

Zeitschrift: Am häuslichen Herd : schweizerische illustrierte Monatsschrift
Herausgeber: Pestalozzigesellschaft Zürich
Band: 49 (1945-1946)
Heft: 16

Artikel: Kupferstiche
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-669881>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

KUPFERSTICHE

Noch bis in die Zeit unserer Großeltern sprach man von Kupferstichen, wenn man Graphik schlecht hin meinte. In den „Kupferstichkabinetten“ vereinigten sich sämtliche graphische Techniken, Handzeichnungen und Aquarelle mit inbegriffen, zu einer Sammlung von eigentümlicher Intimität. Man erlebte hier die Reize von Kabinettstücken im eigentlichen Sinne des Wortes, die aus Mappen und Schachteln einzeln ans Licht genommen und in aller Muße betrachtet werden wollen. Nicht nur große Herren, sondern auch der gebildete Bürger konnte sich einst sein Kupferstichkabinett zulegen, das im 18. Jahrhundert, dem Zeitalter der Kammermusik und einer kabinettmäßig intimen Kultur überhaupt, zu einer weitverbreiteten Mode wurde, doch als Sache und Name auch heute noch in den Museen und Hochschulen des In- und Auslandes einen geachteten Platz einnimmt.

Es ist kein Zufall, daß gerade das 18. Jahrhundert mit seiner Harmonie von Geist und Schönheit, exaktem Wissen und natürlicher Beseelung, den Kupferstich zum Inbegriff der Graphik machte. Damals trugen überaus geschickte Stecher den Ruhm von Dichtern und Forschern in zahllosen Illustrationen in die Öffentlichkeit, und mit einer ähnlichen Brillanz wurden die Meisterwerke der älteren und neueren Malerei, doch auch die Denkmäler der Baukunst in Kupfer gestochen und dem Gebildeten zugänglich gemacht. Was zu jener Zeit in der schon herbstlich späten Periode einer alten Kulturentwicklung an schöpferischer Selbständigkeit zu schwinden begann, wurde wettgemacht durch die technische Vollendung dieser vor allem auf Wiedergabe von Gemälden eingestellten Werke. So wird auch heute unsere Vorstellung vom Kupferstich genährt durch die Schöpfungen des 18. Jahrhunderts, die im metallischen Glanz ihrer präzisen Strichlagen den Materialcharakter des Kupfers selbst auf dem Papier noch wieder spiegeln und zugleich die raffinierteste Vortäuschung knisternder Seide, schweren Brokats oder schwellender Körper erzielen. In gleicher Weise vermag der

Stich auch Landschaften auf das Papier zu zaubern, in welchen von der greifbaren Deutlichkeit des Vordergrundes bis zur düstigen Ferne die ganze Weite des natürlichen Raumes umspannt wird.

Die ersten Kupferstiche entstanden um 1440 am Oberrhein, vielleicht in Basel, das damals durch das in seinen Mauern tagende Konzil eine führende Rolle im kulturellen Leben gewann. Die noch junge Kunstgattung, die neben Passionszenen und anderen religiösen Themen auch Spielkarten schuf, stand in engem Zusammenhang mit dem Handwerk der Goldschmiede, deren präzise Metalltechnik nun auch auf die Kupferplatte angewendet wurde. Auf diese gravierte man mit scharfem Stichel dünne und scharfe Linien, füllte sie mit Druckerkschwärze, um hernach in sie das zu bedruckende Papier vermittels einer Walze zu pressen. Es entstand so der Prozeß des Tiefdrucks, im Unterschied zu den erhabenen Stempeln des Holzschnittes. Gegenüber der größeren Art des letzteren beschränkte sich die kompliziertere und kostspieligere Technik des Kupferstiches wenigstens in ihren ersten Jahrhunderten auf einen vornehmeren Kreis von Liebhabern.

Schon im 15. Jahrhundert erreichte der Kupferstich eine hohe Blüte. In Florenz, Venedig und den reichen Städten der Poebene, vor allem aber am Oberrhein und in den Niederlanden wurde eine Fülle graphischer Arbeiten geschaffen, die an Reichtum der Erfindung und an Feinheit der Ausführung den volkstümlich derben Holzschnitt überragen. Neben verschiedenen anonymen Meistern sind nördlich der Alpen Martin Schongauer und Israel von Meckenem die bekanntesten. Von ihren sehr zahlreichen Stichen sei die aus der früheren Zeit Schongauers stammende Anbetung der Könige als charakteristisches Beispiel herausgegriffen. Die noch mittelalterliche Stimmung eines absterbenden Rittertums verbindet sich hier mit dem Realismus einer neuen Zeit. Diese offenbart sich in einer Fülle von Einzelheiten in den Gesichtern, Ge-



Kupferstich von Alb. Dürer

wändern, Kopfbedeckungen und Kleinodien, die nun gerade mit den subtilen Mitteln des Kupferstiches auf das präziseste dargestellt werden. Aber die gleiche Technik gibt auch die überzüchtete Haltung der Spätgotik wieder, in der tänzerischen Anmut der Figuren, den kleinteilig spröden Falten der Gewänder und dem meist etwas müden Ausdruck der Köpfe. Selbst in der mehr an eine Kirchenruine als an einen Stall erinnernden Architektur, in den spitzen Schnabelschuhen und in den Fahnen wird das adelige Element sichtbar.

Die Steigerung der schöpferischen Kräfte, die ganz allgemein das frühe 16. Jahrhundert als Zeit der Hochrenaissance von der bisweilen kleinlich verspielten Art des 15. Jahrhunderts auszeichnet, spiegelt sich auch im Kupferstich wieder. In dieser Gattung erreicht damals in erster Linie der Norden, mit Albrecht Dürer, Lucas van Leyden und vielen anderen eine höchste Vollendung. Italien dagegen gibt sein Bestes in der Malerei, deren Meisterwerke durch Spezialisten wie Marc Anton u. a. in Kupfer nachgestochen und vervielfältigt werden. Die Entwicklung des Nürnberger Meisters Albrecht Dürer läßt sich demgegenüber allein schon aus seinen Kupferstichen erschöpfend erkennen. Es ist in diesem Zusammenhang mehr als ein Zufall, daß er, wie übrigens auch der von ihm verehrte Martin Schongauer, der Sohn eines Goldschmiedes ist. Von frühen, noch verhältnismäßig spröden Werken geht es zu den reifen Folgen der sogenannten Kupferstichpassion aus den Jahren 1507—1513, neben und nach der eine ganze Reihe herrlicher Einzelleistungen steht. Den Höhepunkt stellen drei nicht umsonst als Meisterstich genannte Blätter dar, nämlich „Ritter, Tod und Teufel“, „Die Melancholie“ und „Hieronymus im Gehäuse“. Insbesondere an dem „Hieronymus“ lassen sich nicht nur die schönsten Möglichkeiten des Kupferstiches erleben, sondern auch die innere Beziehung, welche Dürer, und über ihn hinaus seine Zeit und sein Volk zur Kunst des Kupferstiches besaßen. Die Vielfalt minutiös dargestellter Dinge, die schon bei Schongauer das Auge mit sehen nicht fertig werden ließ, scheint hier noch gewachsen zu sein. In jeder Ecke und jedem Winkel offenbart sich eine heimliche Welt, seien es nun die Bücher, Kissen und Kasten an der Fen-

sterbank, die Gerätschaften an der Wand oder auch nur das Spiel des Lichtes im Widerschein der Buchenscheiben an der Fensterleibung. Was bei Schongauer noch spröde und kalt erschien, ist nun von dem stillen Leben des Lichtes erfüllt, das allenthalben über die Formen hinweg spielt. Gleichzeitig aber versteht Dürer diese Welt zu ordnen und ihr künstlerische Form zu geben. Er schließt den Raum nach vorne durch Pfeiler und Schwelle, legt dahinter gleich einer Schranke den Löwen und den Hund und umschließt weiter rückwärts noch einmal den Heiligen durch den Tisch und die Bank, über der die an der Wand befestigten Gerätschaften gleichfalls eine ebenso unaufdringliche wie nachhaltende Einfassung bilden. Der in seine Arbeit versunkene Heilige selbst wird zum Sinnbild des humanistischen Gelehrten aus Dürers Zeit, und der ganze Raum spiegelt den gemütvoll intimen Lebensrahmen des altdeutschen Bürgertums wieder, das gerade im Kupferstich die ihm am meisten gemäße Kunstgattung fand.

Schon unter Dürers Nachfolgern, den sog. Nürnberger Kleinmeistern, überwiegt im Kupferstich das technische Können, das in dem Niederländer Lucas van Leyden eine letzte Verfeinerung erfährt. Eine eigene Blüte erlebt gleichzeitig der Metallstich in Frankreich, wo in den apokalyptischen Szenen Jean Dubets durch alle metallische Genauigkeit der Formen hindurch die tiefe innere Erregung eines von Religionskriegen zerrissenen Zeitalters zittert. Der Kupferstich des 17. Jahrhunderts dient vor allem der Reproduktion barocker Gemälde, während die eigentlichen schöpferischen Leistungen innerhalb der Graphik in der dem Stilvollen der Epoche mehr entsprechende Radierung liegen. Dennoch vermögen die nach Gemälden von Peter Paul Rubens gestochenen großformatigen Blätter den Glanz und das Pathos des reifen Barock in einer der Malerei fast ebenbürtigen Weise auszustrahlen. So übersetzt Schelte a Bolswert die rauschenden Farbakorde von Rubens' Landschaften in die reich abgestuften Tonwerte von Schwarz und Weiß und schenkt uns dadurch ein ähnlich hochgestimmtes Erlebnis vom wogenden Atmen einer in reichen Gründen aufgebauten Landschaft wie das originale Gemälde.

Von der Brillanz, welche die Stecher des 18. Jahrhunderts erreichten, war bereits die Rede. Wie sehr die damalige Kunstblüte aus einem innern Einklang mit der gesellschaftlichen Umwelt erwuchs, zeigt als Beispiel von vielen ein Blatt aus der berühmten, 1774 begonnenen Folge Pariser Sittenbilder, den „Monuments de costumes“ von J. M. Moreau. Mit raffiniertestem Verständnis für den sichtbaren Luxus der Toiletten aus schwellendem Samt und knisternder Seide und für die heimlicheren Reize der Situation wird hier das Besteigen einer Sänfte in Szene gesetzt. Von delikatestem Effekt ist der Halbschatten über den wartenden Sänfeträgern und das Licht, das den Personen von

Stand die Anmut aber auch die Wichtigkeit gleichsam von Schmetterlingen verleiht. Das Leben ist zu einem Tanz geworden, dem sich die vornehme Gesellschaft Frankreichs hingibt, ohne dabei die kommende Revolution in ihrem blutigen Schrecken zu ahnen.

Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts hat der Kupferstich seine Bedeutung an neue Techniken, so an die Lithographie, abgetreten und ist damit heute zu einer geschichtlichen Erscheinung geworden.

P. S. Die Abbildungen stammen nach Vorlagen aus der Graphischen Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule, deren reiche Bestände an Wochentagen von 14–17 Uhr jedermann unentgeltlich zur Einsicht offen stehen.

Koller und Böcklin in der Pariser Februarrevolution

Von Rud. Koller

Den nächsten Morgen (24 Februar) weckte uns der Generalmarsch. Schnell begaben wir uns aus unserer Wohnung in der Rue Berneuil nach unserem Atelier in der Rue de l'Est und beabsichtigten, trotz der Unruhen, zu arbeiten. Aber Werdmüller, der ein Stockwerk unter dem Atelier wohnte, beredete uns, mit ihm auszugehen und die Dinge anzusehen. Das taten wir und kamen um elf zum Pantheon, wo etliche Tausende aus dem gemeinen Volke, mit Waffen aller Art ausgerüstet, einige Kompagnien Linientruppen und Kürassiere umschlossen hielten. Viele Weiber mit Patronentaschen, Flinten und Säbeln, die sie an den Wehrsteinen schliffen, befanden sich dabei. Zu schwach, um Widerstand zu leisten, schickten die Umzingelten einen Parlamentär, mußten sich ergeben, wurden entwaffnet und aufgelöst.

Wir zogen mit den Aufständischen weiter, gegen die Seine hin, überstiegen eine Anzahl Barrikaden und gelangten gegenüber der Notre Dame mit Mühe zum Flusse. In der Ferne, vom Pont Neuf her, hörten wir starke Pelotonsfeuer; es krachte fürchterlich. So schnell als möglich drangen wir mit den übrigen vorwärts, über mehr als zwanzig Barrikaden hinweg, bis wir in die Nähe des Feuers gelangten. Da waren wir

Augenzeugen, wie der Pöbel mit Hilfe der Nationalgarden die Linientruppen und die Reiterei zurücktrieb und entwaffnete. Nun rückten wir weiter über den Pont Neuf, wo man uns Gewehre anbot; wir wiesen sie aber zurück. Wir schlossen uns einem Trupp Aufständischer und Bürger an, und nun ging's gegen den Louvre und die Tuileries. Wir hielten uns auf dem Trottoir. Einige schossen auch hinein, weil sie Feinde darin zu sehen vermeinten.

Wir waren in einer ganz schwierigen Lage. Von beiden Seiten, das heißt vom Pont Neuf sowohl wie vom Pont Royal, drang Volk in die weite Passage des Louvre hinein, der wir uns gerade gegenüber befanden. Im Rücken hatten wir die Seine, und in einem fort wurde hart geschossen. Als der größte Teil durch die Passage hindurch war, die auf den Karussellplatz führt, entstand ein anhaltendes Gewehrfeuer. Wir, ganz ohne Waffen, beinahe an nichts denkend und dem Beispiel anderer Anwesender folgend, drangen auch in den von Rauch gefüllten Durchgang hinein, sahen aber auf dem Karussellplatz schon keine feindlichen Truppen mehr, sondern nur tote Pferde, Tschaikos und einen gewaltigen Rauch. Das Volk zündete die Wachthäuschen auf dem Karussellplatz an und stürmte in die Tuileries