

*Ulrich Hachulla* **DER TIEFDRUCK**

Hochdruck, Tiefdruck und Flachdruck bilden die drei klassischen grafischen Hauptgruppen der Einordnung und Zuordnung künstlerischer Blätter, wobei, was das Alter betrifft, dem Hochdruck zweifelsfrei der erste Platz gebührt. Die Wurzeln des Hochdrucks gehen auf erste Erfahrungen im alten China und Ägypten zurück. Der zweite Platz in der Entstehungsrangliste gehört dem Tiefdruck. Beim Tiefdruck arbeitet man in der Regel mit Metall: Kupfer, Messing, Zink, besonderer Stahl, gelegentlich auch Eisen sind bis heute die gängigsten Materialien. In der Gegenwart immer wieder ins Spiel gebrachte – weil günstiger und schneller zu bearbeitende – Platten aus Plastikprodukten wie Acryl lassen längst nicht die ganze Spannweite der Behandlung mit den verschiedenen Werkzeugen oder den Einsatz der verschiedenen Ätztechniken zu und sind von daher kaum über die Position eines Notbehelfs zu bewerten. In den Druckträger werden mit einem Werkzeug – die klassischen Instrumente sind Nadel, Stichel, Schaber und Polierstahl – Vertiefungen eingebracht, die in der Lage sind, Druckfarbe aufzunehmen. Diese wiederum wird mit Hilfe von vorher gefeuchtetem Papier aus den Vertiefungen herausgeholt, indem die eingefärbte Platte mit dem aufgelegtem Papier eine Tiefdruckpresse (Walzenpresse mit einem weichen Druckfilz) durchläuft.

Der Umgang mit Metall und dem entsprechenden Werkzeug ist durch das Handwerk der Waffen- und Goldschmiede schon sehr lange bekannt. Stichel und Nadeln fanden früh ihren Einsatz bei der ornamentalen Verzierung von Harnischen, Helmen oder kleinen, auf den Holzteilen von Waffen zu applizierenden, zumeist aus Silber bestehenden Plättchen, um die hohe Wertung ihrer Besitzer zu demonstrieren. Um die optische Wirkung der Verzierungen der Plättchen noch zu erhöhen, wurde eine schwarze Schwefelsilberpaste in die Vertiefungen gerieben und eingebrannt – die sogenannte Niellotechnik. Der Begriff fußt auf dem lateinischen Wort »nigellus« – schwärzlich – und verrät damit auch gleich das Land, in dem diese Technik besonders häufig Anwendung fand: Italien.

In der Vergangenheit pflegte man das Abreiben von »Niellis« mit Graphit auf Papier, um so Muster für mögliche weitere Bestellungen vorrätig zu halten. Hier kam wohl ›König Zufall‹ zur Hilfe: Die schwarze Paste war offenbar nicht vollständig eingebrannt und das Papier womöglich durch die Kellersituation der Werkstatt auch feucht, – und so erhielt man nicht nur die gewünschte Abreibung, sondern durch den ausgeübten Druck entlockte das feuchte Papier den Vertiefungen die »Farbe«, und auf der Rückseite der Abreibung



Albrecht Dürer: *Die große Kanone*.  
Eisenradierung, 1518, 21,7 x 32,2 cm.

war ein Abdruck entstanden. Somit gal-  
ten lange Zeit die Niellis als Wiege des  
Tiefdrucks. Kein Geringerer als Giorgio

Vasari (1511–1574) bestätigte diese überlieferte Fehlinformation als Tatbestand. Erst in der neueren Kunstgeschichte nimmt man von dieser Theorie Abstand und geht von unabhängigen Entwicklungen aus. Geblieben ist freilich die nicht zu übersehende Tatsache, dass die Verwendung von Material und Werkzeug zur Erstellung von Niellis und dem zeitlich folgenden Kupferstich in wesentlichen Punkten sehr ähnlich waren. Lediglich das Material wandelte sich grundlegend: Das fürs Drucken bis dahin verwendete Material Silber war zu weich, Kupfer besaß die dafür besseren Eigenschaften.

Der erste nachweislich festgelegte Kupferstich ist nicht genau zu definieren, eines der frühen Blätter ist wohl *Die Geißelung Christi* von 1446, die Arbeiten stammten zumeist aus dem süddeutschen Raum. Waren es zu Beginn der Entwicklung Namen wie »Der Meister der Spielkarten«, oder der »Meister E. S.«, so folgten bald Klarnamen wie Martin Schongauer und schließlich Albrecht Dürer als einer der herausragenden Künstler und Stecher seiner Zeit. Bis zu den Meisterstichen von Dürer war es unerlässlich, in der direkten Bearbeitung mit dem Stichel die notwendigen Vertiefungen für die Aufnahme der Farbe in die Kupferplatte zu graben. Zwar war auch schon früh die Möglichkeit, direkt mit der Nadel auf der Platte zu arbeiten bekannt, nur wurde hier das Metall nicht wie beim Strich »herausgehoben«, sondern es wurde seitlich beiseitegeschoben – es

entstand neben dem Strich ein »Grat«. In beiden blieb Farbe haften, mit der Wirkung, dass neben dem Strich ein jeweils weicher Verlauf entstand. Der Strich war nicht mehr »gestochen scharf« und wurde im Druck mithin nach dem damaligen Verständnis als »unsauber« empfunden. Das sollte sich erst viel später ändern.

Aber eine andere Möglichkeit, Vertiefungen in das Metall zu bringen, sollte sich auftun. Mit »Alchemie« gelang es, Metall mit ätzenden Flüssigkeiten zu bearbeiten. Mit einem Lack wurde das Metall geschützt. Wenn der Schutz mit einer Nadel verletzt, also hineingezeichnet wurde, lag das Metall frei und konnte mit der neu gefundenen ätzenden Flüssigkeit bearbeitet werden. Es entstanden für die Drucklegung die notwendigen Vertiefungen.

Obwohl ein technischer Fortschritt, besaß das neue Verfahren zugleich einige Nachteile. So konnte zunächst erst einmal mit dem zur Verfügung stehenden Ätzwasser nur Eisen geätzt werden. Zugleich war der Ätzzvorgang recht vehement, es entstand ein derber drahtiger Strich, kein Vergleich mit den nuancenreichen, zarten

Christian Brandl: *Frau mit Koffer*.  
Kaltadelradierung, 2005, 55 x 59 cm.



Möglichkeiten des gestochenen Strichs. Außerdem verband sich mit der Technik eine große Wärmeentwicklung, sodass man dieses neue Ätzverfahren auch das »heiße« oder »warme« Verfahren nannte. Mit zunehmender Entwicklung der Ätzflüssigkeiten minderte sich die Wärmeentwicklung zwar erheblich – mithin verschwand die Temperaturbezeichnung –, aber der Gegenpol der Bezeichnung, nämlich das direkte Verfahren als das »kalte« zu bezeichnen, blieb. Noch heute sprechen wir von kalten Verfahren oder der Kaltnadelradierung.

Schon Rembrandt wusste beide Möglichkeiten miteinander zu vereinen. Häufig überarbeitete er seine mehrstufig entstandenen Ätzradierungen mit der kalten Nadel, um eine samtartig schwarze Verdichtung verschiedener Partien zu erzielen. Die Achtung als eigenständige Technik sollte der Kaltnadeltechnik jedoch erst wesentlich später, Ende des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, beschieden sein – beispielsweise im Werk von James Whistler, Jean-François Millet, aber auch bei Max Liebermann, Lovis Corinth oder Max Beckmann. Die nunmehr gestiegene Wertschätzung der »kalten Nadel« lag nicht nur in der Vermittlung des spontanen Herunterschreibens ohne komplizierte Ätzvorgänge – auch die geringere Zahl möglicher Drucke machte die Technik bei Sammlern attraktiv, waren doch Grat und Vertiefung des Kaltnadelstrichs mit jedem Druck einer fortschreitenden Abschwächung unterworfen. Diese Sorgen gab es bei den frühen Eisenradierungen zwar nicht, zu deren ersten Künstlern Daniel Hopfer ab 1493 zählte. Allerdings lagen auch dort Vorbehalte, vor allem bei der damals (gemessen am gestochenen Strich) als mangelhaft empfundenen drahtigen Strichqualität, die auch Dürer so empfunden haben mag. Dem Neuen aufgeschlossen, probierte er die aktuelle Möglichkeit der Ätzung, widmete sich jedoch nach fünf entstandenen – für heutige Betrachter wunderbaren – Eisenradierungen wie *Die große Kanone* (1518) wieder ausschließlich dem Kupferstich mit seinen ihm zur Verfügung stehenden umfangreichen und modifizierten Gestaltungsmöglichkeiten. Seine so benannten »Meisterstiche« sprechen für sich.

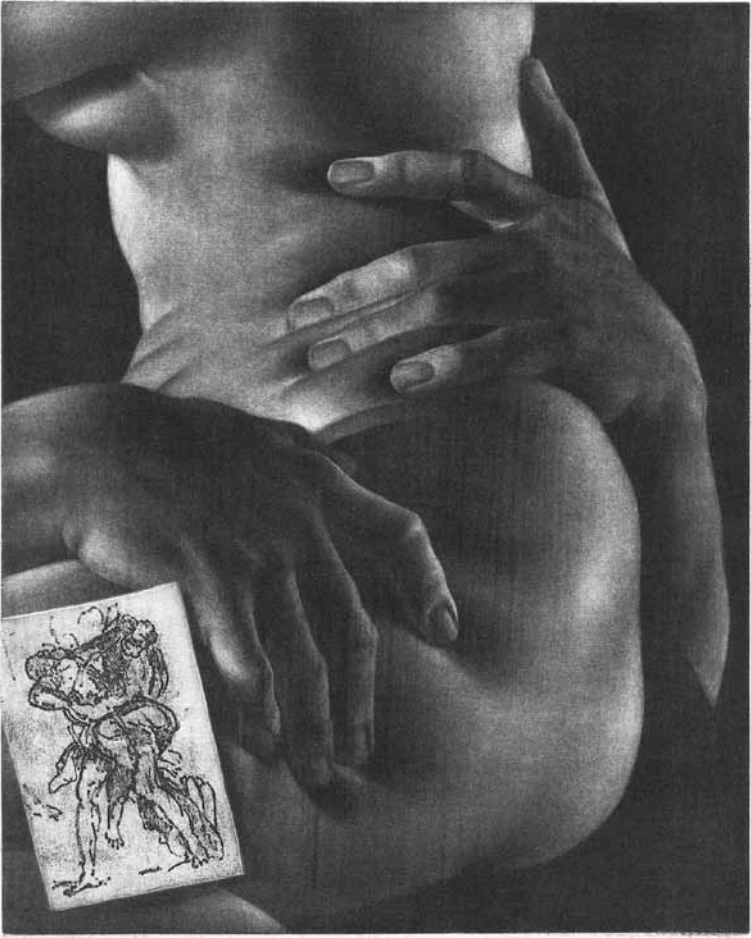
Andere Künstler mögen ähnliche Erfahrungen gemacht haben, und so drohte die technische Neuheit an Aufmerksamkeit und Beachtung zu verlieren. Erst mit dem Aufkommen differenziert arbeitender Ätzflüssigkeiten und der Kenntnis, die Ätzprozedur in verschiedenen Stufen wirkungsvoller zu gestalten, wurde eine lebendige Auseinandersetzung mit der Ätztechnik geschaffen, in Italien beispielsweise bei Jacopo Palma der Jüngere (1548–1628) oder Jusepe de Ribera (1591–1652), in Flandern bei Anthonis van Dyck (1599–1641), in Lothringen bei Jacques Callot (1592–1635) und schließlich in den Werken der Niederländer Hercules Seghers

(1589–1639) und Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1609–1699), letzterer der erste große Meister der Radierung. Die Bewunderung seines umfangreichen grafischen Werks, seiner Bildsprache und eingesetzten Technik hält bis heute an.

In dieser neuen Ausprägung von technischen Möglichkeiten, die die Ätztechnik nun mit sich brachte, war es naheliegend, dass der Sammelbegriff »Tiefdruck« nicht mehr ausreichend erschien. So blieb zwar ein Stich in Kupfer ein Kupferstich, während sich für die Ätztechnik im Laufe der Zeit mit ihren entstehenden speziellen Verfahren mehr und mehr der Begriff »Radierung« etablierte (abgeleitet von dem lateinischen Wort »radere« – wegschaben, wegkratzen). Nichtsdestotrotz hatten sich nicht nur auf dem Gebiet der Ätzung Entwicklungen in Bewegung gesetzt, auch im »kalten« Bereich des Tiefdrucks hatte sich etwas getan.

#### *Im Dienst der Reproduktion: Mezzotinto und Crayonmanier*

Es war die Zeit des Barock, mit ihrem Prunk- und Schmuckbedürfnis, das an Möglichkeiten der Vervielfältigung – von Gemälden etwa – interessiert war. Und so kam es, dass ein süddeutscher, grafikinteressierter Laie, Ludwig von Siegen (1609–1680), eine Technik erfand, die Reproduktionen im Tiefdruckverfahren ermöglichte: die Mezzotintotechnik (1642). Dazu waren Wiegeeisen aus Stahl erforderlich, deren Schneideflächen mit feinen Zähnen versehen sind. Diese erzielen nun bei gleichförmiger Bewegung auf der Platte mit wechselnden Richtungen und bei gleichstark ausgeübtem Druck, nach einem feststehenden Rhythmus der Bearbeitung einen gleichmäßigen »Teppich« von Vertiefungen. Wird diese Platte gedruckt, so gibt diese zunächst eine samtartige schwarze Fläche preis. Diese aufgeraute Fläche der Platte bildet die Grundlage dafür, mit Hilfe von Werkzeugen wie Schaber und Polierstahl die Vertiefungen zu mildern bis hin zum völligen Entfernen. Im Druck erreicht man so eine Skala von Schwarz über modifizierte Grauwerte bis hin zu Weiß, die dann bei gekonnter Handhabung der Werkzeuge dem vorgegebenen Original durch difizile Arbeitsgänge sehr nahe kommen. Die Blütezeit dieser Technik brachte ein Entstehen von großen, sehr gut ausgerüsteten Werkstätten mit sich, mit ausgesprochenen Spezialisten für verschiedene Arbeitsgänge und Motive. Der ausschließlich für Vervielfältigungen bestimmte Arbeitscharakter der Mezzotintotechnik wurde mit dem Aufkommen neuer, weniger komplizierter Reproduktionstechniken aufgehoben. In einem freien, künstlerischen Einsatz hat die Technik bei weitem nicht die Bedeutung, die sie früher einmal hatte. Nicht zuletzt die komplizierten und Sensibilität erfordernden Arbeitsgänge mögen ihren Anteil daran haben, dass sich die Hinwendung von



Michael Triegel: *Paragone, für Bellini*.  
Mezzotinto-Radierung, 2014, 25 x 20 cm.

Künstlern zu dieser besonderen Technik weitgehend in Grenzen hielt und hält. Erst in jüngerer Zeit ist ein partieller Einsatz dieser Methode auch in Verbindung mit anderen Radiertechniken zu sehen, etwa bei Alfred Hrdlicka (1928–2009). Gelegentlich wagt es der eine oder andere Künstler auch wieder, sich den Schönheiten und Mühen der reinen Mezzotintotechnik zu stellen.

## Weiterlesen?

Den kompletten Beitrag finden Sie in den Marginalien.  
Informationen gibt`s hier nach einem Klick.