Lieblingen gehörte schon frühe Senne). Auch die Musik fand stets an ihm einen warmen Verehrer, indem er mit seiner Flöte auf's eifrigste nicht nur zu Hause, sondern auch im Orchester exerzirte.

Das Jahr 1835 führte ihn nach München und in das brausende und in der Romantik schwelgende Leben der dortigen Künstlererschaft. Dasselbst betrieb er selbständig (nicht, wie behauptet worden ist, bei Amstler) den Stich, auf der Akademie dagegen zunächst das Zeichnen nach den Antiken und im Atisaaal. Natürlich kam er in Berührung mit Cornelius, dem Direktor der Akademie, aber auch mit Kaulbach, nach dessen Zeichnungen zu Schiller's und Goethe's Werken er verschiedene Stiche fertigte. Derselbe hätte ihn gern zu seinem Hauptkupferstecher herangezogen; andererseits machte ihm die Cotta'sche Kunstverlagshandlung den Antrag, in Paris und London den neuern Geschmack im Stich zu studiren und sodann in München ein Atelier für junge Stahlstecher zu leiten, in welchem zunächst Kaulbach's Reineke Fuchs zur Wiedergabe kommen sollte.

Schon damals, wie auch noch später von Paris aus, lehnte Weber diese Anträge ab, nicht zum wenigsten aus denselben Gründen, um deren willen er sich überhaupt von der Münchener Schule losjagte und nach Paris übergieng.

Zu diesem Schritt verleitete ihn nicht etwa bloß der Glanz überhaupt, welcher die Namen der damaligen großen Pariser Stecher, Desnoyers, Forster, Henriquel, umgab, sondern ihre ganz andere Auffassung des Stichs bestimmte ihn dazu. Allerdings wurde ihm der große Gegensatz zwischen München und Paris erst später vollständig klar. Während die Münchener Stecher hauptsächlich dem sog. Carton- oder Contourstiche huldigten, war Paris die hohe Schule des ausgeführten Stichs. Zwar machten die Münchener Arbeiten auf den Unkundigen einen durchaus idealen Eindruck; sie wurden aber von den besten Kennern wegen ihres oft herben und starren Contours, wegen der nur relativen Wiedergabe sowohl der Formen als des vollen Scheines der Natur verurtheilt.

„Zwei nachtheilige Seiten“, lauten Weber's eigene Worte, die er bei einer später anzuführenden Gelegenheit aussprach, „hat meines Erachtens der Stich nach den Cartons, nämlich: den Mangel an Naturstudien, die sie enthalten, und die Schwierigkeit, mit dem Grabstichel den Umriß der Kreide wiederzugeben. Ersteres entzieht uns alle Beihilfe zum Verständniß der Form, die zuweilen nur mangelhaft angedeutet ist; der Contour wird hingegen meistens zu hart oder zu mager und sieht hölzern aus.“ Eben dahin gehört der folgende Passus: „Das ist eben der Haken. Zeichner waren sie nicht, und ich habe nie gesehen, daß sie die Natur genau studirt noch richtig wiederzugeben gesucht. Hier ist kein Vergleich (nämlich mit Marc Anton oder Albrecht Dürer) anzuführen; denn gerade das Geistreiche, die höhere Em-

pfündung, die in einem Umriss liegen soll, fehlt der neuern Münchener Schule total. Es konnte aber nicht anders sein. Die Münchener Akademie, wo sich diese Cartonstecher bildeten, war keine Anstalt, um Zeichner zu bilden; das ist allgemein bekannt. Ausführen konnten diese Gründer der neugebildeten deutschen Schule nicht; ihre Bestrebungen waren mehr auf die historische Composition gerichtet, die bei den meisten Jüngern zur Manier geworden, und worein sich auch die Stecher gegeben haben. Von Natur keine Spur, tendenziöse Auffassung, harte, leblose Contouren an der Tagesordnung, und die Stecher haben es noch gräulicher nachgeahmt. Diese Zeit ist vorüber, glücklicher Weise, und es wird gewiß etwas Besseres daraus erwachsen, wenn sie sich mit der französischen Schule vereinigen und immer mehr vereinigen, um das zu erlangen, was nöthig ist, um einen schönen Gedanken auch vortheilhaft und schön darzustellen und gehörig in Haltung zu bringen.“

Diese Worte schrieb Weber in fachmännischem Eifer als private Antwort auf einen ihm von Freundesseite mitgetheilten Artikel der Allg. Ztg. (20. und 21. Juli 1867: „Ueber Reproduktion in der bildenden Kunst“, unterzeichnet „ein Kupferstecher“).

Wie ganz anders stand damals Paris mit seiner Jahrhundert alten Tradition da, wo die schon erwähnten Meister in technischer Vollendung wie auch in geistreicher Uebersetzung der Originale wetteiferten.

Erst viel später, nachdem er bereits die »Vierge au linge« gestochen, nahm Weber vorübergehend wieder den Cartonstich vor, indem er sich um's Jahr 1860 zugleich mit Mandel, Schäffer, Raab u. A. an der Herausgabe der Goethe'schen Frauengestalten nach Kaulbach betheiligte. Seine beiden Blätter, „Hermann und Dorothea“, sowie „Faust

und Helena“, verleiteten ihm aber endgiltig diese Art des Stichs, da er vergeblich und mit großem Zeitverlust versuchte, im Stiche anatomische Formen und andere wichtige Details auszuführen, welche die Originalbilder überhaupt nicht hatten.

Weber kam 1840 nach Paris. Daß er in München nicht nur das fidele Künstlerleben mitgemacht, sondern auch ernstlich gearbeitet hatte, beweisen die warmen Empfehlungen, die ihn in den neuen Wirkungskreis begleiteten. Von Cornelius hatte er Briefe an Desnoyers und Merfury, von Gonzenbach und Kirner an Forster und die beiden Brüder Winterhalter, mit denen er später so nahe befreundet wurde. Desnoyers ermahnte ihn angelegentlich zu eifrigem Zeichnen, und Forster sprach zu ihm gar die ernststen Worte: „Sie können noch gar nichts, mein junger Mann, weder stechen noch zeichnen, und müssen sich tüchtig dran machen, alle Energie aufbieten, wollen Sie nicht in Paris zu Grunde gehen.“ „Solch ernstes und kräftiges Wort,“ heißt es in Weber's Autobiographie, „übte natürlich eine mächtige Wirkung auf einen Menschen, der über sich selbst nicht blind war.“

1841 trat der Künstler für kurze Zeit in das Atelier von Paul Delaroche. Eben damals machte er den Anfang mit seinen beinahe 50 Stichen für die von Gavard im Auftrage Louis Philippe's besorgte Herausgabe der Versailler Gallerie. Die verhältnißmäßig einfachen Blätter, an denen er bis tief in die vierziger Jahre arbeitete, erhielten in der Folge öffentliches Lob gerade für ihre Einfachheit, speziell die Damenporträte für ihre graziöse Ausführung. Diese Bildnisse, und zwar namentlich die der Prinzesse de Lamballe, der Herzogin von Orleans, der Königin Leszczyńska, der Kaiserin Josephine, waren die Anfangsglieder jener langen Reihe von stets vollendetern Frauenbildern,

unter denen wir später u. A. die Italienerin am Brunnen, die Elisabeth, die Kaiserin Eugenie und die Violanta finden. Das Damenbild war geradezu Weber's von andern unerreichte Spezialität.

Die nähern Beziehungen zu Forster begannen 1843, als Weber eine Wohnung in dessen Haus bezog, und bald nachher durfte er sich, nach einer Zeit gegenseitiger Zurückhaltung, als eigentlichen Schüler Forster's betrachten.

François Forster, geb. 1790 in Yocle (sein Leben lang hat er mit Stolz von seinem »village« gesprochen), war als Schüler von Langlois gänzlich in der französischen Kunsttradition aufgewachsen und hatte seine große Berühmtheit durch die flotte, klassische, breite Wiedergabe vieler, namentlich raphaelischer Bilder, durch seinen systematischen Stich erworben.

Bei diesem unerbittlichen und kritischen Lehrer, der auf der vollen Höhe der glänzenden französischen Schule stand, legte Weber den Grund zu seinem spätern so großen Können. „Im vollsten Vertrauen“, sagt er in der Autobiographie, „und mit großem Fleiß übergab ich mich nun der Leitung meines neuen Meisters. Fast täglich erhielt ich eine tüchtige Lektion in feierlich kräftigen Worten, die mich nie einen Augenblick im Unklaren ließen über meine schwachen Seiten. Allmählig giengen mir die Augen auf. Zuerst behandelte er die plastische Wiedergabe der Formen durch enge und weite Strichlagen, durch die perspektivische Einbiegung der Strichlagen, wodurch die Zeichnung an Relief gewann, klar und verständlich wurde. Da keine Form der andern ganz gleicht, so wollte er auch eine vielseitige Abwechslung der Strichlagen, wobei aber nie der Gesamteindruck derselben, die Harmonie der Arbeit, außer Acht gelassen werden durfte. Bei Verkürzungen, zurückweichenden

Partien, bei verschiedenen Plänen von Vorder-, Mittel- und Hintergrund mußten die Lagen berechnet werden, weil nur dadurch der richtige Ton und Effect des Bildes erzielt und selbst in der Färbung wiedergegeben wird; dabei kam dann im Gegensatz zur Behandlung des Fleisches diejenige der Stoffe noch ganz besonders in Betracht. Hierzu gehörten auch Abwechslungen von schiefer und von viereckiger zweiter Lage, und ob diese stark oder schwach, ob sie durch Zwischenpunkte oder Zwischenstriche gedämpft den Charakter des Bildes zu geben hatte. In der Behandlung eines Bildes mit mehreren Figuren gieng Forster von der Hauptgruppe, von der Hauptfigur aus, die als hervorragend auch am meisten und am deutlichsten durch die Strichlagen modellirt werden mußte. Das gab ihm den Maßstab für die übrigen Figuren, für den Hintergrund, für alle Nebensachen, die in ruhiger Stimmung bloß da sind, um die erstern hervorzuheben, zu verherrlichen.“

Man muß Weber's mündliche Schilderungen angehört haben, um ganz zu begreifen, welch disciplinariſchen Einfluß der eben so große als pedantische Meister auf ihn ausübte. Vor diesem Richter fanden die romantischen Anhängsel, die er von seiner bisherigen kometenhaften Bahn und namentlich von München her an sich haben mochte, keine Gnade. Forster war die Genauigkeit selbst. Als er bereits auf Weber's Rath, den er mit einer Gewissensfrage ihm abge- nöthigt, zu stechen aufgehört und ihm Arbeitstisch und Grabstichel feierlich übergeben hatte (1851), stellte er sich noch immer pünktlich nach der Uhr jeden Tag in seines Schüler's Zimmer ein, nachdem er eben so pünktlich seinen Moniteur bis auf die letzte Zeile gelesen hatte.

Die wichtigsten Werke nun, die Weber in Paris geschaffen hat, sind folgende:

Vor allem war für ihn epochemachend der mit allen Mitteln seiner Kunst ausgearbeitete Stich nach dem Selbstporträt des Giulio Romano in der salle carrée des Louvre (1844), nicht nur weil dies sein Hauptschritt in größere Dimensionen hinein war, sondern vor allem, weil es für den Fremdling äußerst schwierig und nur durch die Empfehlung eines Forster möglich war, den Credit zur Ausführung auch nur einer solchen Platte zu erhalten. Darauf folgte (1846) »Napoleon et son fils« von Steuben, das erste Blatt, welches Weber eine Medaille eintrug, und zwar die zweite goldene des Salon; dasselbe mag allerdings ebenso sehr durch die packende Idee des Bildes selbst gewirkt haben, das den großen Eroberer mit seinem Kinde, ein ungeworfenes Kegelspiel am Boden, darstellt, als durch die Vorzüge der Stecherei. Bedauerte doch der Künstler später, daß er, namentlich auf Forster's Andringen, zwei Monate zu wenig auf diese Platte verwendet hatte. Dagegen war die „Italienerin am Brunnen“ nach de Keyser (1851), eine weibliche Figur mit nackten Fleischpartieen in größerem Format, eine Leistung, die ihm nicht nur die große goldene Medaille der Brüsseler Ausstellung (1851), sondern, was mehr sagen wollte, das größte Lob von Seiten des Malers selbst, sowie auch Forster's eintrug. »Permettez-moi, Monsieur,« schrieb ihm de Keyser, »en vous adressant mes remerciements, de vous exprimer aussi non seulement mon entière satisfaction mais mon admiration pour votre beau talent et de la manière dont vous l'avez appliqué à la reproduction de mon œuvre. Croyez à tout le plaisir que j'éprouverais de voir mes productions confiées à un talent aussi distingué.« Forster dagegen sagte zu einem Bekannten Weber's die Worte: »Jamais bras de femme n'a été

mieux fait. « Die „Gitanos“ nach M. Artaria (1854), ein an sich nicht sehr bedeutendes Bild, bezeichneten immerhin für den Stecher eine neue Etappe seiner Kunst, weil sie ihm Gelegenheit gaben, einmal an einer größern Gruppe „die verschiedensten Lichteffecte und Nuancen zur Geltung zu bringen“ — es war ein Effectstich par excellence. Winterhalter's Elisabeth (1856), welcher später in Basel ihre Schwester Madeleine folgte, eine, der Leistung nach, wie schon bemerkt, höhere Potenz der Versailler Damenporträte, hatte weniger einen akademischen und officiellen, als einen gewaltigen populären Erfolg.

Endlich ist die große Arbeit zu nennen, mit der Weber seine Pariser Zeit abschloß und im Cinquecento sich gleichsam festsetzte, die »Vierge au linge« nach Raphael (1854 bis 1859). Es war schlimme Zeit angebrochen; das Daguerrotyp und später die Photographie eroberte immer mehr Boden, und bei der allgemeinen politischen Unsicherheit wagte es ein Verleger nicht leicht, sich auf Jahre hinaus zu binden. Um so wichtiger war es für Weber, als ihm Dondorf zu Frankfurt diesen Stich bestellte, durch dessen Ausführung er zum ersten Mal mit andern Fachgenossen in die Schranken treten sollte. Diese berühmte Madonna war nämlich früher schon 15 mal gestochen worden, u. A. von Desnoyers.

Wie groß die Wirkung dieses Stiches war, sieht man u. A. aus einem Aufsatz im belgischen Journal des beaux-arts (vom 31. Dezember 1861) von Ad. Siret, dem bekannten Verfasser des »Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles.« Dieser Aufsatz ist gewiß ein Muster eleganter und dennoch in's Detail eindringender Kunstkritik. So sagt Siret vom Vordergrund des Stiches: »Là, le travail du burin est d'une admirable puis-

sance et semble se jouer des difficultés. La transparence de la chair et le modelé sont surtout ce qu'il y a de précieux dans l'œuvre de Weber. Je signalerai particulièrement le beau et suave visage de la Vierge, et, peut-être avant lui, le corps de l'enfant Jésus, d'une souplesse, d'une pondération, d'un moëlleux et d'une pureté dont je n'ai pas encore trouvé d'exemple. Les parties charnues sont d'un burin presque invisible; telle est la flexibilité de ce burin, telle est la combinaison des lignes droites, courbes, croisées, pointillées, continues, interrompues, qu'elles finissent par se fondre pour n'être plus que de la couleur, de la lumière, de la vie. Je crois qu'il n'est pas possible d'obtenir d'aussi admirables résultats avec tant de sobriété dans les moyens; involontairement on se rappelle tout ce qui est grand dans l'art pour se convaincre une fois de plus combien la simplicité est la seule source du beau et du vrai. « Der Ausdruck, sagt Siret, sei der des Originals, die Zeichnung » d'une netteté et pureté raphaëlesque, « mit Ausnahme der (in Folge einer Unklarheit des Originals) etwas verwischten rechten Hand der Madonna; in der Stoffbehandlung bemerkt er » une taille d'une énergie et d'un sentiment qu'il est plus facile de constater que de définir. « » De plus, ces tailles ont une extraordinaire puissance de coloris: le jour, la demi-teinte, l'ombre transparente et l'ombre obscure, ont des gammes de lumière tout à fait harmonieuses entre elles. « Der Verfasser schließt mit den Worten: » Ce qui frappe dans cette planche avant son examen et ce qui séduit encore plus après l'avoir analysée, c'est la communication intime qui s'est

établie entre le graveur et la pensée du maître, communication dont l'œuvre est tout imprégnée. Tout système, toute velléité, toute école même, disparaît quand il s'agit de graver Raphaël. C'est ce que bien peu ont compris, c'est ce qu'a fait Weber avec un tact qui est un des précieux caractères de son talent et avec un succès qui constitue le plus beau rayon de son auréole d'artiste. «

Mit diesem Stich, den Siret auch dem von Desnoyers namentlich in der Zeichnung vorzieht, war Weber auf der Höhe seiner Kunst angelangt. Welche bestimmten, aber von der Ausführung verdeckten Contouren seinen Stichen zu Grunde liegen, hat jedermann an der bei wiederholten Gelegenheiten hier in Basel ausgestellt gewesenen Reihenfolge der Probedrücke gerade dieser Madonna studiren können, wo sich von allem Anfang an und vor jeder weiteren Ausarbeitung des Stiches die Linien z. B. der linken Hand der Jungfrau mit größter Präcision gezeichnet finden.

Daß Weber neben seinen Arbeiten auch von den Vortheilen und Genüssen, welche das großstädtische Kunstcentrum ihm bot, namentlich von den Sammlungen, sowie von den Concerten des Conservatoire, soviel als möglich profitirte, braucht nicht erst gesagt zu werden. Namentlich aber auch in gesellschaftlicher Beziehung fand er in Paris Anregungen, die er später oft schmerzlich vermißte. Um hier zu schweigen von dem Stern'schen Gesangverein der vierziger Jahre, dessen hauptjächlicher Mitgründer er war, darf dagegen der Verkehr mit bedeutenden Malern, Musikern und Kunstkennern nicht übergangen werden, der die spätere Zeit seines Pariser Aufenthalts verschönerte, als er jeden Samstag bei Winterhalter, und etwa Sonntags im Hotel Bristol, mit Knaut, Goldschmidt, unserm Vanderer, Leo Bürkli, Mündler

u. Ahd. zusammenkam. Von daher hatte er die Gewohnheit des technischen Kunstgesprächs und die Abneigung gegen alles geistreiche Geklunker. Außerdem war auch seine Wohnung in der Rue Royer-Collard, nachdem er sich 1852 verheiratet hatte, für die Basler, welche sich in Paris aufhielten, gelegentlich ein gerne aufgesuchtes Heim.

Abgesehen von verschiedenen Besuchen in der Heimat, machte W. von Paris aus auch zwei größere Reisen, die ihm viele Anregung brachten, die eine, schon 1842, mit Freunden nach der Normandie, London und den Niederlanden, die andere, 1847, mit Forster nach Berlin und Potsdam, wo er mit seinem Meister durch Alexander von Humboldt dem König Friedrich Wilhelm IV. vorgestellt wurde.

Die schon bei der Verheiratung in Aussicht genommene Uebersiedelung nach Basel war nicht unabhängig von der eigenthümlichen Gestaltung, welche Weber's Verhältniß zu Forster in den fünfziger Jahren annahm. Er wich nämlich zu dessen großem Verdruß in einem Hauptpunkt immer mehr von Forster's System ab. Dieser glaubte, abgesehen von seiner Vorliebe für eine möglichst brillante Stechweise, kraft der bekannten Theorie der klassischen Schule, willkürlich gewisse Partien der Originalbilder in's Klassische der napoleonischen Zeit übertragen zu dürfen (er pflegte zu sagen: *il faut qu'un nez soit formé comme cela*), während Weber sein Ideal, das auch in der oben benützten Kritik Siret's deutlich zu Tage tritt, bei späterer Gelegenheit mit den einfachen Worten andeutete: „Die Hauptaufgabe eines Kupferstechers ist diejenige, ein Bild in Charakter und Form getreu wiederzugeben, so daß uns der Stich denselben Eindruck macht wie das Bild.“

Man braucht nur den Gegenstand, in dessen Wieder-

gabe Meister und Schüler mit einander concurrirt haben, den Jeune homme von Raphael, in ihren beiden Stichen vorzunehmen, um den großen Unterschied der Behandlungsweise zu erkennen: bei Forster in breiten Strichlagen ein großartiges Bild mit greller Beleuchtung, bei Weber ein dem Original näherstehendes, weich behandeltes Porträt mit mäßigstem Lichteffect. Die Befehrung von Forster's Aclassicität und seiner etwas fremd anmuthenden Eleganz zu vollendeter Treue gegen das Original und zu einfacher, unmanierirter Stechweise vollzog sich natürlich nur ganz allmählich; jedoch zeigt schon die 1850 angefertigte Zeichnung nach der Lais eine von Forster ganz verschiedene Auffassung.

So verließ Weber 1859 Paris und siedelte nach Basel über, um hier die ersten 9 Jahre in ungestörter Ruhe an der Alhbeck zu verbringen. Dieß geschah nicht ohne den auch später fortdauernden Widerspruch seiner Pariser Freunde, wie dieß ein Brief von Franz Winterhalter noch aus dem Jahr 1867 bezeugt.

„Mein lieber Freund!“ schrieb ihm dieser, „Vorerst meinen besten Dank für die Lais! Es gefällt dieser Stich jedermann sehr wohl, wie begreiflich. Wir haben schon oft zusammen gesprochen, Mündler, Bingham, mein Bruder und ich, wie schade es um Sie sei, daß Sie die kostbare Zeit so verlieren, und sich mit elenden Bildern (die zu stechen wir Ihnen sehr abrathen!*) herumplagen, woben denn doch nun und nimmermehr etwas weder für Ihre Finanzen noch für Ihre Kunst herauskommen kann. Sind Sie denn gar so verliebt in Ihr Basel, als wenn außer Basel keine Welt mehr existirte? Es thut mir wehe, daß

*) Es sind in erster Linie die Porträte gemeint.

Sie, einer der größten jetzt lebenden Kupferstecher, so versauern und verschwinden sollen! Noch wäre es Zeit, daß Sie etwas Bedeutendes, Würdiges unternähmen und in die Welt schickten, wenn Sie sich entschließen könnten, Basel auf mehr als 24 Stunden zu verlassen, und bin dessen gewiß, daß Sie in der großen lebendigen Welt etwas begegnen, etwas erfahren könnten, was für Sie geeignet wäre. Man achtet Sie, man schätzt Sie als Künstler und ist Ihnen gewiß gerne behülflich. Mündler spricht von einem Bilde in Brejcia, ich sprach Ihnen von einem in Burgos, vielleicht in Wien, auch in Berlin wäre jetzt vielleicht etwas zu machen. Raffen Sie sich auf, suchen Sie Ihre alte Energie wieder hervor, und versinken Sie nicht in Basel, wie die Römer in Capua! — Wenn ich Ihnen auch das Bildchen der Frau Bohren (die Madeleine) schicke, so ist dieß doch nur den Mäusen gepfiffen und zieht Sie den Frühling und Sommer herum, nachher werden Sie des Winters wegen nichts mehr unternehmen. Nur in der großen Welt ist es möglich, sich zu entfalten, und sogar das Bildchen der Frau Bohren wird Ihnen in Basel Verlegenheiten in der Ausführung machen, die hier ganz wegfallen, wegen meiner Hülfe, da es nicht so sicher und klar dasteht, wie jenes der Elisabeth.

„So spreche ich Ihnen jetzt als Künstler zum Künstler und Freunde; wenn Sie mir aber nun als Papa und Ehegemahl und einfacher Landedelmann antworten aus dem Schloßchen Klybeck, so habe ich freilich nichts mehr zu sagen und bitte, diese meine Epistel zu vergessen! Auch möchte ich mich nicht mit Ihrer Frau entzweyen, die ich im Gegentheile herzlich zu grüßen bitte.“

Von den Basler Stichen der ersten Jahre haben wir die beiden Blätter nach Kaulbach, sowie den Jeune homme

von Raphael, schon erwähnt; der letztere war bestellt von der Calcographie des Louvre, was natürlich eine Auszeichnung für den fremden Künstler war. Zu dieselbe Zeit fällt eine ganze Reihe von Stichen nach Winterhalter, welcher für Weber wenigstens zeitweise dieselbe Bedeutung hatte, wie früher etwa Lebrun für Edelinck, d. h. die Bedeutung des angesehenen zeitgenössischen Malers, in dessen Stil sich der Stecher immer mehr hinein arbeitete. Die beiden Künstler waren in mehrern Beziehungen verwandt; namentlich aber war Winterhalter in gleichem Maße unter den Malern der unerreichte Schöpfer graziöser Damenbilder, wie Weber unter den Stechern.

Während von diesen Stichen nach Winterhalter die Porträte des Kronprinzen und der Kronprinzessin von Preußen, sowie das oben genannte Bild der Madeleine, erst in's Jahr 1868 fielen, vollendete Weber in den Jahren 1863—1864 das Porträt der Prinzessin Korsakoff, den Typus zierlich-kofetter Weiblichkeit, und die im Contour des Gesichtes ebenso feine Halbfigur des Herzogs von Hamilton; diesen allen aber gieng voran der berühmte Stich nach dem Bildniß der Kaiserin Eugénie, in welchem nicht nur, wie unten zu lesen, der Contour, sondern, man kann sagen, das System überwunden ist.

Dieser Stich giebt in seinem vollen Reize das zauberhafte Bild Winterhalter's wieder, das mit dem der Mediceischen Venus entlehnten Achselmotiv und dem träumerischen Hellsdunkel die Besucher der Londoner Ausstellung vom Jahre 1862 so sehr entzückte. Derselbe war damals neben dem Gemälde zur Vergleichung aufgehängt; über ihn sagte im Conseiller des Artistes vom 1. Januar 1863 Charles de Mutrécy: »Les plus célèbres graveurs pouvaient peut-être faire aussi bien, ils n'eussent

certainement pas fait mieux, « und ein unbekannter Autor veröffentlichte im belgischen Journal des Beaux-Arts vom 27. März desselben Jahres eine feine Kritik, der wir bloß die schönen Worte entnehmen: »Je ne saurais dire que cette œuvre diaphane et séduisante soit dessinée. Il n'y a pas de contour; le graveur a imité en cela la nature qui ne fait jamais de contours; la matière cesse et aussitôt voilà que la forme se révèle. Le dessin des contours est l'œuvre de l'homme impuissant à procéder comme la création qui produit la masse sans s'occuper de la ligne tandis que l'homme indique cette masse par la ligne. Je mentionnerai particulièrement le travail du fond aux approches de la silhouette du modèle. C'est un pointillé extrêmement fin et presque invisible qui donne à tout ce qui l'entoure une atmosphère et une suavité d'un délicieux aspect «.

Das Bild der Kaiserin hat noch ein besonderes Interesse dadurch, daß in diesem Falle einmal praktisch der ewige Streit zwischen Stich und Photographie zu Gunsten des erstern entschieden wurde. „Der beste Photograph nach Bildern,“ schreibt Weber in der Autobiographie, „der mir befreundete Bingham, hatte vorher alle Mittel erschöpft, um nach dem Bild der Kaiserin gute Abdrücke zu erstellen; die hohe Frau aber schickte dieselben immer wieder als ungenügend zurück. Erst als der gute Bingham förmlich insolvent war, entschloß man sich, das Bild meinem Grabstichel zu übergeben, und die Partie habe ich gewonnen.“ „Die Kaiserin selbst,“ heißt es ebenda von diesem Stich, „hatte eine solche Freude daran, daß sie mir in einer Audienz persönlich dafür gedankt hat.“

1866 stach Weber die sogenannte Bella Visconti aus der

raphaelischen Schule und vollendete im selben Jahr seine Vais, für welche er, wie schon angedeutet, die Zeichnung sowie die Vorbereitung der Platte schon 1850 vorgenommen hatte. So lange gieng es, bis er sich mit dem Stichel an Holbein wagte; denn er hatte vor ihm Respekt.

Seit 1870 stach Weber nur noch nach Bildern des 16. Jahrhunderts. Im genannten Jahre beendigte er Luini's Madonna di Lugano, 1872 Holbein's Amerbach, 1876 Tizian's Amor sacro e profano, 1878 Holbein's hiesigen Erasmus und 1879 Paris Bordone's sog. Violanta, die letztere nicht nach dem Exemplar der Münchner Pinakothek, sondern nach dem seines Freundes Winterhalter in Karlsruhe. Diese Blätter repräsentiren die vollendete, abschließende Thätigkeit Weber's. Angesichts der großen Anerkennung, die sie gefunden haben (es sei hier der Kürze halber nur auf die drei dießbezüglichen Aufsätze in Herman Grimm's Essays hingewiesen), braucht hier nicht weitläufig darüber gesprochen zu werden. Nur mit einem Wort sei der Geschicklichkeit und Objektivität gedacht, mit welcher der Stecher sich in so gänzlich verschiedene Stile hineingefunden hat, wie die Holbein's, Luini's und der beiden großen Venezianer. Kann es doch z. B. keinen größern Gegensatz geben, als zwischen der Farbengluth des Tizian'schen Gemäldes und dem matten Freskovortrag der Madonna di Lugano; diese war mit trockenster Linienführung wiederzugeben (noch auf der letzten Seite seines Tagebuchs citirt Weber die Worte: »Luini est doux, mais il n'est pas mou«), jenes dagegen mit allen Mitteln des Farbestichs.

Ueberhaupt sind ja in Weber's Stichen die verschiedensten Schulen vertreten, während nicht wenige gerade der allerersten Stecher wesentlich dadurch in ihrer Arbeit gefördert worden sind, daß sie hauptsächlich nach einem Maler gestochen haben;

so Marc Anton nach Raphael, Bolswert nach Rubens, Edelinck und Audran nach Lebrun, in unserer Zeit Henriquel Dupont nach Delaroche u. s. w.

Der schwierigste Vorwurf von allen war für Weber, sowohl wegen des Gesamteindrucks als wegen der nackten Figur, das Bild Tizian's, zu dessen Studium er 1873 zum ersten und einzigen Mal in der ewigen Stadt weilte. Von diesem Stich sagte Kinkel im Bericht über die schönen Künste der Schweiz auf der Pariser Weltausstellung von 1878: „Die himmlische und irdische Liebe nach Tizian, welche den schönsten weiblichen Körper in Tagesbeleuchtung wiedergiebt, der vielleicht jemals gemalt worden, giebt gewiß auch schon dem Laien den Eindruck einer wunderbaren Arbeit; aber nur wer vom Kupferstich etwas versteht, wird den künstlerischen Verstand ahnen, womit hier die Linien geführt sind.“

Wir haben von den vielen Medaillen, die Weber zu Theil geworden sind, absichtlich nur die beiden ersten erwähnt, um damit seinen Eintritt in die Reihen der anerkannten Meister des Fachs zu markiren. Dagegen brachten ihm die siebenziger Jahre eine Reihe von Auszeichnungen, die hier nicht dürfen übergangen werden. Außer der Ehrenmitgliedschaft des Basler Kunstvereins und der Basler historischen Gesellschaft, von denen die erstere schon von früher her datirt, erhielt er 1874 die Ernennung zum auswärtigen ordentlichen Mitglied der Berliner Akademie, im selben Jahr zum korrespondirenden Mitglied des Institut de France, 1878 zum Ehrenmitglied der Wiener Akademie, sowie 1876 zum korrespondirenden und 1880 zum Ehrenmitglied der Société pour l'avancement des arts in Genf.

Wie manches Bild hätte Weber nicht gerne noch gestochen! Lüfternen Auges musterte er z. B., da er in der letzten Zeit

seines Lebens mehrmals in die Lombardei kam, jene erhabene Ruine in Mailand, Lionardo's Abendmahl; aber er hätte 10 bis 12 Jahre zu dessen Stich gebraucht. Wie gut, daß er ihn nicht begonnen! Denn auch Ruini's Madonna aux roses in derselben Stadt, die er für den schweizerischen Kunstverein zu stechen übernahm, konnte er nicht mehr ganz beendigen. Der Tod verhinderte ihn daran. Den beinahe vollendeten Stich übernahm zur gänzlichen Ausführung François, nachdem zu seinen Händen Henriquel, der immer noch arbeitende Patriarch der französischen Schule, selber eine Retouche davon angefertigt hatte. So werden merkwürdigerweise die Namen von drei berühmten Kupferstechern mit dieser Platte verknüpft sein.

Noch ist zu reden von einer Hauptseite der künstlerischen Thätigkeit Weber's, nämlich vom Zeichnen. Muß doch der Stecher von jedem im Stich zu reproducirenden Bild, ehe er zur Anlegung der Platte schreitet, eine möglichst getreue Kopie anfertigen. Diese führt er nun ganz anders aus, als z. B. auch die besten Maler zu zeichnen pflegen; denn, da dieselbe dem Grabstichel zum Muster dienen soll, so muß sie schon in ähnlicher Weise, wie der auszuführende Stich selbst, nicht nur den Gesamteffekt des Originals wiedergeben, sondern auch dessen ganze koloristische Symphonie in Licht und Schatten übertragen. In welchem Grade Weber dieß verstanden hat, zeigen die im öffentlichen Besitz vorhandenen Muster. Auf dem Museum in Basel befinden sich bekanntlich seine Zeichnungen zur „Himmlichen und irdischen Liebe“ und zum Erasmus, im Rathhaus ist die zum Amerbach. Von solchen, welche nicht zur Ausführung im Stich bestimmt waren, besitzt das Museum die Kopie des in hiesigem Privatbesitz befindlichen Lionardesken Johannes des Täufers; im Rathhaus dagegen sind die Por-

träte von Felix Plater und Andreas Ryff. Aber nicht nur vor dem Beginn des Stechens, sondern auch während des Verlaufs der Arbeit hat der Künstler reichliche Gelegenheit zur Uebung im vollendeten technischen Zeichnen; denn er pflegt an den einzelnen in der Ausführung stets fortschreitenden Probedrücken, die ihm zugleich eine auf andern Gebieten unerhörte periodische Rekapitulation der Arbeit bieten, jeweilen diejenige Retouche vorzunehmen, welche bis zum nächsten Abdruck für den Stich maßgebend sein soll. Ein noch vorhandener retouchirter Probedruck des „Giulia Romano“ ist hiefür ein besonders bezeichnendes Beispiel, weil Weber da zum ersten Mal diese ausführende zeichnerische Thätigkeit entfalten konnte.

Dazu kommen nun noch diejenigen Leistungen, in denen er nicht der Uebersetzer fremder Meisterwerke, sondern selbst der originale Schöpfer war. Lag ihm das Komponiren gänzlich fern, so war dagegen das Studium des lebendigen Daseins, in der Landschaft und im Porträt, ein zwischen der berufsmäßigen Arbeit von ihm oft und gern geübter Zeitvertreib, und er zeichnete sich darin aus durch seine klare Auffassung und lebenswarme Wiedergabe der Natur. Während aber viele gerade seiner besten Zeichnungen nicht im Stiche ausgeführt wurden, ist es zu beklagen, daß er für eine ganze Anzahl seiner Porträtstiche solche Studien nicht machen konnte. Muß doch der heutige Kupferstecher in vielen Fällen das Bild verstorbener Personen, die er wenig oder gar nicht gekannt hat, aus dem zufällig vorhandenen, d. h. oft dem unrichtigsten Material herstellen, so daß die Hauptarbeit in einem Ringen nach der Aehnlichkeit aufgeht. Wenn Weber bei Gelegenheit die Werke seiner Hand überschaute, so überschlich ihn darum ein Gefühl der Wehmuth, daß er, der Natur seines Be-

rufes nach, darunter auch unvollkommenere Schöpfungen erblicken mußte. Wie ganz anders war es im umgekehrten Fall! Wie vortrefflich sind die Porträstiche, für die er die Zeichnungen nach gutem Material oder gar nach der Natur anfertigen konnte! Zu diesen gehören, so weit hier von ihnen die Rede sein kann, von den frühern z. B. das Porträt des Herrn Fritz Stehlin, von den spätern in größerem Format die vorzüglichen Bildnisse von Professor Rud. Merian, Rathsherr Wilh. Vischer, Rathsherr Christ und Bürgermeister Stehlin, sowie das gegenwärtig in Publikation begriffene Bild des Herrn Minister Kern.

Vielleicht ist hier der Ort dazu, einmal im Zusammenhang ganz kurz auf die besondern Schwierigkeiten hinzuweisen, die mit dem in jeder Weise so bedingten Beruf der Stecherei verknüpft sind. Dieselben beginnen mit der Herstellung der Zeichnung und hören erst auf mit dem Druck des vollendeten Stichs. In der Wahl des Vorwurfs nur äußerst selten frei, sondern gewöhnlich an das Belieben des Verlegers, bzw. an den Geschmack des Publikums, gebunden, hat der Künstler seine große Noth mit der korrekten Zeichnung oft auch von Bildern ersten Rangs; denn auch in solchen finden sich bisweilen maßgebende Formen falsch oder vielleicht nachgedunkelt vor. Daher stammte zum Theil die freie Souveränität der klassischen Stecher, welche ihre konventionellen Formen in die Bilder hineinbrugen. Kann der Stecher nicht selber das Original abzeichnen, sondern muß er sich mit der Kopie eines Andern behelfen, so kommt er unter Umständen erst recht in die Klemme; denn es kann vorkommen, daß z. B. auch bedeutende Maler beim Kopiren den Ausdruck des Originals verfehlen. So gieng es, wie man sich noch heute täglich davon überzeugen kann, unserm Hieronymus Heß mit der

Kopie des Holbein'schen Selbstporträts, nach welcher zu seinem spätern großen Bedauern Weber 1847 seinen bekannten Stich anfertigte. Was ferner die Wiedergabe des Eindrucks anbelangt, welchen ein Bild auf den Beschauer sowohl im Ganzen als auch in seinen einzelnen Partien macht, so sind die Kunstmittel der Stecherei äußerst beschränkt; mit Schwarz und Weiß und den dazwischen liegenden Schattirungen soll sie alle Tonverhältnisse der Farben wiedergeben und ausschließlich mit der mannigfachen Modifikation der Linien die ganze Plastik der Formen ausdrücken. Endlich ist der Erfolg eines Stiches mit abhängig von der Kunst des Druckers. Auch hierin hat Weber mehrfach üble Erfahrungen gemacht. Um so intimer ist darum auch das Verhältniß, in dem ein Mann, wie sein Hauptdrucker Chardon in Paris, zu den Stechern steht.

Ein abschließendes Urtheil über Weber's Leistungen und seine Stellung in der Geschichte des Kupferstichs zu geben, ist nicht unsere Sache. Darum sei nur auf einen Punkt hingewiesen. Man hat ihm mehrfach das Kompliment gemacht (z. B. Woltmann im Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, 1867, Nr. 136), daß er „die Vorzüge der deutschen und der französischen Technik im Kupferstich in glücklicher Vereinigung zu bieten wisse.“ Genauer und richtiger könnte man sagen: Weber ist durch unvollkommenste deutsche Anfänge hindurch und über diese hinaus in französische Zucht und Schule hineingewachsen und hat es darin zu einer Technik gebracht, welche ihn befähigte, Natur und fremde Bilder in freier Weise und so wiederzugeben, wie er sie persönlich auffaßte und empfand. Musterte er natürlich mit größter Aufmerksamkeit die ihm zukommenden Werke der hervorragenden deutschen Kollegen, so blieben doch die großen Meister der französischen Schule seine Vorbilder.

Sein Ideal war Edelmeißel, von dessen Werken immer einige in seiner Nähe hiengen, nämlich, außer mehreren der besten Bildnisse, vor allem die „Familie des Darius“ und das „Engelkreuz“; von neuern Franzosen hatte er stets um sich Desnoyers und Henriquel.

Während dagegen manche Franzosen ihr Können benutzten zu möglichst glänzendem Effekt, machte Weber, wie wir oben ausgeführt haben, den Prunk der Eleganz immer mehr der einfachen Wahrhaftigkeit unterthan. Zwar hatte er sich der Bedingungen des vollendeten Stiches: der Zeichnung, der Metalltechnik und der getreuen Uebertragung eines Totalindrucks, völlig bemächtigt; er besaß, wie ihm Henriquel nach der Vollendung der *Lais* schrieb, »un brillant burin« und brauchte ihn, nach dem Briefe eines andern Franzosen, »avec une habileté singulière«, aber — und das ist die Hauptsache — »sans aucune affectation d'habileté.«

Wie sehr der Künstler in seinem Fach lebte, zeigen folgende Worte, die er, wie auch schon früher citirte Aeußerungen, im Verlaufe zweier guter, und gern gehörter Vorträge aussprach, welche er im Basler Kunstverein hielt: „Ich fühle mich zu Dank verpflichtet gegen die Vorsehung, daß ich gerade ein Fach ergriffen, das mir so unendlich viel edlen Genuß gegeben und noch geben wird. Mit Aufrichtigkeit muß ich hier gestehen, daß ich — wenn ich die Wahl wieder vornehmen könnte — kein anderes auf der Welt vorziehen würde.“

Er war eigentlich immer an der Arbeit, so lange es für ihn Tag war. Mußte er seine Hauptplatte zur Anfertigung eines Probedrucks fortschicken, so hatte er stets einen andern Stich in Reserve. Auch in die Ferien begleitete ihn mindestens eine seiner Platten, und seine weitem Reisen galten fast ausschließlich seiner Kunst. Wer ihn bei

hellem Tageslicht besuchte, war darauf angewiesen, sich mit ihm zu unterhalten, während er ruhig fortarbeitete. Der Besuchende durfte es schon für etwas halten, wenn Weber sich vom Arbeitstische weg begab, um ruhiger zu plaudern, oder wenn er gar sein Holzpfeifchen anzündete, um mit seiner etwas hastigen Art daraus zu rauchen.

Die Gespräche bezogen sich nur zur Seltenheit auf die Kunst, und wenn er darauf zu reden kam, vernahm man von ihm keine hohen Worte darüber. Ja, vielleicht waren manche verwundert, bei der Besprechung etwa eines Gemäldes ihn kaum von dessen geistigem Gehalt, sondern, wie er es von Paris her gewohnt war, höchstens von den technischen Eigenschaften reden zu hören. Er hatte, ohne es begrifflich so zu formuliren, die Ueberzeugung, daß das Innerste der Kunst nicht in Worte gefaßt werden kann. Darum fanden auch diejenigen von seiner Seite keine günstige Beurtheilung, welche ohne die unumgänglichen Kenntnisse sich in gewählter Rede über Kunstgegenstände zu verbreiten pflegen.

Weber war ein durchsichtiger Mensch, und sein ganzer Habitus ließ auch den weniger Bekannten einen guten Theil seiner Entwicklung errathen. Schon sein ganz undefinirbarer Individualdialekt, gleichsam ein eklektisches Sprachsystem, das von allen Stationen seiner Lebensreise an ihm haften geblieben war, mußte zeigen, daß seine Bildung nicht einheitlicher Art gewesen war. Sein Gebahren war das eines Mannes, der lange in größern Kunstkreisen und in einer Großstadt gelebt hatte und darum mit Vornehm und Gering den jeweiligen passenden Ton der Unterhaltung trefflich zu finden wußte. Das Erbtheil aber einer langen Schule in der Zucht strenger Arbeit war seine schlichte Einfachheit, eine Eigenschaft, die man auch seinem großen Vorbild Edelinc

nachrühmt, und die vielleicht mit dem so mühsamen Beruf der Stecherei in einer gewissen Wesensverwandtschaft steht.

In mancher Beziehung hatte Weber viel vom weiblichen Naturell an sich. Er war mit seiner ganzen Energie auf seine Sphäre concentrirt. Mit der Logik der Gründe, die bei ihm oft leise Ausreden waren, stand er gelegentlich auf gespanntem Fuß. Auch sein trefflicher, drastischer Ausdruck in den Briefen gehört hieher, indem er, wie man dieß von den Frauen rühmt, gerade deßhalb so gut schrieb, weil er nur sich selber gab, ohne das künstliche Medium eines Stils.

Im Uebrigen war er, wenn das Wetter für seine Arbeit nicht gar zu schlecht war, durchaus fröhlicher und geselliger Natur und verweilte, so lange es seine Gesundheit zuließ, gerne bei vergnügten Leuten.

Seinem Bedürfniß nach Unbeengtheit ist es theilweise zuzuschreiben, daß er weder Schüler im Kupferstich nachgezogen noch auch sich Berufungen an offizielle Lehrstellen günstig bezeigt hat. Doch hat er sich in Basel einmal bewegen lassen, eine Zeit lang eine Art kleiner Zeichnungsakademie für Damen zu leiten; auch außerdem hat er mehrere Schülerinnen im Zeichnen herangebildet.

Geschäftlichen Sinn hatte er nicht. Nur in den Kontrakten mit den Verlegern, die von der Pariser Zeit an noch sämmtlich erhalten sind, war er nach Forster's Beispiel äußerst präzise. Dagegen hätte es ihm fern gelegen, wie dieß doch sonst so häufig der Brauch ist, zu seinem ökonomischen Vortheil ein geschäftsmäßig organisirtes größeres Atelier einzurichten.

Still und ruhig stach er an seinen Bildern fort, unbekümmert um das draußen sich laut machende hastige Getreibe dieser Welt. Hatte sein Arbeitstisch in den letzten

Jahren, wie schon früher zu Paris, als ideales Centrum der kleinen Familie, in der Wohnstube seinen Platz gehabt, so bezog Weber im vergangenen Herbst eine neue Wohnung, diesmal mit geräumigem, abgetheilttem Arbeitsgemach, in dem er sich mit wohllichem Gefühl einrichtete. Leider sollte er in dieser Heimstätte nicht mehr zu freudigem Schaffen gelangen.

In den letzten Jahren hatte ihn zweimal sein Asthma genöthigt, des Winters im Süden Erholung zu suchen. Diesmal kam der Angriff auf seine Gesundheit von anderer Seite. Ein schweres Leberleiden zwang ihn Ende des vorigen Jahres, den so lange mit höchstem Ruhm und eisernem Fleiß geführten Grabstichel niederzulegen. Des Künstlers letzter Kummer war es, das ganz ausnahmsweise schöne Winterwetter im Lehnstuhl unthätig versäumen zu müssen, während die Madonna Luini's noch unvollendet auf seinem Tisch war; „das wäre jetzt ein blauer Himmel zu meiner Arbeit,“ rief er täglich aus.

Nach verhältnißmäßig kurzer Krankheit starb er, ruhig und gefaßt, und nachdem er sein Haus bestellt, in der Nacht vom 17. auf den 18. Februar. Geschmückt mit Palmen und Lorbeer, den Symbolen des Sieges, und überreichem Blumenflor, schlummerte der müde Arbeiter auf seinem Lager, noch im Tode die zarte weiße Hand, wie zur Führung des Stichels, gebogen.

Verzeichniß von Friedrich Weber's Stichen.

Dieses Verzeichniß beruht auf dem Katalog des Basler Museums, den der Künstler selbst zur dortigen Sammlung seiner Werke angefertigt hat. Dasselbe führt, mit Weglassung der bloß ornamentalen Arbeiten (aus der ersten Zeit Vorlagen für Porzellanteller, später einige Bignetten für Bankscheine), Weber's Stiche, soweit sie dem Verfasser bekannt geworden, möglichst in der Reihenfolge auf, in der sie beendet worden sind. Von der Angabe der genauen Jahreszahlen ist abgesehen worden, da dieselbe nicht mit vollständiger Sicherheit hätte durchgeführt werden können.

Die mit * bezeichneten Blätter aus älterer Zeit finden sich nicht im Museum.

Mit Anführungszeichen sind Weber's eigene Bemerkungen citirt, die er theils im Katalog der obigen Sammlung, theils auf den Blättern selbst notirt hat.

I. Straßburg. 1828—1832.

1. „Erster Versuch“ (Porträt), nach Wille.
2. Karl der Große, nach Mettenleiter.
3. Caesar und Arvest.
4. Eine Erscheinung im Mondschein.
5. Monument de Turenne près de Saasbach dédié à M. Friederich, statuaire à Strasbourg, par son très humble serviteur F. W.
6. „Letzte Arbeit (Buch-Illustration) bei meinem Meister Oberthür in Straßburg, womit ich in das Atelier von C. Frommel in Karlsruhe aufgenommen wurde, um den Stahlstich zu erlernen.“

II. Karlsruhe. 1832—1835.

7. Die heilige Magdalena. „Erste Arbeit in Stahl bei Frommel.“
8. Lasset die Kindlein zu mir kommen.
9. Ecce homo, nach C. Dolci.
10. Châteaubriand.
11. Mädchen von Saragossa. Mit Eduard Schuler.
12. Guttenberg. Mit Eduard Schuler.
13. *Zelter, nach Begas. Mit Eduard Schuler.
14. Der verlorene Sohn. Mit Eduard Schuler.
15. Dante. Mit Eduard Schuler.
16. Franklin. »En liberté! première planche faite à Karlsruhe chez moi ayant directement à faire avec un éditeur.«
17. *Fenimore Cooper.
18. Janthe, ein englisches Mädchenköpfchen.
19. Die Brüder.
20. Johanna von Arc, nach einer Bleistiftzeichnung von Ketsch.
21. Goethe.
22. Goethe. Wiederholung.
23. Christuskopf, altdeutsche Schule.
24. Victor Hugo.
25. *Die Kirchgängerin.
26. *Das Klostermädchen auf der Altane.
27. Cromwell.
28. Lionardo da Vinci, nach Raphael Morghen.
29. *De Saharpe.

III. München. 1835—1840.

30. *Seppina.
31. Tirolerin (Porträt).

32. Der Verbrecher aus verlornen Ehre, nach Kaulbach.
33. Faust und Mephistopheles, nach Kaulbach.
34. Livorneſerin (Porträt), nach Grevedon.
35. *Dolores.
36. Der Gang nach dem Eiſenhammer, nach Kaulbach.
37. Zweite Livorneſerin (Porträt), nach Grevedon.
38. *Johannes von Müller.
39. Die Wahlverwandtſchaften, nach Nuttenthaler.
40. Clavigo, nach Nuttenthaler.
41. Egmont im Kerker, nach Kaulbach.
42. Hermann und Dorothea am Brunnen, nach Bendel.
43. Die Meſſe, nach Walch.
44. Der Kapuziner und der Schulknabe, nach Walch.
45. Madonna mit dem Jeſuskind, nach Murillo.
46. Newton, nach Wilkie.

IV. Paris. 1840—1859.

47. Weſtſtlicher Divan, nach Van Mundy.
48. Goethe in Italien, nach Van Mundy.
49. Ein König von Frankreich.*)
50. Eine Königin von Frankreich.
51. Chilperich I.
52. Clotar II.
- 53—56. Vier männliche Porträte.
57. Porträt eines mit dem Heiligen=Geiſt=Orden Decorirten.
58. Montesquieu.
59. Porträt eines Prälaten.
60. Eine Königin von Frankreich.

*) Die Sujets der im Museums = Katalog nur unbestimmt bezeichneten Stiche konnten bis zur Drucklegung dieser Arbeit leider nicht mehr konstatiert werden.

- 61—64. Vier Bignetten zur Histoire des papes publiée par M^r de la Châtres.
- 65—68. Vier Porträte von Maréchaux de France.
69. F. J. Comte de Bernis. 1744.
70. Ch. Deloménie de Brienne. 1770.
71. Porträt eines Maréchal de France.
72. Henri IV.
73. St. Vincent de Paule.
74. Philippe de Champagne.
- 75—78. Vier Porträte von Maréchaux de France.
79. Grabstein von Pierre de Navarre.
80. Grabstein von dessen Gattin.
- 81—82. Zwei Porträte von Maréchaux de France.
- 83—84. Porträte der Rechtsgelehrten Bartholus und Baldus, Professoren zu Bologna 1250.
85. Sartines, préfet de police à Paris.
86. Mirabeau, nach Massard.
87. Cardinal Alberoni.
88. Monge, nach David.
89. Jeanne, reine de Naples.
90. St. Louis à l'âge de 12 ans.
91. Casimir Perrier.
92. Duchesse de Vendôme.
93. Kaiserin Josephine, nach David.
94. Marie Adélaïde, duchesse de Bourgogne.
95. Princesse de Lamballe.
96. Louise Adélaïde de Bourbon, duchesse d'Orléans, mère de Louis Philippe.
97. Königin Leszczyńska.
98. Giulio Romano, Selbstporträt.
99. Madame Louise Colet, nach Winterhalter.
100. Ste. Cécile, nach Landelle.

101. Napoléon et son fils, nach Steuben. »Première planche de grand format.«
102. Hans Holbein, Selbstporträt, nach der Kopie von Hier. Heß.
103. Canova, nach Gérard.
104. L'Italienne à la fontaine, nach de Keyser.
105. Prinz Moritz zu Nassau, nach C. Peter.
106. Leonhard Euler, nach Handmann.
107. Heinrich Heine, nach Kieß.
108. Jesuskind, nach Deichwanden.
109. Die Königin von Saba, nach Barrias.
110. Los Gitanos, nach M. Artaria.
111. Johannes der Täufer als Kind, nach M. Artaria.
112. Elisabeth, nach Winterhalter.
113. Porträt von Herrn Rektor A. Heußler.
114. " " " Eduard Geigh.
115. " " " Fritz Stehlin.
116. " " " Bankdirektor J. Speijer.
117. Vierge au linge, nach Raphael.

V. Basel. 1859—1881.

118. Hermann und Dorothea, nach Kaulbach. Großes Format.
119. Porträt von Herrn J. Riggerbach-Huber.
120. " " " Rathsherr Karl Geigh.
121. Hermann und Dorothea, nach Kaulbach. Kleines Format.
122. Kaiserin Eugénie, nach Winterhalter.
123. Faust und Helena, nach Kaulbach.
124. Prinzessin Korjakoff, nach Winterhalter.
125. Madame de Grignan.
126. Herzog von Hamilton, nach Winterhalter.
127. Porträt von Herrn Oberst Hans Wieland.
128. Le jeune homme, nach Raphael.

129. La bella Visconti, raphaelijche Schule.
 130. Lais Corinthiaca, nach Holbein.
 131. Porträt von Herrn Oberst Wilh. Geigy.
 132. Madeleine, nach Winterhalter.
 133. Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen, nach Winterhalter.
 134. Kronprinzessin Viktoria von Preußen, nach Winterhalter.
 135. Madonna di Lugano, nach Luini.
 136. Bonifacius Amerbach, nach Holbein.
 137. Porträt von Herrn Prof. Rud. Merian.
 138. " " " Prof. Karl R. Hagenbach.
 139. " " " Wilhelm Burckhardt-Preiswerk.
 140. " " " Prof. Wilh. Vijcher.
 141. Amor sacro e profano, nach Tizian.
 142. J. P. Hebel.
 143. Erasmus, nach Holbein.
 144. Porträt von Herrn Rathsherr Ad. Christ.
 145. Violanta, nach Paris Bordone.
 146. Porträt von Herrn Bürgermeister J. J. Stehlin.
 147. " " " Oberst Siegfried.
 148. " " " R. Burckhardt-Vijcher.
 149. " " " Minister J. Kern.
-