

Der Kupferstich : eine Technik der Gegenwart

Autor(en): **Springer, Ferdinand**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **37 (1950)**

Heft 1

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-29002>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke 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 Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

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.

Der Kupferstich — eine Technik der Gegenwart

Von Ferdinand Springer

Die Wahl des Kupferstichs als Ausdrucksmittel des modernen Künstlers bedeutet einen mehr als nur handwerklichen Entscheid. Sie entspricht einem zeitgemäßen Bedürfnis nach Reinheit, Klarheit und Knappheit des Ausdrucks, nach dem Erfassen des Wesentlichen. Das ständig wachsende Interesse, das die neuartige Verwendung alter graphischer Techniken bei Künstlern und Publikum findet, hat seine tiefere Ursache in der Sehnsucht nach dem Handwerk. Dieses erklärt auch die Tatsache, daß so viele Maler — und nicht die geringsten — sich zeitweise oder ganz der Gobelin-technik, dem Mosaik, der Glasmalerei oder der Keramik zuwenden. Hierfür sind durchaus nicht allein wirtschaftliche Faktoren ausschlaggebend. Vielleicht bedeutet das ein Suchen nach dem Auswege aus dem bis zur letzten Konsequenz getriebenen Individualismus und der geistigen Isolierung. Einen Drang zum Geben und Mitteilen, über den kleinen Kreis der Eingeweihten hinaus.

Radierung und Kaltnadel stehen mit der Handzeichnung in engem Zusammenhang. Der Radierer überzieht seine Platte mit einem Kolophoniumfirnis und führt seine Radiernadel zwar leicht ritzend, aber doch wie eine Zeichenfeder über den so vorbereiteten Grund. Nach vollendeter Zeichnung wird die Platte einem Säurebad ausgesetzt, das das Kupfer nur an den Stellen angreift, von denen die Nadel den Firnis entfernte. Die Tiefe der Linien, die beim Drucken ihren Stärke- und Schwärzegrad ausmachen, wird also auf chemischem Wege erreicht. Anders die Kaltnadeltechnik, bei der die Zeichnung direkt auf das bloße Metall geritzt wird, ohne daß eine Ätzung hinzutritt. Da die hierbei entstehenden Linien wegen ihrer geringen Tiefe beim Drucken nur ein leichtes Grau ergeben, werden stärkere Schwärzen oft dadurch erreicht, daß man die zu beiden Seiten einer Kupferfurche aufgeworfenen und folglich auf der Platte hervorstehenden Grate nicht, wie beim Kupferstich, wegschabt, sondern stehen läßt. Das ergibt beim Druck die so charakteristisch zerlaufenden, wie auf Löschblatt gezeichneten tiefschwarzen Linien — eine Technik, die ihren Reiz haben kann, die aber in dieser Art der Anwendung heute verhältnismäßig selten geworden ist.

Bei diesen beiden Verfahren ist es also die Hand, das Handschriftliche, der Strich des Zeichners, der auf dem fertigen Blatt zur Wirkung kommt, fühlbar ist und das

auch sein soll. Kaltnadel und Radierung sind im Grunde Zeichnungen auf Metall, bei letzterer vertieft und verstärkt durch Ausnutzung eines chemischen Prozesses.

Anders verhält es sich mit dem *Kupferstich*. Der Stecher kerbt mit einem Stichel die Linien seines Entwurfes in die Kupferplatte ein. Der Stichel ist ein vierkantiges Instrument, dessen mikrotomartig scharfe Spitze schräg rautenförmig angeschliffen ist. Er ist von Haus aus ein Goldschmiede- und Ziselierwerkzeug und diente im Mittelalter zum Verzieren von Schmuck, Rüstungen und Schwertklingen. Er wurde um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts von Goldschmieden zum erstenmal zur Druckgraphik verwendet; wahrscheinlich zuerst in Deutschland, ungefähr gleichzeitig aber auch in Italien. Florentiner Goldschmiede der Frührenaissance nahmen mit Hilfe von Papierbrei Abdrücke ihrer Ziselierungen, um das Fortschreiten der Arbeit zu kontrollieren. Der in den gravierten Ornamenten verbliebene Staub drückte sich in einer haarscharfen grauen Linie auf der getrockneten Zellulose ab. Von da bis zum Kupfertiefdruck war es nur noch ein Schritt. Nach Vasari war es Maso Finiguerra, Goldschmied in Florenz, der ihn als erster tat. Die ihm zugeschriebene, im Cabinet des Estampes in Paris befindliche Krönung Mariä, die um 1460 entstand, wäre also demnach der erste Kupferstich. Später entdeckte man jedoch in Deutschland eine Passionsfolge von sieben Blättern der deutschen Schule, deren Datierung von 1446 unbestritten blieb. Es wäre müßig, hier einen Prioritätsstreit aufzuwerfen; wahrscheinlich lag in der an Entdeckungen und Ahnungen so reichen Zeit der Frührenaissance die graphische Anwendung des Stichels — wie die des Buchdrucks — einfach in der Luft.

Während man also bei Radierung und Kaltnadel die Hand des Künstlers spürt und die Nervosität ihres Striches bis in die feinsten Schwingungen verfolgen kann, ist das beim Kupferstich nur indirekt der Fall. Erstere stehen einer vervielfältigten Zeichnung nahe, während der Kupferstich genau genommen eine eigene Kunstform ist. Schon in der Ausgangsidee verlangt er eine größere lineare Genauigkeit und geistige Strenge. Der Stichel, in das Kupfer eingesetzt und leicht geschoben, zieht gleichsam von selbst, ohne Lenken des Stechers, eine fast geometrisch gerade und haarfeine Linie von metallischer Klarheit. Beim Druck erscheint sie in leichtem Silbergrau und zeigt ein je nach Tiefe und Breite



Domenico Campagnola, *Kampf nackter Männer*, 1517. Kupferstich. Pavia, Museo Civico | *Combat d'hommes nus*; gravure au burin | *Fight between Naked Men*, engraving Photos: Walter Dräyer SWB, Zürich

der Linie sichtbares oder spürbares Relief. Dieses Profil ist ein Unterscheidungsmerkmal des Stiches gegenüber allen anderen graphischen Techniken, denen es fehlt. Eine gestochene Linie ist also profiliert. Das Licht fängt sich im Relief der Konturen, was einen der Hauptreize dieser Technik der taktilen Werte ausmacht. So leicht es verhältnismäßig ist, mit dem Stichel eine Gerade zu ziehen, so erfordert das Gelingen einer Kurve längere Lehrzeit und manuelles Geschick, da die Sprödigkeit des Metalls dem Gleiten des Stichels ihren Widerstand entgegengesetzt. Aus der Art, wie dieser Widerstand

überwunden wird, ergibt sich die persönliche Linienstruktur des Stechers, seine *Stichelhandschrift*.

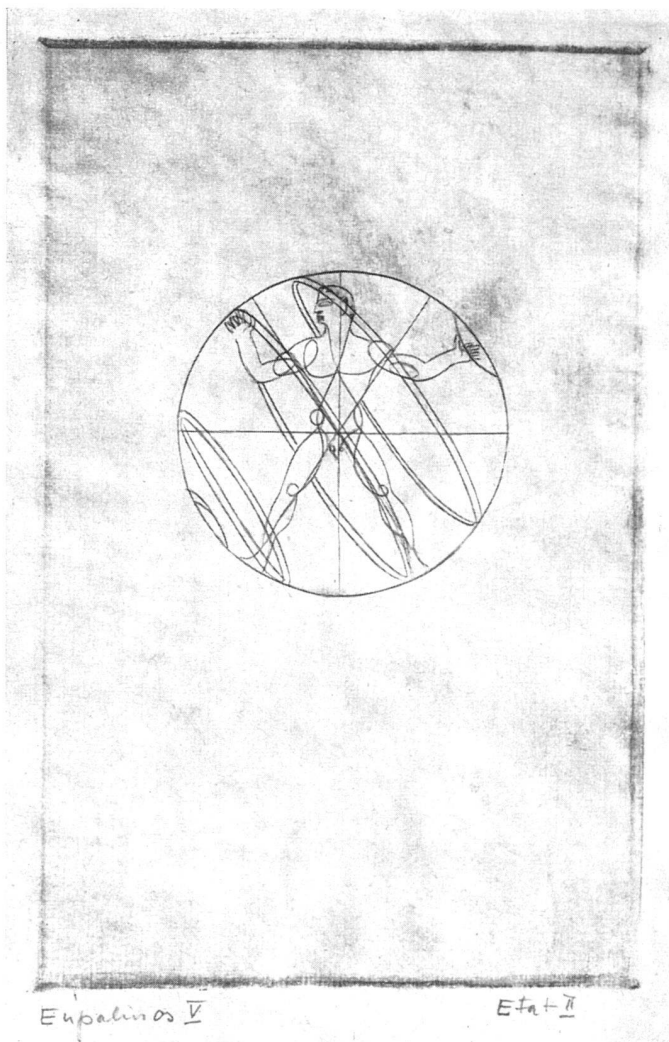
Man kann daraus ermessen, was Dürers Virtuosität bedeutet, in dessen Modellierungen und Schwärzen man eine Unzahl geschwungener, parallellaufender Linien findet, ohne daß auch eine einzige gebrochen oder unfrei wäre.

Dürer war entscheidend beeinflusst von Andrea Mantegna. Man muß einmal ein Original der sehr seltenen



23/40 L'Arbre

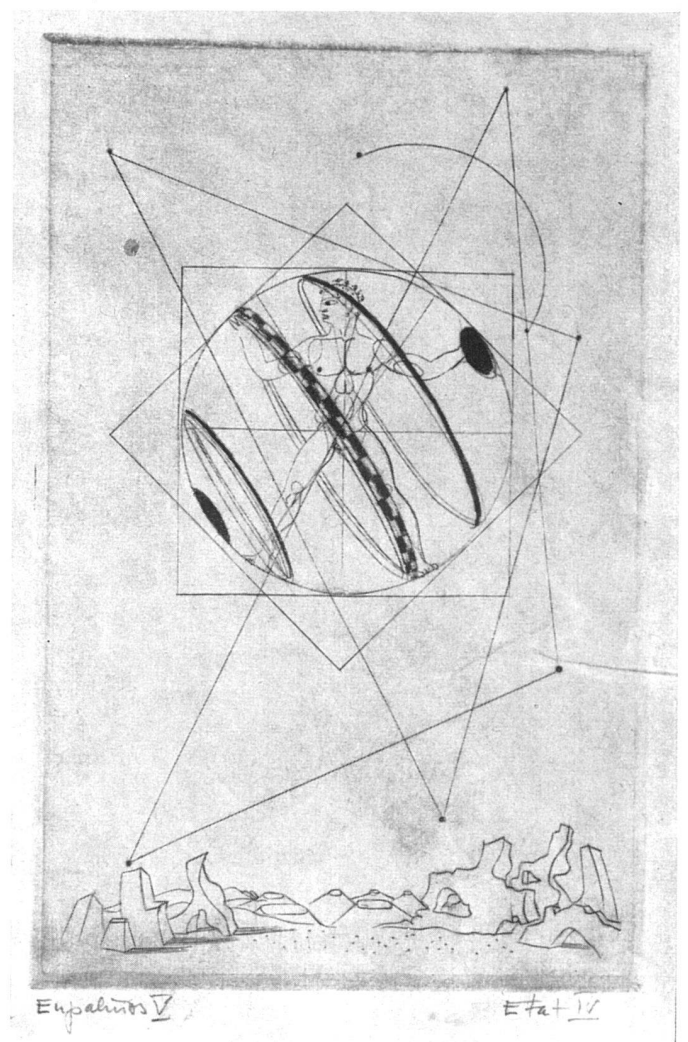
Springer 45



Tafel V zu: *Eupalinos ou L'Architecte* par Paul Valéry, illustré de gravures au burin par F. Springer, N. R. F., Paris 1947. 2. Plattenzustand | Deuxième état | Second state

und kostbaren Blätter des Mantegna in der Hand gehabt und womöglich unter der Lupe betrachtet haben, um die noble, fast etruskische Härte und die spröde Größe seiner Kunst erfassen zu lernen. Seine Strichführung bleibt im Gegensatz zu der Dürers, der seine Körper mit runden, geschwungenen, parallellaufenden Linien modelliert, meist geradlinig und so der natürlichen Tendenz des Stichels besser angepaßt.

Dürers Nachwuchs hatte es natürlich nicht leicht, gegen dessen gewaltiges Werk aufzukommen. Hans Baldung Grien und besonders der weniger bekannte, aber als Stecher noch eigenartigere Hans Aldegrever, in den Niederlanden Lucas van Leyden und Hendrik Goltzius brachten das Handwerk noch zu einer Nachblüte. Aber in Deutschland und Holland wie in Italien sank die Stichelkunst um 1600 zu einer bloßen Vervielfältigungstechnik herab. Mit ein paar rühmlichen Ausnahmen verlor das schöne Handwerk immer mehr Leben und Eigenart. Die großen Graphiker nach Ende des sechzehnten Jahrhunderts waren ausnahmslos Radierer: Rembrandt, Callot, Piranesi, Goya; Meryon.

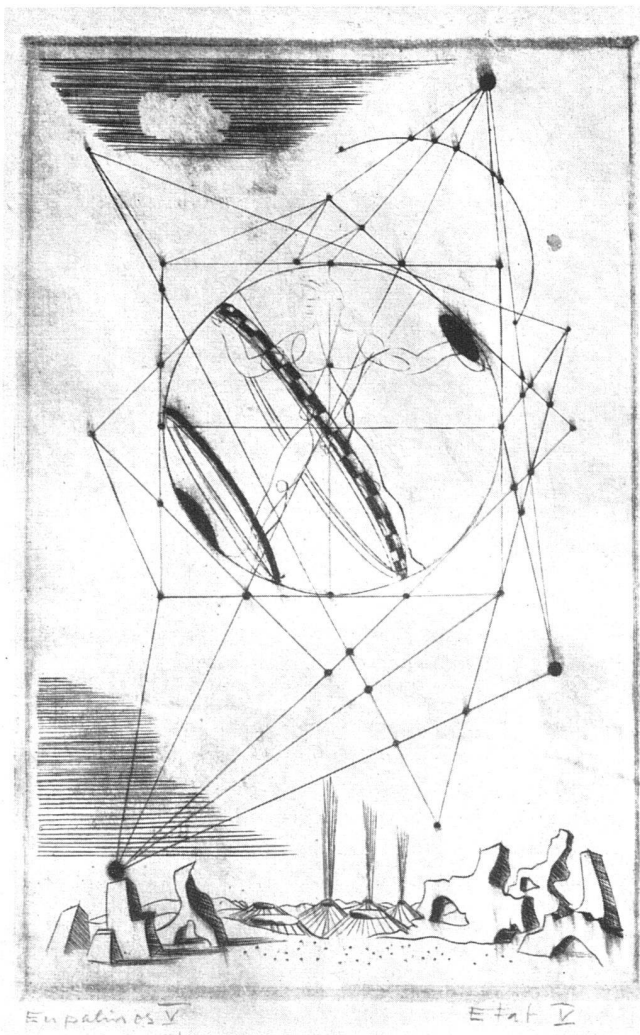


4. Plattenzustand | Quatrième état | Fourth state

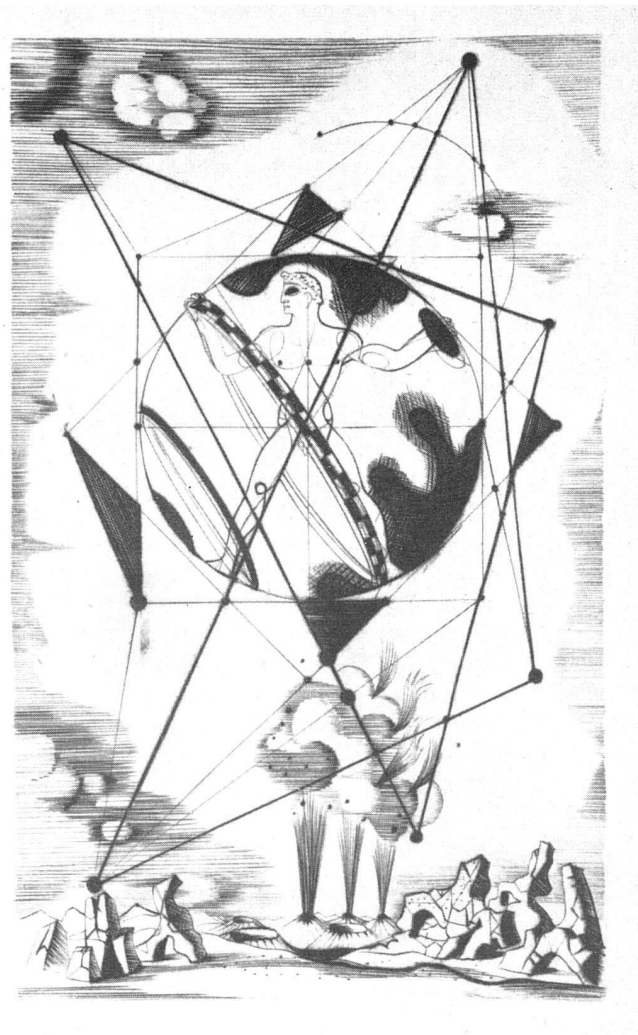
Inzwischen lebte der Stichel ein obskures und mechanisches Dasein, und er vegetierte vor kurzem nur noch in einigen Gebieten, die am Rande und jenseits seiner künstlerischen Möglichkeiten liegen: im Bank- und Musiknotenstich, in der Briefmarke und der Visitenkarte.

Das Verdienst, im zwanzigsten Jahrhundert das Stichelhandwerk als erster aus seiner Vergessenheit gezogen zu haben, kommt dem Franzosen Jean Emile Laboureur zu. Er begann damit einige Jahre vor dem ersten Weltkrieg. Der Kubismus begünstigte damals die Tendenz zu einem strengen Linien- und Volumenaufbau, und es war natürlich und zeitbedingt, daß diese alte Technik wieder zu Ehren kam – was noch im Impressionismus zum mindesten unwahrscheinlich gewesen wäre; Stichel und impressionistische Denkungsart sind Gegenpole. Laboureurs erste Blätter zeigen denn auch einen rigiden, kubistisch beeinflussten Stil mit kräftigen, etwas harten Schwärzen, die er später zugunsten des rein Illustrativen fallen ließ.

Nach ihm sind der in Paris lebende Josef Hecht und der Engländer Stanley William Hayter, der heute in New



5. Plattenzustand | Cinquième état | Fifth state



Endgültiger Zustand | Etat définitif | Final state

York an der School of Social Research als Lehrer tätig ist, als begabteste Stecher zu nennen. In Hayters Schule in Paris, dem «Atelier 17», traf vor dem letzten Kriege ein Teil der künstlerischen Avantgarde – Mirò, Max Ernst, Tanguy – zusammen und arbeitete unter seiner Leitung, die bei aller Dynamik seiner technischen Führung die künstlerische Individualität eines jeden seiner Schüler unangetastet ließ.

In Hayters Werkstatt gingen einigen jüngeren Graveuren Sinn, Möglichkeiten und Ziele der Sticheltechnik auf. Man erlebte das langsame, beharrliche Bearbeiten einer Kupferplatte, nicht unähnlich der Arbeit des Bildhauers beim Ausmeißeln seiner Plastik. Uns zog diese handwerkliche, Selbstdisziplin und Methode erfordernde Technik an, das Ziselieren des rötlich glänzenden Kupfers und nicht zuletzt der spröde, dem Klang eines Spinetts vergleichbare Charakter der Stichelmusik.

Naturgemäß führte die Ausübung dieses mittelalterlichen Handwerks zum Betrachten von Folianten des

sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, die mit Kupfern reich illustriert waren, und somit zu den Möglichkeiten des Buches überhaupt. Die unnachahmliche Reinheit und Distanziertheit der Stichel Furche legte ganz von selber den Gedanken an metaphysische oder philosophische Texte nahe. So kam es, daß ich vor ungefähr dreizehn Jahren, während meiner Lehrzeit bei Hayter, den Plan faßte, mir den Text von Platons Gastmahl zu Vorwurf zu nehmen, und dies in den Jahren 1935–1936 auch durchführte. Roger Vieillard stellte sich eine Aufgabe, die noch schwieriger zu realisieren schien: die Interpretation des «Discours de la Méthode» von Descartes, wobei er die cartesiansche Klarheit der gestochenen Linie in brillanter Technik und mit großer künstlerischer Intelligenz zur Wirkung brachte.

Wie Platons Text, so hat Valérys «Eupalinos ou L'Architecte» die Form eines sokratischen Dialogs. Dieses verhältnismäßig kurze Werk, in dem in ständiger Wiederkehr, wie ein Leitmotiv, die Beziehung zwischen Architektur, Musik und dem menschlichen Körper vor-

kommt, ist in idealer Weise zur Stichelinterpretation geeignet. Denn es handelt sich hier keineswegs um traditionelle Illustration. Die Aufgabe des Illustrators war, eine Art visueller Parallele zu Valéry's musikalisch bewegter Prosa zu finden.

Die Wesensart des Stichels, die natürliche Straffheit seiner Linien führt ganz von selbst zur Abstraktion. Bei meinen eigenen Blättern besteht der Anfang oft in ganz elementar-geometrischen Rhythmen. Sodann setze ich in diese abstrakten Gerüste figürliche Elemente ein, indem ich versuchte, dennoch die Einfachheit des zuerst festgelegten Aufbaus beizubehalten.

In der Möglichkeit, von den Plattenzuständen immer wieder Abzüge zu machen, liegt ein sehr wichtiger Faktor graphischen Schaffens: Die Entwicklungsstadien eines Bildes von der weißen Leinwand bis zur Vollendung gehen unter der entgeltigen Fassung verloren, so daß die Entscheidungen des schöpferischen Weges im wesentlichen unsichtbar bleiben. Matisse hat einmal eines seiner Bilder in neun verschiedenen Stadien photographieren lassen, um den Werdegang seiner Arbeit für sich und andere festzuhalten. Diese Möglichkeit hat der Graphiker immer, und zwar durch das System der Zustandsdrucke, das heißt der immer wieder entworfenen, überzeichneten und oft verworfenen Entwicklungsstadien bis zum definitiven Plattenzustand. Zustandsdrucke halten Ideen fest, die nicht verwirklicht wurden oder nur teilweise, in vereinfachter und präziserer Form. Diese Methode hat nicht ihresgleichen, um das Wesentliche, die Quintessenz eines Themas herauszukristallisieren. Sie führt zu der alten Erkenntnis, daß das Hinzufügen jedes noch so kleinen Elementes, das nicht eine Bereicherung bedeutet, eine Schwächung der Gestaltung zur Folge hat. Die in den Plattenzuständen dargestellte Entwicklung eines Themas ermöglicht einen Einblick in das geistige Laboratorium des Künstlers, in die Intimität seiner geheimsten Gedanken. Man

ersieht daraus, welche Auswahl er unter den hunderterlei sich bietenden Möglichkeiten traf.

Das größte Vorbild der mit Zustandsdrucken arbeitenden Künstler ist Rembrandt. An seinen Radierungen verfolgt der Eingeweihte die fortschreitende Vertiefung der Schwärzen und des Hell-Dunkels von Blatt zu Blatt. Es erscheint bei Betrachtung beispielsweise der Zustände des Hundertguldenblattes kaum glaublich, wie der kontrastierte Reichtum, den man schon im ersten Zustand als unübertreffbar ansehen möchte, in den nachfolgenden Etappen noch an samtener Schwärze zunimmt, ohne daß die von den Radierern so gefürchtete Überätzung eintritt, die im Grau- und Schmutzigwerden der Tiefen bemerkbar würde. Wie in Rembrandts Bildern begegnen wir in seinen Radierungen Wirkungen, die technisch schlechthin nicht zu ergründen sind. Niemand vor oder nach ihm hat je wieder in diesem Grade farbige Stufungen hervorzubringen vermocht.

Graphik vermag dem, der sich in sie vertieft, viele Wege zu weisen. Den einen führen ihre Licht- und Kontrastwirkungen zur Malerei, den anderen die beharrliche Langsamkeit des Stichelwerks zur Skulptur, wieder andere zum Wandbild. Das Problem des Ausfüllens einer Buchseite ist dem einer Wandfläche ähnlicher, als man es gemeinhin annimmt. In beiden Fällen regiert genaueste Überlegung, Beschränkung der Mittel, Harmonie der Raumproportion die Inangriffnahme eines weißen Vierecks.

Graphik und insbesondere Sticheltechnik vermag auch eine Brücke von der Vergangenheit bis in die jüngste Gegenwart zu schlagen, und das vielleicht mehr, als das andere Künste heute tun. Unser Instrument läßt sich zu liebevoll gearbeiteten Blättern in der Tradition der alten Kupfervirtuosen wie auch zu kühnsten Abstraktionen verwerten und behält hier wie dort den feinen Schimmer seiner Liniengewebe.

FLOCON ET YERSIN

par Georges Peillex

Des deux artistes qui occupaient il y a un an les salons d'exposition de la Guilde du Livre à Lausanne, l'un habite le sixième arrondissement, l'autre Bougy-Villars. Cela ne les empêche pas de se réunir, de travailler de compagnie, et de constituer ensemble le noyau combien solide d'un petit groupe de graveurs d'inspirations différentes que rapproche un amour commun de la technique et cette conviction qu'une réaction saine et normale contre les «poncifés et les antiponcifés» met au pre-

mier rang des impératifs de l'heure: qu'il faut réhabiliter le métier.

Flocon et *Yersin* ont attiré l'attention de la critique parisienne par leur exposition *Nature et Méthode* présentée dans une galerie de la rive droite. On y trouvait, à côté d'un art mené au plus près de sa perfection, bien des sujets de découverte et d'étonnement. Dans la préface du catalogue, les deux artistes donnaient quelques