

Barbara Pirthauer

Zum Radierwerk des Hercules Segers

Studien zur Drucktechnik

Fakultät der Geschichts- und Kunstwissenschaften der
Ludwig-Maximilians-Universität München

Hausarbeit zum Erwerb des Magister Artium
Referent: Prof. Dr. Ernst Rebel

München
11. Oktober 1993

"Um mit begehrllicher Nadel
in Kupfer zu graben
durch die ätzende Säure
alles, was in meinen Gedanken ist."

Charles Méryon

Vorwort: "Vom Schweigen in der Radierkunst"	5
1. EINFÜHRUNG	
1.1. Abgrenzung der Fragestellung und Methode	7
1.2. Untersuchungsprobleme	8
2. ZUM KÜNSTLER HERCULES SEGERS	
2.1. Hercules Segers - in seiner Zeit	
2.1.1. Biographische Daten	10
2.1.2. Außenseiter in Stil und Technik?	
2.2.2.1. Die Hoogstratenlegende von 1678	12
2.2.2.2. Einflüsse und Nachfolge	12
2.2. Zur Rezeptionsgeschichte: Die Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert	15
3. DIE DRUCKTECHNIK BEI HERCULES SEGERS	
3.1. Einführung	
3.1.1. Überblick der wichtigsten Literatur	17
3.1.2. Das Radierwerk	19
3.2. Thesen und Hypothesen zu angewandten Techniken	22
3.2.1. Die Behandlung der Druckplatte	
Beispiel: "Der große Baum" - ein radiertechnischer Höhepunkt	23
3.2.1.1. Die Zeichnung	
3.2.1.1.1. Strichätzung - Säure, Grund und Nadeln	25
Exkurs: Ätzmethode und -rezepte zur Zeit Segers	30
3.2.1.1.2. Die Reserve	33
3.2.1.1.3. Abdeckflüssigkeit als Zeichenmedium	38
3.2.1.2. Die Fläche	
3.2.1.2.1. Die Aquatinta	40
3.2.1.2.2. Direktätzung, Schwefelätzung und Mordants	44
3.2.1.2.3. Die "Kreuzgrundtechnik" nach Friedrich	49
3.2.1.2.4. Kaltnadel	54
3.2.2. Die Farbe	
3.2.2.1. Der moderne Farbendruck	59
3.2.2.2. Der "zweiplattige Abklatsch- Umdruck"	61
3.2.3.3. Kolorierung und Firnis	64
3.2.3.4. Der Gemäldecharakter.....	67
3.2.3.5. Strichätzung als Klischee für Kolorierung	69
3.2.3.6. Exkurs: Der Farbdruck zur Zeit Segers'	72

3.3. Segers Experimentierhaltung	
3.3.1. Drucken auf Leinwand	74
3.3.2. Positiv-Negativ-Experimente	77
3.3.3. Variationen eines Motivs	
3.3.3.1. Beschneiden der Drucke	80
3.3.3.2. Zustände und zweite Versionen	83
3.3.4. Beibehalten von Spuren des Gestaltungsprozesses	
3.3.4.1. Verwenden gebrauchter Platten	89
3.3.4.2. Ätz- und Nadelproben, Fragmentarisches	90
3.4 Resumee: Neuerungen, Technik und Aussageabsicht	94
3.5. Segers und Rembrandt	98
4. SEGERS UND DIE MODERNE - WERTSCHÄTZUNG DURCH INTERPRETEN UND KÜNSTLER DES 20. JAHRHUNDERTS	105
4.1. Psychologisch-formale Deutung	
Die Seelenlandschaft	106
4.2. Medienspezifische Deutung:	
Sinnlichkeit der Radierung, Radierung als Innerlichkeitsmedium	113
4.3. Formale und methodische Interpretation	
4.3.1. Zufall als gestaltbildendes Element:	
Methodenvergleich mit Max Ernst - adäquat?	120
4.3.2. Experimentelle Drucktechniken	124
Nachwort	127
Bibliographie	128
Anhang: "Die Hoogstratenlegende"	nicht in der pdf-Version
Zeitgenössische Ätzrezepte	nicht in der pdf-Version
Tonplatte Walter Ziegler	nicht in der pdf-Version
Tonproben Barbara Pirthauer (Schwefelätzung)	nicht in der pdf-Version

VOM SCHWEIGEN IN DER RADIERKUNST

Diese Magisterarbeit entsteht in Unkenntnis der Protagonisten.

Eine Vorgehensweise, welche die unmittelbare Anschauung ausschließt, sollte gerade in den Kunstwissenschaften fehl am Platz sein. Jedoch ist es das Wesen dieser Spezies Kunstgegenstände, nicht für Betrachteraugen bestimmt zu sein.

Die Rede ist von den Kupferplatten, die in der Radiertechnik das Druckwerk erzeugen. Selten geraten sie ans Licht der Öffentlichkeit, werden vom Künstler unter Verschluss gehalten oder zerstört, um Nachdrucke zu verhindern.

Der Radierer Hercules Segers hinterließ keine einzige Kupferplatte. Dabei gehören seine Druckvorlagen zu den geheimnisumwobensten in der Geschichte der künstlerischen Drucktechnik des 17. Jahrhunderts. Wären sie erhalten geblieben, so hätte sich inzwischen vielleicht manches der Rätsel gelöst, die uns Segers' Radierungen aufgeben. Doch seit fast 400 Jahren sind sie Anlaß zu immer neuen Legendenbildungen. Fast unmöglich ist es, anhand der Abzüge nachzuvollziehen, welche Kunststücke Segers auf den dazugehörigen Platten vollbrachte, wenn sie Hauptzeugen nicht mehr greifbar sind.

Dabei fügt sich das Bild der sagenumwitterten Radierungen des Hercules Segers in die Tradition der Radiertechnik.

Ein gewisser geheimnisvoller Flair hing der Radierkunst schon immer an, und man darf davon ausgehen, daß die Künstler selbst diesen Ruf hüteten und nährten, indem sie die Technik und vor allem natürlich ganz persönlich entdeckte und erprobte Rezepturen für Ätzgründe, Ätzwasser, Vorgehensweisen etc. wie Alchimistenschätze verschwiegen.

Als Georg Andreas Böckler 1689 eine Übersetzung des ersten Lehrbuchs der Radierung, verfasst von Abraham Bosse 1645 in französischer Sprache, herausgab, hatte er ganz offensichtlich so viele Gegner zu besänftigen, daß er die Verbreitung von Werkstattwissen in der Dedicatio - und einem Lobgedicht auf die Radierkunst - mit einem Appell an die wahre Kunstliebe und dem Gedenken an den Nutzen für die Nachwelt zu rechtfertigen suchte.¹

Der schärfste Vorwurf galt der Preisgabe von "Zunft" geheimnissen. Er mußte sich gegen Vorwürfe verteidigen, die ihn zurechtwiesen,

"daß man die Künste nicht so gemein und wie man im Sprichwort zu sagen pflegt/ die Perlen nicht vor die Schweine werfen solle."

Etwa zwei Jahrhunderte lang bleibt dann auch Bosses Traktat das Standardwerk zur Technik der Radierung, und die meisten bekannten Radierer dieses Jahrhunderts wie z.B. Hollenberg, beziehen sich in direkter Nachfolge auf dieses grundlegende Handbuch.

Die Wende brachte erst die Renaissance der manuellen Druckgrafik zum Ende des 19. Jahrhunderts. Es erscheint nun Literatur zu Geschichte und Technik der Druckgrafiken im allgemeinen und der Radierung im besonderen, doch noch 1919 schreibt Ziegler in einem nun seinerseits zum Standard avancierten Leitfad:

"Ein die manuellen grafischen Techniken voll umfassendes, ehrlich schilderndes Werk in deutscher Sprache, das für den Künstler als ein in allen Fällen brauchbares Nachschlagewerk dient, ist bis jetzt nicht nachzuweisen. Daß diese Lücke in der graphischen Literatur bis jetzt noch nicht gefüllt wurde, erklärt sich daraus, daß einerseits von den Berufsgrafikern die empirisch errungenen und gefundenen Arbeitsvorteile ängstlich gehütet werden, andererseits Künstler, welche sich nur vorübergehend mit den graphischen Techniken beschäftigen, sich nicht die Zeit nehmen können, alle Variationen,

¹Bosse, Abraham: *Traité des manières de graver en taille-douce etc.*, Paris 1645
 Böckler, Georg, Andreas (Hrsg.): *Radier-Büchlein*, Nürnberg 1689, Faksimile Darmstadt 1976, Dedicatio A3

welche die Drucktechniken erlauben, auszuprobieren, und sie somit nicht imstande sind, aus der Erfahrung zu sprechen, auch wenn sie den ehrlichen Willen dazu hätten." ²

Inzwischen mangelt es nicht mehr an umfassenden Handbüchern.

Doch wer sich mit der Radierkunst im 17. Jahrhundert beschäftigt, der muß darauf gefaßt sein, daß Radierungen und Radierer sich in wissendes Schweigen hüllen.

²Ziegler, Walter: Die manuellen graphischen Techniken, Band I, Die Schwarz-Weiß-kunst, Halle/Saale
³ 1919, S.5-6

1. EINFÜHRUNG

1.1. ABGRENZUNG DER FRAGESTELLUNG UND METHODE

Thema dieser Arbeit ist die Drucktechnik der Radierungen von Hercules Segers.

Dabei verfolge ich im wesentlichen zwei Pfade.

Auf dem ersten gebe ich einen Überblick der wichtigsten Thesen und Hypothesen, die seit der Wiederentdeckung des Hercules Segers im 19. Jahrhundert zu seiner Drucktechnik veröffentlicht wurden, und beurteile sie auf ihre Wahrscheinlichkeit hin.

Auf dem zweiten gehe ich Spuren nach, die von Segers bis zur Moderne, bis in die Gegenwart führen:

Segers' Experimentierhaltung - sein Drang zum Verändern und Ausprobieren, der oft zwangsläufig im Fragmentarischen endete, Segers Spiel mit dem Material, aber auch die seelenvoll-introvertierte Anmutung seiner Radierungen haben Künstler wie Kunsthistoriker der letzten 150 Jahre gleichermaßen fasziniert.

Im Laufe dieser Jahrzehnte entdeckte man in den Radierungen des Hercules Segers Qualitäten, die den jeweils eigenen künstlerischen Wertvortellungen entsprachen.

Unter der Kapitelüberschrift "Segers und die Moderne - Wertschätzung durch Interpreten und Künstler des 20. Jahrhunderts" werde ich die wichtigsten Strömungen in der Segers-Rezeption unter drei verschiedenen Gesichtspunkten rezipieren:

einem psychologisch-formalen, dem medienpezifischen und einem formal-methodischen.

Kurz erwähnt sei, was von dieser Arbeit nicht erwartet werden darf:

Ich werde keine Zuschreibungen anzweifeln oder gar richtigstellen, die Geschichte, sprich Herkunft der Drucke bestimmter Sammlungen rekonstruieren und auch keine Chronologie der Drucke erstellen.

Die Gemälde von Hercules Segers sind nur dort Gegenstand der Arbeit, wo sie unmittelbar zum Verständnis des druckgrafischen Werkes, das allgemein als das bedeutendere gilt, beitragen.

Die grundlegenden Techniken der Radierung werde ich nicht erklären. Das Literaturverzeichnis enthält hierzu eine Reihe sehr nützlicher Werke. Hinweisen möchte ich auf die noch immer aktuelle, und aufgrund ihres ausführlichen chemischen Teils sehr empfehlenswert Anleitung Walter Ziegler: Die Techniken des Tiefdrucks, Halle/Saale 1901.

Zur Methode:

Zur Untersuchung der Drucktechnik der Radierungen von Hercules Segers stützte ich mich auf Originale und Reproduktionen.

An Originalen konnte ich Exemplare des Amsterdamer Rijksprentenkabinetts und des Berliner und Dresdener Kupferstichkabinetts einsehen. Für die freundliche Aufnahme möchte ich an dieser Stelle allen Mitarbeitern herzlich danken. Herrn Dittrich vom Kupferstichkabinet Dresden möchte ich meinen besonderen Dank aussprechen für seine zuvorkommende Unterstützung, die mir Einsicht in das Manuskript von Alexander Friedrich von 1922 ermöglichte.

Zur Ansicht der übrigen Drucke mußte ich auf Reproduktionen zurückgreifen.

Dabei diente mir in erster Linie der Band von John Rowlands: Hercules Segers, München 1980, sowie Egbert Haverkamp Begemanns Werk: The Complete Etchings of Hercules Segers, Amsterdam 1973.

Auf dieses bislang umfassendste, kenntnisreichste und am gründlichsten recherchierte zweibändige Werk beziehe ich mich auch in Nomenklatur und Beschreibung der

Radierungen, sowie der Schreibweise des Künstlernamens. Haverkamp Begemanns Werk überzeugt im Bildband durch Qualität, Fülle und Anordnung der Reproduktionen nach Motivgruppen, im Textteil durch stringente Gliederung und hohen Informationswert.

Ich selbst habe in einem Anhang Abbildungen der wichtigsten besprochenen Drucke beigefügt. Sie sollen als optische Orientierung dienen, können in ihrer Qualität jedoch nicht den Blick auf professionelle Reproduktionen ersetzen, geschweige denn natürlich die Ansicht der Originale.

In eigenen Experimenten versuchte ich zudem selbst, Radiertechniken des Hercules Segers auf die Spur zu kommen. Dabei beschränkte ich mich auf Versuche der flächigen Ätzung mit Schwefel und seinen Verbindungen. Die Tonproben habe ich im Anhang beigefügt.

1.2. UNTERSUCHUNGSPROBLEME

Die Originale:

Als größtes Problem erwies sich, daß mir nicht alle der 183 bekannten Segers-Drucken im Original zugänglich waren, und auch diejenigen, die ich sehen konnte nur für einen sehr begrenzten Zeitraum. Im wesentlichen dienten mir daher Reproduktionen zur Anschauung (Heliogravüren von Springer 1911-21, Haverkamp 1973 und Rowlands 1982). Trotz der Bildqualität der genannten Werke muß diese Methode im Detail natürlich versagen. Auch am Original ist ein fundiertes Urteil anhand des bloßen Augenscheins fast unmöglich. Die Untersuchung der Feinstruktur wäre dazu eine unabdingbare Notwendigkeit. Von einer mikroskopischen Untersuchung verspräche man sich deshalb manch aufschlußreiches Resultat. Tatsächlich aber führte die einzige mir bekannte publizierte Untersuchung dieser Art zu eher unwahrscheinlichen Schlußfolgerungen. Da mir selbst diese Möglichkeit verwehrt blieb, mußte ich mich auf die Ergebnisse anderer stützen, um sie an ausgewählten Originalen nach eigenem Dafürhalten auf ihre Plausibilität hin zu überprüfen.

Eine weitere Schwierigkeit, ist die Tatsache, daß zwar der größte Teil des Werks in Amsterdam aufbewahrt wird, der Rest aber verstreut in Kupferstichkabinetten und privaten Sammlungen in Mittel- und Osteuropa und den USA.

Gerade bei Segers' Arbeitsweise ist das nicht unerheblich: von einem Motiv schuf er ebensoviele verschiedene Abwandlungen wie Abzüge. Leider ist es nicht möglich, alle Drucke einer Motivserie im Original nebeneinander zu sehen. Die Situation läßt sich in etwa mit Monets Bildern der Kathedrale von Rouen vergleichen, die - im Ganzen einen Sinnzusammenhang bildend - ebenso auseinandergerissen wurden, wie Segers' Radierungen.

Solange man nur inhaltliche Unterschiede in der Entwicklung des Motivs betrachten möchte, kann man sich noch gut mit Reproduktionen behelfen. Will man aber die Technik untersuchen, ist gerade der unmittelbare Vergleich am Original die einzige Chance der Erkenntnis - insbesondere im Medium der Radierung.

Versteht man die Radierung wie Segers nicht als Mittel zur identischen Vervielfältigung eines Motivs, so lassen sich die einzelnen Abzüge durch verschiedenste Methoden sehr individuell gestalten. In diesem Zusammenhang spielen Feinheiten in der Behandlung der Platte eine große Rolle. Im Vergleich von Originalen kann sowohl auf Zustand und Entwicklung der Druckform, als auch den Druckprozeß einzelner Blätter geschlossen werden: welche Motivteile kehren in jedem Abzug wieder, sind also schon in der Druckform angelegt, und was könnte als einmalige Aktion oder durch Zufall beim Wischen oder in Druck passiert sein.

Diese Untersuchungsmethode ist in Segers' Werk in vielen Fällen nicht möglich.

Zeitgenössische Anleitungen zur Drucktechnik:

Drucktechnische Anweisungen vom Beginn des 17. Jahrhunderts, an denen man sich orientieren könnte, welche Verfahren schon bekannt waren, sind kaum vorhanden. Auch wenn sie in größerer Zahl erhalten wären, könnte man von diesen nicht ohne weiteres auf

Segers' Praktiken rückschließen: Man muß immer die Möglichkeit in Betracht ziehen, daß sich Segers ganz persönlicher Rezepturen und Methoden bediente. Dennoch werde ich in einen Exkurs die Radiertechnik zur Zeit Segers' erläutern, soweit sie sich anhand der wenigen Überlieferungen rekonstruieren läßt.

Technische Versuchsreihen:

Daher wäre es denkbar, sich nicht durch Theorie sondern in praktischen Experimenten - in Kopien der Originale durch Versuch und Irrtum sich den Effekten und damit vielleicht auch der tatsächlich angewandten Technik Segers' anzunähern.

Tatsächlich gab es schon einen Radierer, der auf diese Weise Segers' Radiermethoden entschlüsselt haben will, und seine Erkenntnisse in einem Buch festhielt: Willem van Leusden: *The Etchings of Hercules Seghers and the problem of his Graphic Technique. An Enquiry into his Graphic Techniques*, Utrecht 1961.

Leider wurden die Versuchsbedingungen zu ungenau dokumentiert, die Erkenntnisse selbst können nicht vollständig überzeugen.

In jedem Fall ist ein gewisses Maß an persönlicher Erfahrung unabdingbare Voraussetzung, wenn man der Radiertechnik Segers' auf die Spur kommen will.

Man kann davon ausgehen, daß Segers am Ende seines Lebens auf mindestens 20 Jahre Radierpraxis zurückblicken konnte. Mein persönlichstes Problem bei dieser Arbeit war deshalb sein technischer Erfahrungsvorsprung von mindestens 19 Jahren.

2. ZUM KÜNSTLER HERCULES SEGERS

2.1. HERCULES SEGERS - IN SEINER ZEIT

2.1.1. BIOGRAPHISCHE DATEN

Im Jahr 1898 veröffentlichte A. Bredius alle bekannten Aktenfunde, die mit der Person Hercules Segers in Zusammenhang gebracht werden können. Anhand von Urkunden aus Kirchen- und Gemeindeinventaren ließ sich sein Lebenslauf in etwa rekonstruieren. Dort unterschrieb er selbst immer mit "**Segers**", nach seinem Tod kursierten jedoch verschiedene Schreibweisen seines Namens: Hercules, Herkules, Harcules; Pietersz.; Segers, Seghers, Seegers, Zegers.

Geboren wurde Segers im Jahr **1589** oder **1590**, vermutlich in **Haarlem**. Man nahm an, daß er als Sohn flämischer Einwanderer aufwuchs, dem Pieter Segers und Cathalijntgen Hercules.

Seine Lehrzeit verbrachte er bei **Gillis van Coninxloo** in Amsterdam. Dies geht aus einem Schuldschein in dessen Sterbeinventar von 1607 hervor, der von Segers' Vater in "ter zaecke van sijn soons leeren"³ Lehrgeld einfordert. Segers selbst kauft auf der Nachlaßversteigerung ein Gemälde seines Lehrers.

Im Jahr 1612 tritt er zusammen mit den etwa gleichaltrigen **Willem Buytewech** und **Esaias van de Velde** in die **Haarlemer Lukasgilde** ein. Möglicherweise unternimmt er mit Esaias und dessen Neffen Jan van de Velde Ausflüge in die ländliche Umgebung.⁴

Doch spätestens ab 1614 wohnt er wieder in Amsterdam. Denn in diesem Jahr verlobt sich "Hercules Pietersz van Haerlem, Schilder, 24 jaer a puero, N.Z. Achterburgwal" mit der gut sechzehn Jahre älteren und wohlhabenden Anneken van der Brugghen aus Antwerpen, die jedoch schon einige Jahre in Amsterdam ansässig ist. Im Januar 1615 heiraten die beiden in Sloterdijk. Von gemeinsamen Kindern ist nichts bekannt. Die Vermählung scheint unter Zeitdruck, und womöglich als Ausgleich für einen jugendlichen Lapsus zustande gekommen sein: Just acht Tage vor seiner Verlobung wird Segers aufgrund eines notariellen Vergleichs verpflichtet, die Jungfrau Marittge Reyers für Defloration und Schwängerung mit einer einmaligen Abfindung von 80 Gulden zu entschädigen. Zudem muß er das Sorgerecht für seine uneheliche Tochter Nelletje Hercules übernehmen. In einem gemeinsamen Testament mit seiner Frau aus dem Jahr 1618 wird das Kind noch einmal erwähnt. Mit seiner Mutter scheint er sich gut verstanden zu haben, denn sie übernimmt die Fürsorgepflicht für das Mädchen im Falle von Segers' Tod, während der Sohn für zwei Monatsmieten seiner Mutter aufkommt.

Aus den Jahren 1616 und 1619 sind Eintragungen in Geld- und Hausangelegenheiten bekannt. 1621 wird er erstmals in einer Urkunde als Hercules Segers bezeichnet. Im gleichen Jahr wird eines seiner Gemälde König Christian IV. von Dänemark geboten, offensichtlich ein Beweis dafür, daß sich Segers' Malkunst zu dieser Zeit in einem guten Ruf stand. Er wohnt weiterhin in **Amsterdam**, und zwar seit 1619 in einem Haus auf der Nordseite der Lindengracht, dessen Erwerb ihm wohl seine Frau ermöglichte. Segers muß bis mindestens 1623 dort gewohnt haben, denn seine Radierung, die den Blick aus einem Fenster dieses Hauses zeigt, fällt auf die Noorderkerk, die erst 1623 vollendet wurde.

Drei Jahre später finden sich jedoch erstmals zwei Hinweise auf Zahlungsrückstände. Nach 1625 wird er immer wieder von Gläubigern bedrängt. Den Urkunden zufolge scheint sich Segers Stern in dieser Zeit geneigt zu haben. Zuletzt wird er 1629 in Amsterdam erwähnt. Schließlich fällt sein Haus an der Lindengracht 1631 einer Zwangsversteigerung zum Opfer.

³bezüglich der Lehre seines Sohnes". Trautscholdt, Eduard: Seghers Hercules. In: Thieme, U. und Becker, F.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, XXX, 1936, S.444

⁴Zumindest die Ruine der Abtei Rijnsburg wurden sowohl von Segers, als auch von Jan van de Velde in einer Radierung abgebildet.

Es beginnt offenbar eine rastlose Zeit. Wahrscheinlich trieben ihn finanzielle Schwierigkeiten aus der Stadt. Er zieht zuerst nach **Utrecht**, in die Wittevrouwenstraat, wo er sich als Kunsthändler betätigt.

Schon im nächsten oder übernächsten Jahr siedelt er nach **Den Haag** um, vielleicht auf der Suche nach einem besseren Absatzmarkt seiner Bilder, denn die Oranier waren gute Kunden - auch des Malers Hercules Segers: zwei Landschaften befinden sich 1632 im Besitz des Hofes. In Den Haag heiratet er wohl ein zweites Mal: im Jahr 1638 wird hier eine Cornelia de Witte als Witwe eines "Hercules Pietersz." erwähnt. Dies ist der einzige Hinweis auf Segers' Tod - wenn man davon ausgeht, daß es sich bei dem Verstorbenen tatsächlich um Hercules Pietersz. Segers handelte. Segers' Sterbedatum selbst ist nirgends erwähnt. Es bleibt also nur der Rückschluß aus dieser urkundlichen Aufzeichnung, daß Segers vor oder im Jahr **1638** gestorben sein muß.

Kurz darauf, 1640, wird dann im Inventar des erfolgreichen Amsterdamer Kunsthändlers Johannes Renialme eine große Anzahl von Segers-Werken angeführt. Möglicherweise brachte er nach Segers' Tod dessen Nachlaß in seinen Besitz. Die Tatsache, daß es sich um einen Amsterdamer Händler handelte, und ein frommer kunsthistorischer Wunsch, hätten Segers' letzte Lebensjahre gerne nach Amsterdam verlegt.⁵ Dort nämlich wäre eine Begegnung zu dem 1631 übergesiedelten **Rembrandt** wenigstens denkbar gewesen. Doch weder Segers' letzter Aufenthaltsort, noch eine Begegnung mit Rembrandt ist belegt.

Ebensowenig beweisbar ist die vieldiskutierte Vermutung, Segers hätte eine **Italienreise** unternommen. Diese These wurde vor allem von Hofstede de Groot, aber auch von Wilhelm Bode und anderen Kunsthistorikern getragen. Sie alle sahen in Segers' Berglandschaften Veduten von Stationen seiner Reise über die Alpen. De Groot bemühte sich sogar, anhand einzelner Ansichten aus dem malerischen und radierten Werk die mutmaßliche Reiseroute nachzuzeichnen.⁶ Anzunehmen ist allerdings höchstens eine Reise ins Maastal und in die Brüsseler Gegend. Charles Holmes sieht in einer Radierung typische Kalksteinformationen wie sie auch im Maastal vorkommen. Zudem sind Gemälde von Segers bekannt, die Landschaften und Städte aus der Nähe von Brüssel zeigen.⁷

Bevor Bredius alte Akten sichtete, wußte man über Hercules Segers nicht mehr, als die sogenannte "Hoogstratenlegende" und deren phantasievolle Ausschmückungen nachfolgender Autoren überlieferten.

⁵Bode und Springer: Segers "sei etwa 1635 wieder in Amsterdam ansässig". In: Trautscholdt 1936, S.444

⁶Die Vertreter dieser Theorie argumentieren unter anderem, daß Segers das Motiv von römische Ruinen, die er in einer Radierung verewigte, von dieser Reise mitgebracht haben muß. Allerdings ist dieser Abzug nachweislich eine spiegelverkehrte Kopie eines Drucks von Willem van Niewlandt, der in der Tat in Italien war, Schlumberger, Eveline: L'affaire Seghers. In: *Connaissance des Arts*, C, 1960, S.94

⁷Holmes, Charles: The landscape world of Hercules Seghers. In: *Burlington Magazine*, LXX, 1928, S.215

2.2.2. AUSSENSEITER IN STIL UND TECHNIK ?

2.2.2.1. DIE HOOGSTRATENLEGENDE VON 1678

Streng genommen beginnt die Rezeption von Segers' Radierungen mit Samuel Hoogstratens Lebensbeschreibung des Hercules Segers in seiner "Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst" aus dem Jahr 1678.

Doch der Wahrheitsgehalt dieser literarisch aufbereiteten "Biographie" ist mit Vorsicht zu genießen⁸: sie war eindeutig als moralisches Lehrstück gedacht, das er unter dem Kapitel "Wie sich ein Künstler gegenüber den Mächten des Schicksal zu behaupten hat" veröffentlichte. Hier zeichnet er ein Bild des Hercules Segers', das von herkömmlichen Klischees des verkannten Künstlergenies geprägt ist: er schildert, wie Segers vergeblich um künstlerische Anerkennung und finanziellen Erfolg gekämpft habe, und, da alle Bemühungen umsonst waren, in Verzweiflung und bitterer Armut an der Trunksucht gestorben sei.⁹

Trotz des anekdotenhaften Charakters erkennt Hoogstraten jedoch wesentliche Besonderheiten in Segers' künstlerischem Werk. So erwähnt er in diesem Zusammenhang kein einziges Mal Segers' offensichtlichen Erfolg als Maler, sondern lenkt sein Augenmerk auf die Radierung, das Medium, in dem er die außergewöhnlicheren Leistungen vollbringt.

Hoogstraten erwähnt - immer im anekdotischen Zusammenhang - daß Segers nur **geringe Auflagen** druckte, **keinen Verleger** hatte, **Leinwand** und Stoff bedruckt, seine Kupferplatten **zersägt** und insbesondere auch **farbige** Radierungen schafft.

All diese Praktiken werden im Laufe dieser Arbeit eine wesentliche Rolle spielen.

Hoogstratens Legende trägt diesen Titel zurecht in bezug auf die Biographie Segers'. Im Hinblick auf seiner Drucktechnik aber beschreibt er sehr treffend Segers' Experimente. Daß Hoogstraten diese Methoden als die eines *erfolglosen* Künstlers beschreibt, verweist ebenfalls auf eine Tatsache: Segers' Radierungen fanden unter seinen Zeitgenossen kaum Beachtung. Es sollte fast 200 Jahre dauern, bis seinen Drucke endlich die entsprechende Würdigung zuteil wurde.¹⁰

2.2.2.2. EINFLÜSSE UND NACHFOLGE

Anekdotenbildend war ausschließlich Segers' ungewöhnliche Drucktechnik, nicht aber Stil und Motivkreis seiner Werke.

Während Hoogstraten Segers' Außenseiterrolle mit der Schilderung dessen erstaunlicher Druckmethoden untermauert, empfand man dagegen im 20. Jahrhundert Segers' Stil und Motivik als so außergewöhnlich, daß man ihm eine extremes Sonderlingdasein zuschrieb, und ihn völlig isoliert von der künstlerischen Tradition seiner Zeit interpretierte.

Doch Segers war ausgerechnet auf diesem Gebiet alles andere als ein Außenseiter.

Segers **steht** in einer Tradition, und zwar der des 16. Jahrhunderts.

Seine künstlerischen Wurzeln sind vor allem in der flämische Landschaftsmalerei zu suchen, aber auch in der deutschen Grafik des 16. Jahrhunderts.

Daß Segers auch seine drucktechnischen Feinessen nicht aus dem luftleeren Raum heraus erarbeitet, wird im Laufe der Arbeit deutlich.

⁸ Jaro Springer nennt sie "Klatsch ... in literarischer Form überliefert."

⁹In der Überlieferung wurde Hoogstratens Lebensbeschreibung zusätzlich bizarr verfremdet. Basan in seinem "Dictionnaire des Graveurs", Paris, 1789, S.274 schreibt - so Springer "einen unglaublichen Unsinn": "On ne connoît de lui qu'un paysage gravé à l'eau forte assez rare à rencontrer. Il mourut en 1741."

¹⁰Möglich ist auch, daß Segers mit seinen Radierungen nicht ans Licht der Öffentlichkeit treten wollte, und die Radierung neben seinem Malerberuf als sein persönliches Anliegen betrachtete, dessen Ergebnisse ihm für den Verkauf zu wertvoll waren.

Seine Ausbildung erfuhr Segers nicht als Radierer, sondern als **Maler**. Seine künstlerische Prägung erfuhr er deshalb wohl in erster Linie durch die Malerei.

In diesem Sinne wurde auch eher Segers' malerisches Werk als seine Radierungen auf Einfluß von Schulen und Richtungen abgetastet. Querschlüsse auf sein grafisches Schaffen sind vor allem in Bezug auf Motivik und Bildaufbau möglich. Schon seine Ausbildung bei Gillis van Coninxloo, Vertreter der **flämischen Landschaftsschule** in Amsterdam, machte Segers mit der Tradition flämischer Landschaftsmalerei vertraut.

Davon zeugt Segers' Vorliebe für **imaginäre, phantastische Landschaften** und der bevorzugte Aufbau seiner Landschaftsgemälde- und radierungen: er übernimmt traditionelle **Kulissen**, wie sich nach oben zu verdickende Felsen, vereinzelt Tannen und Windmühlen, sowie einen **Bildaufbau**, der im Vordergrund einzelne Baumstümpfe zeigt, dahinter eine besiedelte, von einem breiten, gewundenen Fluß durchzogene Ebene, die von überhängenden Felsen flankiert wird und im Hintergrund eine Hügelkette andeutet.

Charles Holmes führt dieses Kompositionsschema bis in Patinirs Zeit zurück. Doch erst **Pieter Bruegel** habe dieses Klischee fest ins künstlerische Allgemeingut verankert, und zwar in der Hauptsache durch seine Drucke, die bei dem Antwerpener Verleger Hieronymus Cock herausgegeben wurden. In diesen Werken sieht Holmes auch "the chief graphic inspiration of Seghers in his mature phase."¹¹

In der Tat steht Segers dem zu seiner Zeit schon längst verstorbenen Flamen näher, als seinen holländischen Zeitgenossen.

Wenn sich stilistische Verbindungen zu zeitgleichen Künstlern feststellen lassen, so sind es wiederum die Flamen, allen voran der 1635 verstorbene Antwerpener Landschaftler Joos de Momper.¹²

Segers Stellung innerhalb der Landschaftsdarstellung zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Holland wird deutlich in einem Blick auf Segers' konkretes künstlerisches Umfeld.

Haverkamp Begemann definiert **zwei Künstlergenerationen**, in deren Kreis sich Hercules Segers entfaltete:

Die erste, zu der auch Coninxloo gehörte, hatte ihren Hauptsitz in Amsterdam. Sie bestand hauptsächlich aus Zuwanderern aus Antwerpen und hatten von dort die Darstellung von Phantasielandschaften mitgebracht.

Die zweite Generation mit Jan und Esaias van de Velde, Cornelis Vroom, Willem Buytewech war vor allem in Haarlem tätig. Haverkamp beschreibt deren neues künstlerisches Interesse:

"Entweder übernahmen sie die Hauptelemente der heimatfremden Phantasie-Landschaften oder aber sie warfen diese Elemente völlig über Bord und malten die niederländische Landschaft, wie sie ihnen vor Augen lag. Einige Künstler dieser zweiten Generation gingen beide Wege, so Hercules Seghers und Esaias van de Velde."¹³

Während van de Velde sich aber im Laufe seiner Karriere ganz auf die naturalistische Darstellung niederländischer Landschaften konzentrierte, beschritt Segers weiterhin den Mittelweg:

"Hercules Seghers ... entwickelte die überkommene imaginäre Berglandschaft weiter, indem er manche ihrer Eigenheiten verstärkte und das phantastische Element noch hervorhob. Diese Umformung ging so weit, daß schließlich der Ursprung kaum noch zu erkennen war. Seine unwirklichen Täler und Berge wurden so erschreckend menschenfern, daß sie zur Entstehung von Legenden über seine Person führten, und sie waren gleichzeitig so eigenständig, daß er wenig Einfluß und keine Nachfolger hatte. Gleichzeitig mit diesen Phantasie-Berglandschaften gab Seghers jedoch, wenigstens eines Teiles seiner noch unzureichend erforschten Künstlerlaufbahn, in Gemälden und Radierungen auch Gebäude wieder, die er kannte, Bäume und

¹¹Holmes, S.210

¹²Grosse, Rolph: Die niederländische Landschaftskunst, Stuttgart 1925, S.102ff

¹³Haverkamp Begemann, Egbert: Bildende Kunst und Baukunst in den Niederlanden: Hercules Seghers, Amsterdam 1968, S.5

Sträucher, die er sah, und einige Dorfpanoramen, die wie eine Flucht vor den Visionen von Todestälern anmuten."¹⁴

So liegt Segers' Leistung in der Landschaftsdarstellung in der **Synthese** de beiden großen Schulen, der **phantastisch-flämischen** und der **realistisch-holländischen**:

Von den Flamen übernimmt er den Hang zu phantastischen Bergszenerien, von den Niederländern realistische Ansichten, wie Panoramalandschaften und die Liebe zum Detail. Und Segers spielt mit den Mitteln beider Schulen: so versetzt er den Ausblick aus seinem Fenster an der Lindengracht in ein Flußtal, und verlegt Windmühlen und kleinen holländische Städte an Berghänge.

Auch in seiner **Druckgrafik** führt Segers künstlerische Traditionen fort. Oft wird auf Segers' äußere, sowie innere Verwandtschaft zu altdeutschen Meistern, insbesondere der **Donau-Schule** hingewiesen.

Segers schuf nicht nur seine beiden einzigen Kopien nach Motiven zweier deutscher Künstler des frühen 16. Jahrhunderts: nach Adam Elsheimer, auf den die ursprüngliche Komposition des "Tobias und der Engel" zurückgeht, sowie nach Hans Baldung Grien, dessen Holzschnitt der "Beweinung" zur Vorlage diente.

Schon Frenzel bemerkt 1830 zu einer Radierung der Dresdener Sammlung:

"Alles ist mit dem sorgfältigen Fleiß ausgeführt, und nähert sich dadurch der altdeutschen Arbeit dergestalt, daß Ungeübte dieses Blatt für eine auf dunklen Grund vollendte altdeutsche Federzeichnung, denen von H.S. Lautensack ähnlich halten könnten."¹⁵

Damit verweist Frenzel nicht nur auf zeichnerische Stilähnlichkeiten zu Vertretern und Nachfolger der Regensburger Schule, denen auch Lautensack angehörte, sondern ebenso auf ähnliche technische Methoden, z.B. das Papier vorher oder nachher einzufärben oder zu kolorieren.

Besonders Segers' Radierung "Die Bemooste Tanne" (Abb.4) erinnert in zarter Kolorierung weltentrücktem Flair sehr stark an eine Zeichnung des Hauptmeisters der Regensburger Schule, Albrecht Altdorfer. Seine Zeichnung "Der große Baum" aus dem Jahr 1522 wurde mit der Feder ausgeführt und sachte mit Wasser- und Deckfarbe gefärbt.

Segers kann sich also durchaus auf grafische Traditionen stützen. Und doch war Segers in seinem freien und experimentellen Umgang mit dem Medium der Radierung ein Sonderling in einer Grafikszenen, die noch ganz unter dem Primat des Kupferstich stand:

"Zu Segers' Zeit stand die Radierung unter der Vormundschaft des Kupferstichs und dessen kalligraphischer Akkuratess. Nur ein vollauf anarchisch jäher Wille vermochte jene Lockerungen zu erzwingen, welche den starren Drill der kupferstecherhaften Schönschrift sprengten. In der noch fast unmündigen Radierungstechnik züchtete Segers eine Frühreife empor. Er zwang die Spröde des Metalls zu einer derartigen Schmiedsamkeit, daß es jeder Ausdrucks-laune nachgab."¹⁶

Inwiefern sich Segers' von den zeitgenössischen Praktiken der Grafikszenen absetzte, und wo er Trends weiterspann und zu neuer Ausdruckskraft trieb, wird im Laufe der Arbeit zur Sprache kommen.

Die künstlerische und drucktechnische **Nachfolgewirkung** Segers' scheint gering. Es gibt nur zwei Künstler des 17. Jahrhunderts, von denen wir sicher wissen, daß sie Bewunderer des Segers waren.

¹⁴Haverkamp Begemann 1968, S.6

¹⁵Frenzel, Johann G.A.: Herkules Zegers, Zeitgenosse Paul Potter's. Maler und Kupferstecher und Erfinder der Kunst, durch Kupferabdrücke mit mehreren Farben Gemälde nachzuahmen. In: Schorns Kunstblatt, XI, 1830 S.39f

¹⁶Fraenger, S.9

Als "**de jonge Hercules**" wurde damals ein Radierer betitelt, der heute eher unter seinem eigentlichen Namen Johannes Ruyscher bekannt ist.

Von Segers entlehnte er in seinem radierten Werk hauptsächlich das, was seinem eigenen Motivkreis am nächsten lag: die Gestaltungsweise von Panoramen und holländischer Siedlungen. Trautscholdt widmet ihm in Haverkamp Begemanns grundlegendem Werk zu Segers' Radierungen einen eigenen, ausführlichen Anhang. In der Radiertechnik soll er sich an Segers' Arbeitsweise angelehnt haben: so ätzte er in mehreren Gängen, benützt Abdeckfirnis als Gestaltungsmedium und kannte angeblich auch das Aussprengverfahren. Es ist gut möglich, daß Ruyscher den Segers-Drucken in der Werkstatt seines Lehrers begegnete. Denn "De jonge Hercules" hatte seine Ausbildung bei Rembrandt genossen. **Rembrandt** war der Künstler, der sich am nachhaltigsten mit Segers Radierungen auseinandersetzte, in seinem eigenen Werk das Erbe des Segers' weitertrug und auf sein Weise veredelte.

Rembrandt verdankte Segers in seiner künstlerischen Entwicklung sicher ebensoviel, wie seinem weitaus bekannteren Lehrer Pieter Lastman. Im Hinblick auf Rembrandts radiertechnische Entwicklung ist es sicher nicht übertrieben, Segers als einen Vorläufer oder gar Lehrer Rembrandts zu nennen. Denn Lastmann radierte wohl nicht, Jan Pynas selten, so daß Rembrandt sich die Radiertechnik im großen und Ganzen selbst aneignete, sowie auf Vorbilder zurückgriff, die das Medium der Radierung in ähnlich freier, experimenteller Weise handhabten wie er selbst - oder deren Beispiel ihn erst an die Möglichkeiten der Radierung heranführte. Vor Rembrandt gab es aber nur Segers, der abseits vom kommerziellen Grafikhandel Hollands, sich auf unerforschtes Gebiet wagte. Ob sich die beiden Künstler einmal persönlich begegnet sind, bleibt fraglich. Daß aber Rembrandt Segers' Werk begriffen hatte, und das im wörtlichen und übertragenen Sinn, daran gibt es keinen Zweifel: ein Gemälde und eine von Segers benützte Radierplatte, zeugen von Rembrandts eigenhändigen Überarbeitungen.¹⁷ (siehe Kapitel Segers und Rembrandt)

2.2. ZUR REZEPTIONSGESCHICHTE DIE WIEDERENTDECKUNG IM 19. JAHRHUNDERT

Dieses überarbeitete Gemälde steht fast sinnbildlich für den Dornröschenschlaf von Segers' Werk und seiner engen Verbindung mit dem Namen Rembrandt.

Denn das erste Gemälde, welches als ein "Segers" identifiziert wurde, war dieses Bild - das bis dahin als Werk Rembrandts gegolten hatte.¹⁸ In dieser Hinsicht bildet Segers keine Ausnahme vor vielen anderen Künstlern, deren Gemälde unter Rembrandts Namen gehandelt wurden. Was Segers jedoch von ihnen unterscheidet ist, daß die meisten dieser Gemälde aus der Nachfolge Rembrandts stammen, Rembrandt aber stand in zeitlicher Nachfolge Segers'.

Wilhelm Bode war es, der 1871 dem überarbeiteten Rembrandt-Bild den ursprünglichen Maler zuordnen konnte. Anschaulich schildert er in seinem Aufsatz "Der Maler Hercules Segers" von 1903¹⁹ den Moment der Entdeckung.

Bode bemerkt zuerst eine "den Landschaftsbildern Rembrandts ganz verwandte poetische Beleuchtung und Stimmung bei abweichender altertümlicher Formgebung". Den

¹⁷In Rembrandts Konkursverzeichnis von 1656 werden neun Gemälde von Segers erwähnt, darunter die überarbeitete "Gebirgslandschaft", Florenz, Uffizien. Rembrandt fügte am linken Bildrand ein Pferdspann und rechts einige Felsen hinzu.

¹⁸Andere Bilder wurden als van Goyen, Vermeer, Joos de Momper oder Ruisdael gehandelt. Der Zuordnungstreit dauert bis heute an. "Alle drei Jahre hören wir von einem neuen Segers", heißt es am Rijksmuseum. Schlumberger, S.93

¹⁹Bode Wilhelm: Der Maler Hercules Segers. In: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S.179 - 196

eigentlichen Schlüssel zur Aufdeckung des ursprünglichen Malers aber erwähnt Bode in einem Nebensatz:

"...ich rückte schließlich damit heraus, daß ich Hercules Segers für den Maler hielt, da seine Radierungen mir den vollständig gleichen Charakter zu haben schienen."²⁰

Interessant ist, daß Segers Gemälde erst wieder über das Radierwerk identifiziert werden konnten, während die Radierungen selbst noch bekannt waren.

Doch woher kannte Wilhelm Bode die Radierungen von Hercules Segers?

Im 17. Jahrhundert von Sammlern geschätzt²¹, waren seine Radierungen im 18. Jahrhundert vergessen. Allerdings enthielt die Sammlung Hinloopen, die in der Hauptsache aus Werken italienischer Herkunft bestand, eine für ihre technischen Raffinessen repräsentative Kollektion von Segers-Drucken. Praktisch Segers' gesamte technische Entwicklung ist hier vollständig dokumentiert. Diese Drucke bildeten den Grundstock der Amsterdamer Segers-Sammlung. Hinloopen besaß auch eine Anzahl Mezzotinten und einige Probedrucke von Vaillant. Möglicherweise kann daraus ein Interesse für Besonderheiten auf dem Gebiet der Drucktechniken geschlossen werden, welches ihn veranlaßte, auch Segers in seine Sammlung aufzunehmen. Allerdings ist zu bedenken, daß zu Hinloopens Zeit auch das Sammeln von Kuriositäten in Mode war.

Von einem breiten künstlerischen Interesse kann im 18. Jahrhundert jedoch keine Rede sein.

Den Grundstein zu einer Renaissance und ernsthaften Rezeption von Segers' Radierungen wurde erst im Jahr 1829 gelegt. Der damalige Direktor der Dresdener Kupferstichkabinetts, **Johann G.A. Frenzel**, beschrieb in Schorns Kunstblatt die Drucke des Dresdener Bestandes und zwei Wiener Exemplare.²²

Die historische Bedeutung dieser Veröffentlichung besteht darin, daß sich Frenzel erstmals nicht auf das Abschreiben eines Lexikonartikels zur Produktion eines weiteren beschränkte - und damit im Prinzip nur die Hoogstratenlegende multiplizierte. Er war der erste, der Originale von Segers einer technischen und stilkritischen Untersuchung unterzog.²³ Segers' Radierungen waren vermutlich schon länger bekannt, doch erst Frenzel konnte diesen Werken wieder den Namen ihres Urhebers zuordnen.

Einige Jahrzehnte später rückte Dr. **Jaro Springer** in seiner Rede am 24. Februar 1894 in der "Ordentlichen Sitzung" der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin den Künstler Hercules Segers ins Interesse der Kunstgeschichte.²⁴

Und bald darauf, im Jahr 1903 veröffentlichte Wilhelm Bode in den Jahrbüchern der preußischen Kunstsammlungen erste monographische Ausführungen zu Segers, allerdings legte er den Schwerpunkt hier auf das malerische Werk. Er weist zwar nicht explizit auf seine Quellen hin, es ist jedoch anzunehmen, daß er sowohl Frenzels Artikel gelesen hatte, als auch den Berliner Bestand an Segers-Drucken aus eigener Anschauung kannte.

Im Jahr 1912 erschien dann Jaro Springers verdienstvolles dreibändiges Werk, das erstmals - in sehr guten Heliogravüren - Segers' Radierungen der Öffentlichkeit zu Anschauung stellte.

Hiermit schuf er endgültig die Voraussetzungen für eine fundierte kunsthistorische Rezeption der Radierungen des Hercules Segers.

²⁰Bode 1903, S.179

²¹Eine Radierung fand sich in der Sammlung des Königs Christian IV. von Dänemark, zwei sind im Inventar der Oranier von 1632 erwähnt.

²²Frenzel, Johann G.A.: Herkules Zegers, Zeitgenosse Paul Potter's. Maler und Kupferstecher und Erfinder der Kunst, durch Kupferabdrücke mit mehreren Farben Gemälde nachzuahmen. In: Schorns Kunstblatt, X, 1829, S.69-71, 73-75, 128 und XI, 1830, S.39f

²³Sein (fehlerhaftes) Verzeichnis wurde von Nagler: Künstlerlexikon, XXII, S.238 und LeBlanc: Manuel de l'Amateur d'Estampes, IV, S.261 übernommen.

²⁴siehe: Bredius, A: Hercules Seghers. In: Oud Holland, XVI, 1898, S.11

3. DIE DRUCKTECHNIK BEI HERCULES SEGERS

3.1. EINFÜHRUNG

3.1.1. ÜBERSICHT DER WICHTIGSTEN LITERATUR

Obwohl Segers Drucktechnik von Künstlern und Kunsthistorikern gleichermaßen als außergewöhnlich innovativ bezeichnet und bewundert wird, ist die Anzahl der Veröffentlichungen, die sich explizit nur auf die *T e c h n i k* der Radierung bei Segers konzentrieren, erstaunlich gering. Hypothesen zu seiner Vorgehensweise finden sich meist eingebunden in kurzen Monographien, stilkritische Beschreibungen des radierten Werks, in Essais von Fachzeitschriften und auch eingestreut in Handbüchern zur Drucktechnik.

Segers als Künstlerpersönlichkeit ist bisher nur einem kleinen Kreis Kunstinteressierter, und auch hier vor allem den Liebhabern der Druckgrafik ein Begriff. Die Rezeption von Segers' graphischen, als auch malerischen Oeuvre blieb daher bislang vornehmlich auf die **Fachliteratur** beschränkt. Erst seit 1979 existiert eine Segers-Monographie, die auch einem interessierten Laien Reproduktionen der Radierungen zur Ansicht stellt und einen einführenden Text zu Leben, Werk und Arbeitsweise des Künstlers bietet: John Rowlands, Hercules Segers, deutsche Ausgabe: München 1980.

Neben dem Standardwerk von Haverkamp Begemann ist dieser Band die einzige neuere Veröffentlichung, die mit guten **Reproduktionen** dienen kann. Doch sowohl die Bilder in Haverkamp Begemann als auch in Rowlands Werk reichen teilweise nicht an Qualität der viel älteren Heliogravüren von Jaro Springer aus dem Jahren 1910-12 heran.

Als gute **Einführungen** zum Künstler Hercules Segers - mit Schwerpunkt auf dessen Radierungen - bieten sich an:
 Haverkamp Begemann, Egbert: Bildende Kunst und Baukunst in den Niederlanden: Hercules Seghers, Amsterdam 1968,
 Schlumberger, Eveline: L'affaire Seghers. In: *Connaissance des Arts*, C, 1960, S.93-97
 Rowlands, John: Hercules Segers, München 1980
 Ausstellungskatalog: Amsterdam 1967: *Grafiek van Hercules Seghers en voorloopers*, Rijksprentenkabinet/ Rijksmuseum, Amsterdam 1967 mit einer Einführung von Karel Boon.

Als Einstieg jeder gründlichen Recherche zum Künstler Hercules Segers ist nach wie vor der Artikel von Eduard Trautscholdt im Thieme-Becker Künstlerlexikon aus dem Jahr 1936 zu empfehlen.

Er beinhaltet neben biographischen Daten und einer instruktiven kritischen Übersicht des malerischen und graphischen Werks eine **Bibliographie** bis 1936. Es sei allerdings darauf aufmerksam gemacht, daß der Aufwand der Besorgung einer Quelle oft in keinem Verhältnis steht zum Informationsgehalt derselben, da Trautscholdt auch Bücher oder Zeitschriften zitiert, in denen Segers nur als Namens Erwähnung am Rande Eingang fand. Darüber hinaus muß die Literatur zur Technik der Radierungen unvollständig sein, da wichtige Beiträge erst in den 50er und 60er Jahren entstanden. Daher ist Trautscholdts Bibliographie vor allem für eine historische Aufarbeitung der Segers-Rezeption wertvoll. Die in der Bibliographie meiner Arbeit angeführten Literaturangaben beschränken sich im wesentlichen auf den Kern der gesichteten Literatur, der sich ausdrücklich auf radiertechnische Probleme bezieht oder zum Verständnis der Radierungen durch Fakten und Interpretationen beiträgt. Quellen, die sich in der Hauptsache mit Segers' Gemälden beschäftigen, wurden nur dann angeführt, wenn sie für die Rezeption des Radierwerks sinnvolle Ergänzung leisten können.

Nach Bodes allgemeiner Monographie mit Schwerpunkt auf dem malerischen Werk, und Springers knapper historischer und technischer Einführung im Vorwort zu den Reproduktionen, lieferte Wilhelm Fraenger die **erste umfassende Interpretation** von Stil und Technik des Radierwerks. Von Anfang an waren Fraengers Ergebnisse umstritten, sowohl seine Interpretationsmethode, die sich auf die Graphologie und Psychoanalyse beruft, als auch seine Mutmaßungen zur Technik. Bis in die 60er Jahre aber bestimmte er den Ruf des Hercules Segers als depressiver, genialer, doch zum Scheitern verurteilter Künstler.

Speziell mit der der **Technik** der Radierung befaßten sich vor allem praktizierende Grafiker. Fast alle Autoren, die sich zu technischen Problemen der Segers-Radierungen äußerten, waren selbst Radierer oder Kupferstecher, oder holten sich deren unterstützenden Rat, wie Fraenger. Schon Frenzel stach und radierte selbst. Alexander Friedrich, der als technischer Berater Fraengers bekannt wurde, war Professor der Grafischen Künste in Hamburg.

Für jeden Liebhaber der Segers-Radierungen wäre es natürlich ein Genuß, die geheimnisumwitterten Blättern einmal selbst genauer unter die Lupe zu nehmen, ja vielleicht sogar unter dem Mikroskop untersuchen zu dürfen. Tatsächlich war es zwei Künstlern vergönnt, sich den Originalen im Detail widmen zu können.

Sowohl der Franzose Jaques Houplain, als auch der holländische Radierer Wilhelm van Leusden erhielten 1957 bzw. 1962 die Gelegenheit, Untersuchungen an den Originalen des Rijksprentenkabinetts, Amsterdam durchzuführen.

Daraus resultierte je eine Veröffentlichung speziell zur **Radiertechnik** des Hercules Segers: Jaques Houplain: Sur les estampes d'Hercules Seghers. In: Gazette des Beaux-Arts, XLIX, 1957, S.147-164 und Willem van Leusden: The Etchings of Hercules Seghers and the problem of his Graphic Technique. An Enquiry into his Graphic Techniques, Utrecht 1961.

Ein einzigartiges Juwel ist das unveröffentlichte Manuskript des Hamburger Grafikers Alexander Friedrich aus dem Jahr 1922, das als Geschenk der Witwe Marie Friedrich ans Dresdener Kupferstichkabinett gelangte. Diese Werk war vermutlich zur Veröffentlichung als Buch geplant.²⁵ Mit der technischen Erfahrung langer eigener Radiertätigkeit studierte Friedrich die ihm zugänglichen Exemplare des Dresdener und Berliner Kupferstichkabinetts. In der Intensität der Einzeluntersuchungen - vor allem zur Radierung "Großen Baum"- und teilweise außergewöhnlicher technischer Treffsicherheit ist das Werk ein wichtiger Beitrag zur Segersrezeption. Die Seitennumerierung ist allerdings nicht konsequent durchgehalten, so daß ich bei Zitaten teils auf die Angabe der Seitenzahl verzichtete.

Spezielle Aspekte der Radierungen untersuchten in den Jahren 1955 und 1960 Karel Boon und van Regteren Altena in Artikeln in Oud Holland, sowie Ernst Spielmann im Kunstblatt.

²⁵Eine vorläufige Gliederung gibt Aufschluß über den vorhergesehenen Aufbau des Buches: (hier unter Vernachlässigung der Unterpunkte)

1.1. Biographische Daten, 1.2. Informationen zum Stand der Radiertechnik vor und zur Zeit Segers', 2. Technik und stilistische Probleme der Frühradierungen, 3. Kritischer Einzelkatalog (ausgewählter Radierungen)

3.1.2. DAS RADIERWERK

Das gesamte vorhandene Radierwerk umfaßt 183 Abzüge mit 54 verschiedenen Motiven. Druckplatten sind keine erhalten.

Allein 83 Drucke werden in Amsterdam aufbewahrt, des weiteren existieren kleinere Sammlungen von durchschnittlich 15 Drucken in Dresden und Berlin. Dazu kommen vier Drucke in Wien und Einzelstücke in Privatsammlungen.

Keiner der Abzüge ist datiert oder signiert - nur auf einer einzigen Platte scheint Segers seine Initialen graviert zu haben. (Seesturm, Abb.11)

Auch von seinen Gemälden sind nur fünf von seiner Hand unterzeichnet. In Parallelität zum Geheimnis um seine Drucktechnik kommentierte Fraenger diese Tatsache als "tagesscheue Selbstverbergung"²⁶

In jedem Fall erschweren fehlende Datierungen die zeitliche Einordnung der Radierungen. Bis heute gibt es keine verbindliche Chronologie der Segers-Drucke.

"Eine prinzipielle Klarheit über die **Chronologie** des Werkes habe ich trotz mancher Bemühung noch nicht gewinnen können", betont sogar Eduard Trautscholdt, den man sicher als einen Segers-Kenner bezeichnen darf.²⁷ Er erklärt sich die Datierungsschwierigkeiten unter anderem mit der "Beweglichkeit dieses rastlosen Künstlers." Tatsächlich ist es gerade in Segers' sehr vielfältigem Radierwerk fast unmöglich, eine kontinuierliche Entwicklung technischer Methoden und Verfahren festzuschreiben. "Jedes einzelne" seiner Werke, so urteilt auch Rolph Grosse, sei "so persönlich, daß es sich schwer einer strikten Entwicklungslinie einordnen läßt".²⁸

Zwar gab es viele Versuche, von stilistischen und technischen Eigenarten der Radierungen das Fortschreiten der Technik gleichermaßen wie den psychischen Verfall abzuleiten. Doch bei diesen psycho-diagnostischen Experimenten erhält man den Eindruck, Segers' Werke würden ins Korsett einer These gepreßt, die es zu beweisen gilt. Aufschluß über die tatsächliche künstlerische Entwicklung, insbesondere der drucktechnischen Verfahren, um die es hier eigentlich geht, ist von dieser Methode nur in Ansätzen zu erwarten.

Erschwert wird die Datierung auch durch Segers' Praxis, am Stück offensichtlich mehrere, auch ältere Platten in der gleichen Farbe zu drucken. Vermutlich überarbeitete er Platten auch nach einem längerem Zeitraum oder hatte gleichzeitig verschiedene Platten in Arbeit.

Dennoch geht Haverkamp Begemann davon aus, daß die Drucke mit mehr tonigen Bereichen den eher linearen folgen. So scheint es auch, als habe er Leinwand öfter in früheren Drucken benützt.

Im allgemeinen ist wohl anzunehmen: Vom Einfachen zum Komplizierten. In diesem Sinn dürften die einfachen, schwarz-weiß gedruckten Strichätzungen in fast pointillistischer Manier zur Frühphase gezählt werden, komplexere Drucke, die teilweise in bis zu vier Zustände, zwei Versionen und undurchschaubaren Äztvorgängen vorliegen, zum reifen bis späten Werk.

Bei der **Motivwahl** bevorzugt Segers die **Landschaft**. Nur zwei Stilleben sind überliefert: drei übereinanderliegende Bücher, ein Totenkopf; dazu kommt ein Pferdebildnis. Unter allen 54 erhaltenen Motiven bilden Menschen nur in zwei Fällen das zentrale Thema - bei beiden handelt es sich um religiöse Motive und beide sind Kopien nach Kupferstichen anderer Meister: "Tobias und der Engel in Landschaft" HB 1 (Abb.23) und eine Beweinung des Leichnams Christi (HB 2). "Tobias und der Engel" die einzige Darstellung, in der die Landschaft dem Mensch untergeordnet ist. Sonst fungieren Personen nur als kleinfigurige Staffage, in Form von Wanderern.

Unter den Landschaftsmotiven sondern sich zusätzlich zwei kleinere Gruppen: Baumdarstellungen, Ruinen und Seestücke.

Kurz skizziert seien charakteristische **inhaltliche** und **formale** Kennzeichen seiner Landschaftsradiierungen.

²⁶Fraenger, S.8

²⁷Trautscholdt, Eduard: Der Maler Herkules Seghers. In: Pantheon, XXV, 1940, S.86

²⁸Grosse, S.102

Auffallend ist Segers' Vorliebe für Gebirgs- und Flußlandschaften. Überhängende Felsen in der Tradition Jan van Scorels oder Henry met de Bles sind typisch für Segers' Gesteinsformationen. Auch ragen unvermittelt Felsblöcke aus Flußläufen oder erheben sich vom flachem Land.

Fast in keiner Landschaft fehlen einzelne abgestorbene Baumstümpfe. Kleine Hügel am unteren Bildrand verstellen oft den Blick in die Weite. Einige seiner Täler sind besiedelt: man erkennt kleine Häuser in großer Landschaft, vielleicht in Art holländischer Bauernkaten, und häufig ahnt man am Horizont eine Stadt, die meist nur durch die Spitze des hohen Kirchturms auszumachen ist.

Stark kurvige Wege schlängeln sich durch Geröll, führen an Siedlungen vorbei und verschwinden abrupt in der Ferne.

Seine Felsformationen gleichen manchmal wüsten Vulkanlandschaften. Lebende Kreatur ist kaum vorhanden, man sieht nur abgestorbene, Bäume, keine Tiere und nur sehr vereinzelt Menschen.

Einige Interpreten sahen in diesen öden, einsamen Landschaften einen Spiegel Segers' Seele und sozialen Isolation.

Doch andere Radierungen, vor allem der kräftige, fruchtbare "Große Baum" geben sich geradezu lebensstrotzend.

Formal kennzeichnen seine Gebirgsdarstellungen in erster Linie die häufige Verwendung der Vogelperspektive. Dadurch gibt er Himmelsfläche zugunsten mehr Landschaftsdarstellung auf.

Sein Zeichenduktus ist geprägt von kleinen Strichhäkeln - etwa in der Tradition des Esaias van de Velde, und Bruegel. Selten zeichnet er eine Linie ganz aus, eine abgebrochen, körnige Struktur dominiert - man erhält den Eindruck, als wolle er mit der Radiernadel das Aussehen von Erdkruste

nachempfinden. Segers scheint sich ins Detail zu vergraben, im radiertechnisch wörtlichen Sinn, doch Detail-Vielfalt kann man seinen Radierungen nicht bescheinigen. Nachdem Segers diesen eigenartig in sich rotierenden, verhakten Zeichenstil gefunden hatte, konnte er fast alle organischen Formen in dieser Art gestalten. Tiefe erreicht dadurch nicht. Seine Zeichenmanier bleibt an der Oberfläche, ist nicht formbeschreibend genug. Erst durch den Einsatz von Farbe erreicht er eine Verteilung von Massenschwerpunkten und bildnerische Tiefe.

Auch in der Radiertechnik selbst, versucht er, durch tonige Aufätzungen der haltlosen Strichzeichnung eine flächige Stabilisation beizustellen, und Formzusammenhänge zu kennzeichnen.

Diese Experimente in Farbe und Druckplatte beschäftigten seit je Segers' Interpreten, und sind auch Gegenstand dieser Arbeit.

Unter allen heute bekannten, gängigen Radiertechniken gibt es kaum eine, deren Erfindung Segers nicht zugeschrieben wurde:

Von Schabkunst, Vernis Mou, Reservage und Aquatinta bis zum mehrfarbigen Plattendruck - wären alle bisher geäußerten Thesen und Hypothesen zutreffend, Segers gälte als der Urvater der Radierung schlechthin. Inzwischen wurden der größte Teil der abenteuerlichsten Vermutungen auf ein glaubwürdiges Maß zurückgestutzt.

Das nächste Kapitel 3.2. gibt eine Übersicht der wichtigsten veröffentlichten Thesen und Hypothesen zur Drucktechnik des Hercules Segers. Berücksichtigt wird der Zeitraum von der Wiederentdeckung der Segers-Radierungen durch Frenzel im Jahr 1829 bis zum Werk von Haverkamp Begemann 1973.

Da diese Arbeit nicht mit dem Anspruch verbunden ist, spektakuläre eigene Thesen den schon vorhandenen hinzuzufügen, bin ich anders als einige der besprochenen Autoren keiner Beweisführung verpflichtet. Es geht mir vielmehr darum, einen möglichst umfassenden Einblick in die vielfältigen Bemühungen zu Segers' Drucktechnik zu geben - nicht nur, um richtig oder falsch zu scheiden, sondern auch, weil gerade die Differenzen und Widersprüche in der Rezeptionsgeschichte das Bild des Hercules Segers als der geheimnisvolle, verschwiegene Experimentator begründeten.

Ich werde deshalb auch Autoren besprechen, mit deren Interpretation ich nicht übereinstimme. In dieser Hinsicht unterscheide ich mich methodisch von den meisten Segers-Rezipienten. Einzig Springer 1910-12 und Haverkamp Begemann 1973 geben einen für ihre Zeit jeweils aktuellen kritischen Überblick der Segers-Forschung. Allerdings betont auch Haverkamp Begemann in einer Randbemerkung zu seinem Kapitel über Technik und Arbeitsmethoden, in der Hauptsache diejenigen Autoren berücksichtigt zu haben, die mit seiner Meinung konform gehen.²⁹

Bisher war in der Hauptsache von "**Drucktechnik**", nie von der "Radiertechnik" Segers' die Rede. Es ist im streng begrifflichen Sinne falsch, von "Radiertechnik" zu sprechen, wenn die Gesamtheit aller druckgraphischen Verfahren und Experimente angesprochen ist, die bei der Entstehung der Segers-Werke zur Anwendung kamen. Gerade die Grenzüberschreitung des Mediums Radierung macht diese Bilder so außergewöhnlich.

Segers Arbeitsweise legt es daher nahe, zwei Werkprozesse zu unterscheiden: zum einen die Radiertechnik im engeren Sinne, das heißt die **Behandlung der Druckvorlage** selbst durch kalte oder geätzte Gravur, und zum anderen die **Vor- und Nachbereitung der Abzüge**, in erster Linie durch Kolorierung.

Außerdem erschien es mir sinnvoll, innerhalb des Abschnitts zu Segers' Radiertechnik zu unterscheiden zwischen Techniken, die primär der **Zeichnung** dienen, und solchen, die auf **flächige Wirkungen** abzielen.

Ein eigenes Kapitel widme ich Experimenten und Methoden, die im engeren Sinn unter die beiden genannten Bereiche fallen, jedoch in ihrer Bedeutung für den gesamten Bildeindruck und die Aussageabsicht Segers' Arbeitshaltung am eindrucksvollsten dokumentieren. Unter den Stichwort "**Segers' Experimentierhaltung**" behandle ich hier u.a. das Anfertigen verschiedener Plattenzustände und Versionen, bewußtes Beibehalten von Ätzproben und den fragmentarischen Charakter vieler Radierungen.

²⁹"In the following discussion references are made to those authors who were the first or among the first to interpret features the same way the present writer does, to give them credit as well as to support his interpretation; only in some instances viable alternatives are also referred to, but often it did not seem necessary nor useful to mention what seem to be erroneous interpretations made by others." (Haverkamp Begemann, 1973, S.42)

3.2. THESEN UND HYPOTHESEN ZU ANGEWANDTEN TECHNIKEN

Der rote Faden, der sich durch fast alle seiner einzelnen Techniken und Experimente in diesem Kapitel zieht, ist Segers' Bestreben, die lineare Zeichnung des Mediums Radierung durch eine flächige Tonigkeit zu bereichern.³⁰

Wenn er in den Grund ein Netz von Kreuzlagen oder die Platte direkt ätzt, wenn er die Kaltnadel schraffierend verwendet, dann um Flächen anzulegen, die im Druck Schatten andeuten oder eine atmosphärische Stimmung erzeugen sollen.

Was mit der Druckform alleine nicht zu erreichen ist, kompensiert Segers durch den sensiblen Einsatz der Farbe vor und nach dem Druck.

Segers bleibt trotz seiner malerischen Auffassung der Radierkunst der Zeichnung eng verpflichtet. Er erfindet vermutlich sogar ein Verfahren, das die freie Zeichnung noch unmittelbarer machen soll: die Reservage erlaubt es, das Motiv mit Feder oder Pinsel direkt auf das blanke Metall aufzutragen, statt an die Ausdrucksmöglichkeiten der Nadelzeichnung in den Grund gebunden zu sein. Den gleichen Zweck verfolgt er -ebenso innovativ - wenn er das Material, das ursprünglich zur Anlage des Ätzgrundes und zum großflächigen Schutz der Plattenoberfläche vor der Säure vorgesehen war, als Zeichenmedium umdeutet. Ihrem Wesen nach tendieren auch diese beiden Techniken wiederum zu einer malerischen und flächigen Gestaltungsweise.

³⁰Als einzige Autoren weisen nur Friedrich in seinem Manuskript von 1922 und Haverkamp Begemann 1973 mit Nachdruck auf diese auffällige Tendenz hin.

3.2.1. DIE BEHANDLUNG DER DRUCKPLATTE

Beispiel: "DER GROSSE BAUM" - Ein radiertechnischer Höhepunkt

"Technisch betrachtet ist 'Der große Baum' die Summe aller graphischen Erkenntnis des Radierers."³¹

- mit diesen Worten würdigt Fraenger die radiertechnische Raffinesse Hercules Segers', der auf der Kupferplatte für dieses Blatt souverän fast alle Möglichkeiten ausspielt, die er sich auf radiertechnischem Gebiet angeeignet hat. (Abb.1)

Es steht sowohl beispielhaft für seine ungewöhnlichen Methoden und einem schwer durchschaubaren Arbeitsprozeß, aber auch für eine bestimmte Art der Segers-Interpretation, wie sie durch Fraenger begründet wurde.

Ein Laubbaum, kräftig und knorrig gewachsen, mit schrundigem Stamm, starken Ästen und weit ausladender, dichter Krone wurzelt bildbeherrschend im Vordergrund auf einer kleinen Anhöhe in der Mittelachse des Blattes. Das Laub wächst so üppig, daß sich die Äste unter der Last zu biegen scheinen. Dennoch berühren sie fast den oberen Bildrand. Dem Baum untergeordnet steht links eine kleinere Gruppe von Büschen, rechts erstreckt sich ein bewachsener Hügel mit einigen Gehöften. Hinter dem Baum dehnt sich eine besiedelte Flachlandschaft, die am Horizont von einem Fluß, See oder auch Meeresarm begrenzt wird. Winzig klein erkennt man ein paar Segelboote im Wind und einige Häuser am anderen Ufer. Offensichtlich handelt es sich nicht um ein Teil Wildnis, sondern um eine fruchtbare, gepflegte Kulturlandschaft. Menschliche Anwesenheit ist überall spürbar. Auch der Baum wird von Menschenhand umsorgt. Mit kurzen Holzdielen befestigte man den Stammes dort, wo er ins Erdreich übergeht. Der Baum erscheint dadurch wie auf einem Podest erhöht.

Erhabenheit, Festigkeit, Fruchtbarkeit, Ruhe - das sind dann auch die wesentlichen Eindrücke, die das Motiv vermittelt. Auf die Idee, hier nach den Ausdrucksspuren des seelisch zerquälten Zeichners zu fahnden, kommt man wohl nur dann, wenn man weiß, daß das Blatt aus dem Werk Segers stammt.

Das Blatt steht aber nicht nur als ein Exempel der radiertechnischen Höhe Segers, sondern auch für eine Interpretationsmethode, die anhand der Formensprache Segers' psychische Verfassung und Entwicklung zu rekonstruieren versuchte: Angesichts der unglaublich feinen und detaillierten Zeichnung spricht Fraenger von einer "Kalligraphie der Wahnbesessenheit", einem Zeichner, der sich quasi bis in die innerste Zellstruktur der Dinge verbohrt.³² Seine Beschreibung des Baumes klingt wie eine Metapher für Segers Innenleben: "In sich verrollt, in sich zurückgekrochen wuchert seine nach außen abgesperrte Form in einem inzüchtigen Binnenleben."³³

Wortgewaltig, aber selten nachvollziehbar, gibt sich Fraengers Segersrezeption.

Auch seine Interpretation der technischen Auffälligkeiten kann in den wenigsten Fällen Zustimmung finden.

Im Fall des großen Baumes allerdings reihen sich Fraengers technische Anmerkungen in eine ganze Schar von Deutungsversuchen, die zusammen fast alle Möglichkeiten auf radiertechnischen Gebiet ausschöpfen.

"Der große Baum" ist ein drucktechnisches Rätsel. Zumindest auf den ersten Augenschein.

Unter einer Anzahl Drucken vom Beginn des 17. Jahrhunderts wird man diesen sofort als Werk Segers identifizieren können. Zwei radiertechnische Besonderheiten seien herausgestellt, die den "Großen Baum" als einen typischen Segers-Druck ausweisen:

Üblich waren Strichätzungen, die sich deutlich durch die schwarze lineare Zeichnung auf weißem Grund zu erkennen gaben. Hier aber sieht es so aus, als sei das Verhältnis von

³¹Fraenger 1922, S.48

³²Fraenger 1922, S.48

³³Fraenger 1922, S.49

Zeichnung zu Grund innerhalb der wesentlichen Motivteile genau umgekehrt. Weiß heben sich die Grashalme vom grauen Erdboden und das Laub vor den dunklen Ästen ab. Dabei sind Gräser und Blattwerk und andere kleinste Details nicht einfach freigelassene Fläche, wie man erwarten würde, sondern haben eindeutig die Form winziger Pinselschwünge. Offensichtlich malte Segers mit einer säureresistenten Substanz auf den Grund. Diese Methode blieb kein sporadisches Experiment. Sie findet sich in so vielen Radierungen, daß man schon fast von einer eigenen Technik sprechen kann, zumindest aber von einem Gestaltungsmittel, das Segers quasi als hell zeichnendes Pendant zur schwarz druckenden Strichätzung fest in seine Radiertechnik integriert.

Doch was ist das für ein Grund, den er mit säureresistenter Flüssigkeit überzeichnete? Zum einen augenscheinlich die übliche Strichätzung, die wesentliche intensiv schwarz druckende Linien und Umrisse des Baumes und der Landschaft vorgab. Auffällig aber ist der mittelgraue Ton, der dem gesamten Blatt unterlegt ist. Im Grunde handelt es sich sogar um zwei verschieden starke Tönungen, die durch die Horizontlinie scharf geschieden werden. Der Himmel erscheint in einem helleren, aufgelockerten Grau, während die Zeichnung unterhalb der Horizontlinie von einem sehr homogenen, mittleren Grau hinterfangen wird. Zwischen den schwarzen und weißen Formen füllt es flächig an jeder Stelle den verbleibenden Raum. Den Ton des Himmels bestimmt eindeutig ein äußerst feines Netz von horizontalen und vertikalen Linien. Mit bloßem Auge ist nicht aber nicht zu erkennen, wie Segers den Ton im unteren Drittel des Blattes erzeugte. Eines seiner technischen Hauptanliegen und für die Interpreten das größte Problem, ist Segers Bestreben, flächige Strukturen auf der Platte selbst oder beim Druckvorgang zu schaffen. Nicht nur "Der große Baum" weist Stellen auf, die sich nicht mit der üblichen Strichätzung erklären lassen. Den tonigen Flächen im "Großen Baum" wurden aber besonders viele, verschiedenste technische Verfahren zugeschrieben: Aquatinta, Schabkunst, hölzerne Tondruckplatten, Stoffdurchdrückverfahren. Darüberhinaus sah man in den relativ breit geätzten schwarzen Linien die Zuckeraussprengtechnik zur Anwendung gebracht. Eine Art "negative" Variante derselben, bei der die weißen Formen durch die Reserve erzeugt werden, (siehe Kapitel Reserve) behauptete man sogar für den gesamten Druck.

Zu mindestens ebenso vielen Spekulationen führten Versuche der Entschlüsselung des gesamten Arbeitsprozesses. Meines Erachtens kamen nur zwei Autoren zu den einzig nachvollziehbaren Ergebnissen: Alexander Friedrich in seinem unveröffentlichten Manuskript von 1922, und Haverkamp Begemann (mit einer kleinen Einschränkung). Spuren der Arbeitsschritte finden sich in der Himmelsregion. Von den zwei erhaltenen Abzügen zeigt das Dresdener Exemplar deutlicher, daß das Kreuzraster auf einer Seite des Baumes plötzlich messerscharf abbricht, während durch die gesamte Struktur, in einem eckigen Bogen die Silhouette des Baumes nachzeichnend eine dunkle Linie verläuft. Wie diese Ätzspuren die Chronologie des Arbeitsablaufs entschlüsseln, werde ich in dem Kapitel "Kreuzgrundtechnik" nachweisen.

3.2.1.1. DIE ZEICHNUNG

3.2.1.1.1. DIE STRICHÄTZUNG - SÄURE, GRUND UND NADELN

"Die Mittel, die zur Untersuchung der Technik eines Radierers bemüht werden müßten, kommen ... nicht aus kunsthistorischen Seminaren, diese Mittel sind nämlich die der modernen Kriminalistik. ...

Womit hat Charles Méryon geätzt, womit Claude Lorrain, womit Rembrandt? ...

Da wären also rauchende Salpetersäure, salpetrige Säure, Eisenchlorid, Salzsäure, chlorsaures Kali, Eisenvitriol, Essigsäure, Salmiak und verschiedene Kompositionen und Rezepte. Alle diese Säuren wären mit verschiedener Ätzdauer an Platten auszuprobieren und zu drucken. Nun wäre der photomikroskopische Apparat in Funktion zu setzen, die ausgeagten Strichbilder der Kupferplatte müssen photographiert werden und verglichen mit den Bildern des Drucks, diese dann wieder mit den verschiedenen Ätzbildern der Säure, usw."³⁴

Den Werkstattgeheimnissen eines Radierers auf die Spur zu kommen, scheint vergebliche Liebesmüh. Denn aus "ausgenagten Strichbilder" zu lesen, kommt der Wahrsagekunst nahe, selbst unter den kriminalistischen Untersuchungsbedingungen, für die Alexander Friedrich plädiert. Segers Radierungen *wurden* mikroskopisch untersucht: die Ergebnisse können Bedenken der Zweifler nicht befriedigen (hierzu siehe das Kapitel zur Aquatinta). Rembrandt legte zumindest vereinzelt Köder für die Nachwelt aus, wenn er zum Beispiel am Rand einer Zeichnung handschriftlich eine Säuremischung mit Terpentin festhält.³⁵ Doch Segers gibt sich verschwiegen. Dabei wären Informationen über Art des Metalls seiner Platten, die Mischung seines Ätzgrundes und vor allem die Zusammensetzung seiner Ätzmittel kein überflüssiges Ergebnis einer detektivischen, aber nebensächlichen Fleißarbeit, denn:

"Jeder Radierer weiß von den sehr verschiedenartig wirkenden Säuren zu erzählen, die Wahl ist für ihn durchaus nicht gleichgültig, das Resultat seiner Bemühungen wird von ihm als sehr bedingt von dieser Wahl angesehen. ... Ist aber die Wahl der Säure für den Künstler wichtig, so meine ich, kann sie für den Kunstgeschichtler nicht unwichtig sein."

Im Namen der künstlerischen Aussageabsicht ist es also von Bedeutung, ob der Künstler beispielsweise zu der schnell, aber unruhig ätzenden Salpetersäure oder dem langsamen, zuverlässig gleichmäßig grabenden Eisenchlorid greift. Der Charakter der Ätzwirkung kann, entsprechend eingesetzt, den Charakter der gewünschten Zeichnung unterstützen. Nun kann es an zeitgenössischer Grafik noch einigermaßen möglich sein, Eisenchlorid- von Salpetersäureätzungen zu unterscheiden. Diese beiden sind heute wohl die gebräuchlichsten Säuren. Ein geübtes Auge kann deren charakteristischen Strichidiome erkennen. Doch wer könnte mit Sicherheit aus den Ätzbildern von Grafiken des 17. Jahrhunderts auf das Ätzmittel schließen - oder gar dessen genaue chemische Zusammensetzung nennen?

Ein Standard-Ätzwasser gab es nicht. Es gab auch kein Lehrbuch, das eine bestimmte Säure als die beste und sicherste empfohlen hätte. Die Radierer überlieferten ihr Wissen im allgemeinen mündlich. Man kann davon ausgehen, daß sowohl bewußt experimentiert, als auch durch Zufall Ätzmittel produziert wurden, so daß eine große Zahl unterschiedlichster, und nach speziellen Hausrezepten hergestellter Säuren in Gebrauch waren. Aus den

³⁴Friedrich, Alexander: Handlung und Gestalt des Kupferstichs und der Radierung, Essen 1931, S.46

³⁵"... [om te ?] etsen witten tarpentijn oly [daer] toe dehelft tarpentyn tesaemen in een glaesen flesken gedaen en [het] flesken in suver waeter een helf uur laten kooken." in:

Gelder, Jan G. van: Hollandsche Etsrecepten vóór 1645. In: Oud Holland LVI, 1939, S.123

wenigen erhaltenen schriftlichen Rezepten und Anleitungen kann deshalb keinesfalls auf Segers spezielle Praktiken geschlossen werden. Zwar sieht es so aus, als wäre Segers auf dem Gebiet der Ätzmethoden im Rahmen des Üblichen geblieben, doch seinem Experimentiersinn sind natürlich auch Versuche mit besonderen Ätzmitteln, Gründen usw. zuzutrauen. Zeitgenössische Rezepte und Techniken werde ich deshalb ergänzend, aber nicht vergleichend in einem Exkurs an das Ende dieses Kapitel stellen.

Keine einzige Druckplatte von den 54 bekannten hat sich erhalten, ganz im Gegensatz zu Rembrandts Radierwerk. Doch auch die von Rembrandt gehütete und überarbeitete Platte ging verloren. Das Material der Druckformen kann also nicht endgültig geurteilt werden. Doch Eisenplatten, wie sie in der Frühphase der Radierung häufig gebraucht wurden, scheint Segers nicht benutzt zu haben, da keiner der Drucke Rostspuren erkennen läßt.³⁶ Vermutlich bediente auch er sich inzwischen üblicher handgehämmerter Kupferplatten. Gehämmertes Kupfer ist härter, die Säure wirkt eher in die Tiefe als in die Breite - die meisten der Segers-Drucke zeigen eine entsprechend satte Färbung.

Über die Art der **Ätzmittel**, die Segers benutzte, wagte in der gesamten Segers-Literatur noch niemand zu spekulieren - obwohl sie das wichtigste Werkzeug des Radierers, das Herz der Radierkunst sind.

Wenn ich vorerst allgemein von "Ätzmitteln", und nicht von "Säure" spreche, so deshalb, weil Segers sich unter Umständen neben der üblichen flüssigen Ätzmittel auch bestimmter Pasten bedient haben konnte. Letztere kamen jedoch in erster Linie für Flächenätzungen in Frage (siehe dort). Die Strichzeichnung selbst er wird wie gewöhnlich im Säurebad vertieft haben. Aufschluß über die Art der verwendeten Säure gibt daher am ehesten das Ätzbild der linearen Formen.

Dieses variiert dem ersten Augenschein nach sehr. Es reicht von zarten, kaum sichtbaren haarfeinen Linien bis zu breiten, fast schon flächigen Aufätzungen. Doch bei näherer Betrachtung erhält man auf einigen Blättern den Eindruck, als würde der nervöse Charakter des Zeichenduktus von einer Vibration getragen, die in allen Linien und über das ganze Blatt hinweg mitschwingt. Unter Lupe erkennt man dann, daß das, was sich mit bloßem Auge als lineare Ätzung darstellt vielmehr einer feinen Perlenschnur ähnelt. Aus diesem Ätzbild kann zumindest geschlossen werden, daß Segers eine sehr unruhige Säure benutzte. Vielleicht sogar ganz bewußt, um den beabsichtigten künstlerischen Ausdruck unmittelbar in die gezeichnete Linie hineinzulegen.

Wie aus den Ätzspuren im oberen Drittel einiger Drucke hervorgeht (Der große Baum, HB 34 (Abb.1), HB 1 (Abb.23), HB 22 Abb. 17-19 u.a.), verwandte er für den Ätzbild selbst ein sehr gebräuchliches Verfahren.

Genau wie in zeitgenössischen Anweisungen beschrieben und auch noch in heutigen Lehrbücher vorgeschlagen, bildete er einen Wall aus weichem Wachs rings um die Platte, der die Ätzflüssigkeit wie in einem Gefäß bewahren sollte. In den oben erwähnten Fällen zog er den Wachsrand bis in das Motiv hinein und schützte damit die Himmelspartien vor unbeabsichtigter Ätzung.

Die **Ätzzeiten** variierte Segers je nach Aussageabsicht. Einige, v.a. die frühen Schwarz-Weiß-Drucke zeugen mit ihrer breit-linigen, satten Zeichnung von tiefen langen Ätzzeiten. Bei anderen Radierungen ist die Strichführung zwar zart, die Linie selbst aber doch tief unter das Niveau der Plattenoberfläche gesenkt.

Feinfühliger unterscheidet Frenzel diesen Unterschied zwischen Zeichnung in den Grund und Vertiefung durch die Säure (an HB 4 II c):

"Dieses Blatt ist sehr leicht radiert und kräftig geätzt."³⁷

Bei farbig gedruckten Landschaften fällt die lange Ätzzeit deshalb nicht gleich ins Auge, da jede nicht schwarze Druckfarbe ein stärkeres Relief benötigt, um im Ton schön satt zum Tragen zu kommen. Hätte Segers die gleichen Motive schwarz abgezogen, so erschiene uns Ätztiefe und Druckintensität weitaus eindringlicher. Die "Bemooste Tanne" ist ein Beispiel besonders tiefer Ätzung. In einem Schwarzdruck hätte sich das Schwebende, Schwammig-

³⁶Haverkamp Begemann 1973, S.43

³⁷Frenzel, X 1829, S.128

moosige Grün in plumpen dunklen Knäueln gezeigt und hätte die feine Zeichnung erschlagen.

Einige Radierungen weisen zwischen Vorder- und Hintergrund so beträchtliche Unterschiede in Linienstärken und Druckintensität auf, daß ein einziger Ätzgang fast unmöglich erscheint - auch wenn man in Betracht zieht, daß beim Zeichnen durch Verwendung verschiedener Nadeln und beim Wischen durch ungleiche Behandlung der Partien eine Differenzierung der Schwärzung erreicht werden kann.

In einigen Fällen scheint Segers so **mindestens zwei Ätzvorgänge** vorgenommen zu haben.³⁸

Der Erfolg jeder Ätzung hängt ganz wesentlich vom verwendeten Grund ab. Auch hier sind wir in Bezug auf das verwendete Material auf Spekulationen angewiesen. Vermutlich verwendete Segers den zu Beginn des 17. Jahrhunderts üblichen weichen **Ätzgrund**. Der Grund, er heute als der "harte" bekannt ist, fand erst durch Bosses Traktat Verbreitung.³⁹ Das Rezept hatte Bosse ursprünglich von Jaques Callot, einem Zeitgenossen Segers' übernommen.

Der weiche Grund enthält einen höheren Anteil an Fetteilen, zumeist Wachs oder Rindertalg und je nach Rezept weniger Asphalt, Mastix, Kolophonium oder Burgunderpech. Er erlaubt ein freieres Spiel der Radiernadel, kam in seinen Eigenschaften daher einem so der freien Linien verpflichteten Radierer wie Segers entgegen.

Allerdings ist der weiche Grund weniger säurefest als ein harter, so daß Durchätzungen nicht immer ausgeschlossen werden können. In vielen Radierungen weisen winzige sandartige Punkte auf einen porösen Ätzgrund hin.

Deutlicher noch zeugen Streifenmuster, die aussehen, als seien sie mit einem trockenen Pinsel gezogen, von einer Durchlässigkeit des Grundes infolge nicht flächendeckenden oder zu dünnen Auftrags.

Eine mechanische Beschädigung der Platte oder des Grundes ist in diesen Fällen aufgrund des pinselartigen Charakters der Spuren eher unwahrscheinlich.

In der englischen Sprache gibt es für diese ungewollten Ätzspuren einen anschaulichen Begriff: "false bite".

Segers jedoch sah im zufälligen Säurefraß nichts "Falsches". In fast keinem Fall versuchte er, die Spuren unbeabsichtigter Ätzung durch Polieren der Platte zu tilgen, weder in ersten, noch den zweiten Plattenzuständen.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß Segers den porösen Ätzgrund nicht nur in Kauf nahm, sondern sogar bewußt einsetzte, um das Liniengefüge grafisch aufzulockern und durch Ansammlungen von punktförmigen Durchätzungen einen zarte flächige Tonigkeit zu erhalten. Allerdings war diese Methode ein **Spiel mit dem Zufall**, denn örtlich kalkulierbar waren diese Durchätzungen natürlich nicht immer.

Möglicherweise jedoch regten ihn diese Zufallsprodukte dazu an, das Entstehen ähnlicher Muster zu steuern:

Neben punktförmigen Durchätzungen, oder auch absichtlichen Beschädigungen der Platte, finden sich kleine, gezeichnete Kreise, die relativ stark geätzt sind. (HB 9 II b)

Sie versammeln sich zumeist dort, wo Schattenregionen angedeutet werden sollen, z.B. in Felsvertiefungen oder hinter Hügeln.

Diese Strukturen können als einer von Segers vielen technischen Versuchen gewertet werden, seine Strichradierungen durch tonige Bereiche mit nicht rein linearer Gestaltung eine atmosphärische Stimmung zu verleihen. Wegen der Einfachheit des Mittels liegt es nahe, dieses Gestaltungsformen in eine frühere Phase seines Radierwerks zu datieren. Möglicherweise entwickelte er das Verfahren aus den fast pointillistisch anmutenden einfachen Schwarz-Weiß-Drucken, die mit großer Sicherheit an den Anfang seines Werkes zu stellen sind.

³⁸Friedrich sieht in den verschiedenen Strichstärken der "Großen Schiffe", HB 51 sogar vier Ätzgänge. Friedrich 1922

³⁹Van Gelder betont sogar, daß seit Bekanntwerden von Bosses Traktat dem harten Grund ein zu starkes Gewicht unter den Ätzgründen des 17. Jahrhunderts beigemessen wurde. Der weiche Grund, wie er von Ter Brugghen u.a. (siehe Exkurs Ätzrezepte) erwähnt wird, sei seit seinem erstmaligen Gebrauch in Bruegels "Hasenjagd" bis weit in die Jahrhundertmitte, bei Rembrandt z.B., im Gebrauch gewesen. Van Gelder 1939, S.120

Segers Gebrauch des weichen Grundes und das teils fransigen Aussehen der radierten Linienränder verleitete Fraenger (und J.- E. Bersier in: La Gravure, Paris 1947) zu der Annahme, daß Segers das **Vernis Mou** Verfahren erfand:

"Hercules Seghers war der erste, der aus der Not eine Tugend machte, indem er alle Unregelmäßigkeiten des zerfaserten Striches zu neuartigen graphischen Effekten umzuwerten wußte. Ausgehend von den Handwerksgriffen des Pausierens und dessen lockern Formergebnis auf dem "weichen" Aetzgrund, entdeckte er das Vernis mou-Verfahren: Nicht mehr zu dem Zweck der Überpausierung sondern unmittelbar als freien Zeichengrund legte er ein Papierblatt auf den weichen Firniß. Durch diese mediale Schicht drückte er seine Zeichnung auf die Platte. Derart erhielten seine Griffelstriche eine breitsäumige und weiche Borte, wie sie der Kreidezeichnung eigen ist."

Fraenger geht sogar soweit, die Netzmuster, wie sie auch im "Großen Baum" zu erkennen sind, als eine Variante des Vernis mou zu deuten: "Gelegentlich hat der Radierer unter die Durchdrück-Zeichenfläche des Papiers noch eine Leinwand ausgebreitet, die ihr Gewebenetz dem Firnis übertrug." Als wichtigstes Beispiel für diese Technik nennt er "Tobias mit dem Engel" HB 1 (Abb.23), in der eine äußerst feine, kaum wahrnehmbare Struktur die gesamte Landschaft unterlegt.⁴⁰

Bei genauer Betrachtung tragen weder die sehr breit aufgeätzten Striche die typischen Vernis mou Merkmale eines körnigen, unterbrochenen Strichs, noch können die eindeutig per Hand in den Ätzgrund gezeichneten Netzstrukturen mit der Leinwandtheorie erklärt werden.

Gerade diese feinsten geätzten Strichgewebe offenbaren, daß Segers bei der Anlage der Strichzeichnung die in der Radiertechnik gebräuchlichste Methode, nämlich mit der Nadel in den Grund zu ritzen, in der Regel nicht überschritt. Eine Ausnahme bildet das Reservageverfahren, dessen Erfindung ihm zugeschrieben wird. (siehe dort) In allen anderen Radierungen beweist Segers eine virtuose Beherrschung der zeichnerischen Ausdrucksmöglichkeiten. Schon Frenzel attestiert ihm:

"Herkules Segers Blätter sind sehr geistreich radirt und haben schon dadurch bedeutenden Werth, indem sie den Geist der Zeichnung in seinen Landschaften die sehr oft mit weiten Fernen versehen sind, mit wenig Arbeit und ohne alle Prätension der Nadel aussprechen."⁴¹

Als unentbehrliches Mittel diente ihm dazu die dünne, spitze Nadel, mit der er seine mikrobisch verwobenen Kräusel und Kürzel ohne aufgesetzten Manierismus ebenso auf den Punkt bringen konnte, wie den feinen Saum der Silhouette eines fernen Höhenzugs. Wenn man bedenkt, daß die Säure rechts und links einer aus dem Grund freigelegten Form weiterätzt, und die Farbe durch den Druck der Presse aus der Rillen gequetscht wird, muß der ursprünglich in den Grund geritzte Strich noch um einiges schmaler gewesen sein, als der Abdruck, den wir im auf dem Papier betrachten können. Dies erfordert eine Radiernadel mit extrem geringem Durchmesser.

Auch die Kaltnadelschraffuren verweisen auf Segers Vorliebe für außergewöhnlich spitze Nadeln.

Doch Segers bediente sich nicht nur feinsten Zeichenwerkzeuge. Der Gebrauch verschieden dicker Nadeln war zu Segers Zeiten üblich. Auch scheint nicht bei der dünnsten Nadel geblieben zu sein. Besonders für die breiteren Linien von Landschaftsformen im Vordergrund des Bildes griff Segers wohl zu Radiernadeln mit stärkerem Durchmesser gegriffen. Für weiche Formen könnte Segers, wie Friedrich vorschlägt, auch ein angespitztes Holzstäbchen verwendet haben.⁴² Im weichen Grund ist dies vorstellbar.

Auffällig ist, daß Segers schon in der Anlage der Zeichnung die Wirkung der Säure mitberücksichtigte. Wie schon erwähnt verbreitern sich die Linien im Säurebad. Je näher zwei Formen beieinander liegen, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, daß das dazwischenliegende Metall von der Säure weggefressen wird. Im Druck ist dann kein

⁴⁰Fraenger 1922, S.84f

⁴¹Frenzel, X, 1829, S.69

⁴²Friedrich 1922

Zwischenraum mehr erkennbar, die Strukturen schmelzen zusammen. Diesen Effekt nutzte Segers.

Er legte "seine Striche so nahe es die Ätzung erlaubte zusammen", so daß sie später "nicht als Einzelfasern, sondern als dichtes Bündel" erschienen.⁴³

Ins Extrem getrieben, erhielt man flächige Aufätzungen, die dann aber nicht mehr satt schwarz drucken würden, weil sich die Farbe nur an den Rändern der Vertiefung halten könnte. Segers tarierte offensichtlich genau den Wendepunkt aus, an dem zu großflächiges Zusammenwachsen der Linien nur noch einen unbefriedigenden flauen Grauton ergeben würde.

Flächige Strukturen versucht er mit anderen Mitteln zu erreichen - Mittel, die nicht mehr über die reine Ätzung der Platte hinausgingen und die nicht im Bereich damals üblicher Radiertechniken lagen.

Welche Methoden aber - speziell auf dem Gebiet der Ätztechnik - in holländischen Werkstätten zu Beginn des 17. Jahrhunderts aktuell waren, ist Thema des nächsten Kapitels.

⁴³Friedrich 1922. Er ist der einzige, der dieses Verfahren erwähnt.

EXKURS: ÄTZMETHODEN UND -REZEPTE ZUR ZEIT SEGERS'

Ob Segers auf dem Gebiet der Ätztechnik zu seiner Zeit tatsächlich ein Einzelgänger oder gar Avantgardist war, ließe sich nur im Vergleich mit den damals üblichen Methoden beurteilen. Eine Gegenüberstellung der "Segerschen" Technik mit den gebräuchlichen Ätzmethode zu Beginn des 17. Jahrhunderts kann es allerdings nicht geben, da wir weder über letztgültige Kenntnisse der Segers-Praxis verfügen, noch genügend Anleitungen und Rezepte erhalten sind, die einen repräsentativen Überblick über den Standard im Holland des beginnenden 17. Jahrhunderts ermöglichen.

Literatur zu diesem Thema ist spärlich gesät.

Sehr intensiv hat sich J. G. van Gelder holländischen Ätzrezepten vor 1645 gewidmet. Seine Ergebnisse veröffentlichte er 1939 in einem gleichnamigen Artikel in *Oud Holland*.⁴⁴ Leider sind die Rezepte in original altniederländischer Sprache wiedergegeben und schwer verständlich. Sehr hilfreich ist daher ein Exzerpt in deutscher Übersetzung im Katalog "Graphik in Holland" der Staatlichen Graphischen Sammlung München.⁴⁵ Dieser Text hat zudem den Vorteil, daß er einen Vergleich jener Rezepte mit den Methoden von Abraham Bosse aus dem Jahr 1645 bietet.

Bosses Traktat gilt als die bekannteste historische, und bis ins 19. Jahrhundert hinein verwendete Anleitung der Radiertechnik. Doch Segers konnte sie nicht mehr gelesen haben. Eine niederländische Übersetzung des Werks war erst im Jahre 1662 zu erhalten war.⁴⁶ Im Zusammenhang mit Segers Radiertechnik sollen im folgenden nur diejenigen überlieferten Anweisungen in Betracht gezogen werden, die Methoden seiner Zeit - also bis ca. 1640 - widerspiegeln, und von denen er, zumindest theoretisch gewußt haben konnte.⁴⁷

Ob, und wenn ja an welche Rezepte sich Segers gehalten hat, läßt sich unmöglich nachweisen. Zu wenig ist an schriftlichen Rezepten erhalten, zu experimentierfreudig war Segers.

Dennoch - die erste gedruckte Anleitung zur Radiertechnik erschien im Jahr **1616 in Amsterdam**. Dort hatte sich Segers seit zwei Jahren fest niedergelassen, dort malte und radierte er. Es ist also nicht unwahrscheinlich, daß Segers diese vielgelesene Inkunabel der Handbücher zur Radiertechnik gekannt hatte.⁴⁸ Sie umfaßte im Grunde nur einige wenige Blätter innerhalb des von **Gerard Ter Brugghen** herausgegebenen "**Verlichtery Kunst-Boek**", einem allgemeinen Lehrbuch für verschiedenste Illustrationstechniken. Nur der erste Druck enthielt die Ätzrezepte, in späteren Auflagen war dieser Teil verschwunden.

Daß Ter Brugghens Rezepte nicht gesondert, sondern innerhalb eines allgemeinen Lehrbuchs gedruckt wurden, entsprach der damals üblichen Form, künstlerische Techniken und Methoden in enzyklopädischen Sammlungen zu verbreiten. Das Besondere war jedoch, daß erstmals Anleitungen zum Ätzen von Metallen, die schon lange vorher bekannt waren und in diversen Büchern und losen Blattsammlungen kursierten, nun ausdrücklich mit dem Radieren und Drucken von Bildern in Verbindung gebracht wurden.⁴⁹ Das "**Secreet-Boeck**" von **Carel Batin**, erste Auflage in Dordrecht im Jahr 1600, war ein solche Zusammenstellung

⁴⁴Gelder, Jan G. van: Hollandsche Etsrecepten vóór 1645. In: *Oud Holland*, LVI 1939, S.113-124. Van Gelder erwähnt zum Thema auch L. Burchard: Die holländischen Radierer vor Rembrandt, 1912, S.7 und Jan Poortenaar: Etskunst, 1930, S.169ff

⁴⁵Staatliche Graphische Sammlung München (Hrsg): Exkurs zur Radiertechnik nach zeitgenössischen Anleitungen. In: Kat. München 1982, Staatliche Graphische Sammlung, Graphik in Holland, München 1982, S.9-13

⁴⁶Tractaet in wat manieren men op Root Koper snijden often Etzen zal. Amsterdam 1662 bij Jacob van Meurs vertaald uit het Frans; voor het eerst verschenen in Paris 1645

⁴⁷Die Originaltexte sind im Anhang zu finden.

⁴⁸Van Gelder: "...men kan gerust aanemen dat voor de vele etsers in het begin van de zeventiende eeuw dergelijke voorschriften gemeen goed waren". 1939, S.118

⁴⁹So zeigt das "Illuminierbuch" von Valentin Boltz, Frankfurt a.M. 1549 in seinem Kapitel "Vom Ätzwasser" Ähnlichkeiten zu Ter Brugghens Werk. Er kannte vielleicht die holländische Bearbeitung von Carel Batins "Secreet-Boek". Van Gelder 1939, S.115

"geheimer" Rezepturen, die unter anderem auch ausführlich beschreibt, wie man "stael" und "yser" ätzt - mittels abenteuerlicher Mischungen aus Vitriol, Salmiak, Essig, Grünspan, Quecksilberchlorid und Alaun.

Andere, vor allem ältere Rezepturen aus dem 16. Jahrhundert, empfehlen auch verdünnte Schwefel- oder Salzsäure.

Diese Anleitungen dienten in der Regel zum Gravieren von Schrift - "Eyngesenckte Geschrift"⁵⁰ - in metallene Gegenstände. Zum Schutz der Fläche, die nicht geätzt werden sollte, quasi als Ätzgrund, verwendete man häufig mit Leinöl getränktes Mennige.

Es ist wohl anzunehmen, daß diese Lehrbücher auch Radierern bekannt und nützlich waren, und sich ihre Ätzwasser kaum von denen der Schriftgraveure unterschieden. Erst aus Zeit nach Ter Brugghens Traktat finden sich weitere schriftliche radiertechnische Überlieferungen. In einigen Fällen wurden direkt am Rand von Probedrucken einige Daten notiert.⁵¹ Diese Marginalien geben aber immer nur Bruchstücke eines größeren radiertechnischen Wissens wider. Einzig der Briefkontakt zwischen **Gerard Terborgh d.Ä.** und seinem Sohn in London ist weitaus ausführlicher. 1635 übermittelt der Vater seinem Sohn eine Anweisung für die "konst om te etsen" aus dem 16. oder 17. Jahrhundert, den er in seinem Atelier aufbewahrte. Der komplette Text ist in van Gelders Artikel nachzulesen.⁵²

Wie aus dieser und Ter Brugghens Anleitung hervorgeht, gleichen sich im allgemeinen die Methoden von Vorbereiten, Aufpausen der Zeichnung, Ätzen und Drucken der Platten bis auf persönliche Feinheiten. So poliert Terborgh die Platten zusätzlich mit Bimsstein, überzieht die Platte vor dem Auftrag des Ätzgrundes über dem Feuer mit einer Schicht Jungbienenwachs und warnt vor zu hoher Hitze. Zum Abdecken bestimmter Partien beim Stufenätzen schlägt er Kerzenwachs vor. Er erklärt auch, wie man einen Druck ohne Presse mit der Hand abziehen kann.

Im Vergleich mit Bosses Traktat kam auch in späteren Jahren nichts grundlegend Neues hinzu.

Der Unterschied besteht im wesentlichen in den Rezepturen für Ätzgrund und -wasser.

In der Annahme, daß Ter Brugghens Traktat unter Radierern weiter verbreitet war als Terborghs Text, werde ich folgenden einen Ätz- und Druckvorgangs beschreiben, wie er ihn empfiehlt.

"De eerste Wetenschap of Conste, handelt vande grondt te maken, daermen alderhande fraye Printen in Coper mede Etze oft byte"

Eine geschliffene Kupferplatte wird gut mit Holzkohle aufpoliert, erwärmt und mit der Rückseite auf ein Stück Leinen gelegt.

Dann wird der Grund aufgetragen. Ter Brugghens Rezept sieht eindeutig einen weichen Grund vor:

Ein Teil fein gestoßenes Asphaltum verum⁵³ wird mit einem Teil Jungbienenwachs zusammen in einem neuen Tiegel zum Schmelzen gebracht, die Mischung durch ein sauberes, feines Tuch in einen inwendig feuchten Topf gegossen (damit sich das Material wieder gut vom Ton löst). Für den Gebrauch soll man von der erkalteten Masse jeweils soviel abbrechen, wie man gerade benötigt.

Den Grund streicht man so dünn und eben als möglich, zuletzt mit einer Feder über die erwärmte Platte. Über der Flamme rußt man den Grund schwarz ein, damit die Zeichnung darauf besser zu sehen ist.

Als Ätzwasser schlägt er recht ungenau ein Viertel Pfund Essig oder Salpetergeist vor, das mit einer nicht genannten Menge an Regenwasser vermischt werden soll.

⁵⁰in Boltz 1549. in: Van Gelder 1939, S.115

⁵¹Cornelis Dusart hielt handschriftlich Ätzanweisungen auf Probedrucken fest. In: Staatliche Graphische Sammlung München 1982, S.150

⁵²Van Gelder 1939, S.121-123

⁵³Asphaltum verum: Naturasphalt, der aus Syrien importiert wurde.

Zur Probe der Ätzwirkung soll man das Ätzwasser auf ein geschliffenes Messer gießen und es für die Dauer eines Vaterunser wirken lassen. Das Wasser ist tauglich, wenn es auf dem Metall siedet.⁵⁴

Den Ätzzvorgang selbst beschreibt er nicht. Üblicherweise wurde ein Wachswall um die liegende Platte gebaut, oder auch mit Wachs verfertigte Hölzer, darin das Ätzwasser etwa einen halben Finger hoch stand. Über die Dauer des Ätzens schweigt Ter Brugghen auch nichts, doch Terborgh meint, daß nach ein Viertelstunde in starker Lösung genüge. Ter Brugghen hält dafür ausführliche Anleitungen zum Mischen der Druckfarbe bereit:

"De tweede wetenschap of Conste, handelt van het Cunst-druck-swart, daermen allerleye Cunst mede druckt, hoement selfde maeckt ende gebruyckt."

Den schwarzen Farbstoff schafft man sich folgendermaßen: Weiße Weinhefe formt man zu langen Rollen, brennt sie im Ofen oder trocknet sie an der Sonne. Die glühende Weinhefe wird in Regenwasser gelöscht. Die weißen, unbrauchbaren Absonderungen schöpft man von der Oberfläche, das übrige Schwarz mahlt man wie Senfkörner. Diese trocknen wieder an der Sonne: "Dit ... isset seer goet Cunstdruckswart."

Zum Gebrauch vermengt man davon eine leider unbestimmte Menge mit etwas Leinöl und einem viertel Pfund Kolophonium und siedet das Ganze in einem Eisentopf über dem Feuer. Vor dem Einfärben der Platte müssen vier Teile der Farbe mit einem Teil Leinöl, lange und gründlich verrieben werden. Die Liquidität der Druckfarbe hängt auch vom Alter der Reibplatten ab. Wieviel Öl er letztlich zugeben muß, muß der Drucker aus Erfahrung lernen: "Maer die kunst-Drucker moet mede door ervarentheyt weten/ hoe hy zijnen Inckt temperen sal/ na dat de platen Nieu oft oudt zijn."

Ter Brugghen weiß auch ein Rezept zur Veredelung der beschriebenen Druckfarbe: Zuerst reibt man den schwarzen Farbstoff mit Regenwasser an und läßt ihn trocknen. Dann versetzt man ihn wie üblich mit Leinöl, fügt aber ein Eiweiß hinzu. Diese soll der Farbe Festigkeit und eine schöne bräunliche Tönung verleihen: "tot meerder cieraet vande Printen" - und den Drucken zu größerer Zierde gereichen.

Den Druckvorgang selbst beschreibt Ter Brugghen wiederum nicht. Vermutlich wurde wie auch Bosse überliefert, die Platte mit einem Leinenballen gefärbt, mit einem anderen Tuch und den Handballen gewischt, die Facetten gesäubert und in die Presse zwischen Tücher gelegt. Das Druckpapier soll leicht angefeuchtet sein. Bosse erwähnt auch das Gegendruckverfahren zur leichteren Korrektur der Plattenzeichnung.⁵⁵

Van Gelders beschließt seinen Artikel mit dem Resümee, daß alle überlieferten Methoden von einer relativen Einfachheit der Mittel zeugen.

Auch Segers' Radiertechnik, und damit beendet er seine Ausführungen, war "vermoedelijk slechts een variant ... van een van de hier genoemde methodes" - vermutlich einfach eine Variation einer der erwähnten Methoden.⁵⁶

⁵⁴Die heute übliche Salpetersäure wurde jedoch auch verwendet: De Mayerne empfiehlt, sie zu gleichen Teilen mit weichem Wasser zu mischen. van Gelder 1939, S.123

Bosses Ätzwasser: 3 Maß Essig, 3 Unzen Salmiakgeist, 6 Unzen gewöhnliches Salz, 4 Unzen Kupferwasser: Auf dem Feuer dreimal aufwallen lassen, und nach Erkalten und Abfüllen in Flaschen noch einmal zwei Tage stehen lassen.

Er empfiehlt aber auch destillierten Essig, da in diesem der Grund nicht so schnell abspringe. Ebenso könne das gewöhnliche Ätzwasser mit Essig verdünnt werden.

⁵⁵Bosse, Abraham: *Traité des manières de graver en taille-douce etc.*, Paris 1645

Böckler, Georg, Andreas (Hrsg.): *Radier-Büchlein*, Nürnberg 1689, Faksimile Darmstadt 1976, Kapitel zum Druckvorgang

⁵⁶Van Gelder 1939, S.124

3.2.1.1.2. DIE RESERVAGE

Es ist durchaus wahrscheinlich, daß sich Segers bei der Vorbereitung der Platten, dem Ätz- und Druckvorgang und sogar beim Ansetzen des Ätzwassers im Rahmen zeitgenössischer Methoden und Rezepte hielt. Seine Strichätzung jedenfalls verrät in der Regel keine Besonderheiten, die auf eine außergewöhnliche Technik hinweisen - bis auf einige Blätter, die durch eine extrem breite, teils fransige und intensiv druckende Linienführung auffallen.

Dieses Erscheinungsbild erinnert stark an die heute allgemein gebräuchliche Zuckeraussprengtechnik, oder Reservege. Erstaunlich ist dies nicht nur, weil diese Technik unter Radierern vorher unbekannt war, sondern auch, weil sie es nach Segers bis zu ihrer (Wieder-) Entdeckung durch Alexander Cozens und Thomas Gainsborough im 18. Jahrhundert weiterhin bleiben sollte.⁵⁷ Tatsächlich aber herrscht unter den Autoren der neueren Literatur weitgehend Einigkeit darüber, daß Segers die Zuckeraussprengtechnik angewandt - und somit, da noch frühere Beispiele nicht bekannt sind, erfunden hat.⁵⁸

"Eine besondere Art der Radierung, die wahrscheinlich Hercules Seghers ... zuerst ausgeübt hat." - in einem Nebensatz würdigt als erster Hans W. Singer Hercules Segers als den Erfinder der Aussprengtechnik, in einem einführenden Kapitel zur Reservege im Jahr 1922 und noch einmal 1933.⁵⁹ Anfang der 30er Jahre äußern Grafiker und Kunsthistoriker in Holland denselben Verdacht, bis Willem van Leusden im Jahr 1961 versucht, mit eigenen Experimenten und Kopien von Segers-Drucken die Reservege-These zu beweisen. Allerdings schießt er etwas über das Ziel hinaus. Er möchte diese Technik in fast allen Segers-Drucken festgestellt haben, sowie eine besondere Variante der Aussprengtechnik, die ich unter dem Begriff "negative Reservege" am Ende kurz skizzieren werde.

Drei Radierungen schuf Segers nach Haverkamp Begemann ganz in der Technik⁶⁰, während er in anderen die Reservege mit der normalen Strichätzung kombinierte, so zum Beispiel in "Der große Baum" (HB 34, Abb.1). In einem Fall ist sich Haverkamp Begemann ganz sicher:

"There can be little doubt, that Segers made his 'Winding River in a Valley' exclusively with this method."⁶¹

Wenn ein Druck als Beweis für Segers Erfindung herangezogen werden kann, dann ist es in der Tat "**Das Tal mit gewundenem Fluß**", HB 14 (Abb.2).

Das einzige erhaltene Exemplar des ersten Zustandes, vor Hinzufügung von Kaltnadelgravuren, ist schwarz auf weißem Papier gedruckt und befindet sich in Amsterdam.

Die Gestaltung ist ausschließlich an die Ausdrucksfähigkeiten von Punkt und Linie gebunden. Auffällig ist dabei die Erzeugung der Tiefenwirkung: Am entscheidensten wirkt die extreme Staffelung der Strichstärken. Den Vordergrund dominieren äußerst breite, fast breiige Formen, vom Mittelgrund zum Horizont hin verschmälern sich die Zeichenspuren, bis sie am Horizont brüchig und fast nadelspitzenfein zu verschwinden scheinen.

Es liegt nahe, die Einführung einer neuen Technik mit der Gestaltungsabsicht in Verbindung zu bringen. In einem reservegeähnlichen Verfahren können auch sehr breite Linien in **handschriftlich-flüssiger Manier** in einem Zug direkt auf die Platte gesetzt werden. In der üblichen Strichätzung müßte man mehrmals ansetzen, um einige Linienstränge zu einem dickeren zu bündeln. Die Zeichnung ist dadurch längst nicht so frei, wirkt vielmehr zerrissen, angestrengt.

Mit den breiten Formen konnte Segers den Kontrast zwischen Vorder- und Hintergrund ganz deutlich herausarbeiten.

⁵⁷Das erste Mal wurde (nach Haverkamp Begemann 1973, S.43) diese Technik im Jahr 1866 in einem Lehrbuch beschrieben : M.F.A. Lalanne: *Traité de la Gravure à l'eau forte*, Paris 1866, S.80f

⁵⁸Z.B.: Boon 1967, S. 16, Rowlands, John: *Hercules Segers*, München 1980, S.20

⁵⁹Singer, Hans Wolfgang: *Der Kupferstich*, Berlin Leipzig 1922, S.94 und zit. aus: *Die Fachausdrücke der Graphik*, Leipzig 1933, S.12

⁶⁰HB 44 (Abb. 9), HB 32 (Abb. 4) und HB 14 (Abb. 2)

⁶¹Haverkamp Begemann 1973, S.44

Am mühelosesten erzielt man eine derartig starke und doch fließend weiche Zeichnung mit dem Pinsel oder einer sehr breiten Feder. Genau diesen Charakter vermittelt die Gestaltung des Vordergrundes. Der Gedanke liegt nahe, daß Segers ganz bewußt die Vorteile einer lockeren Pinselzeichnung in den Druck einführen wollte, und damit einen Weg finden mußte, die Pinseltechnik direkt auf die Platte zu übertragen, so wie auch Karel Boon in seinem Artikel in Oud Holland bekräftigt: "Men komt hierdoor als van zelf op de gedachte dat Seghers zich bij het etsen van deze plaat tot taak gesteld heeft de penseeltechniek te imiteren."⁶²

In diesem Sinne bezeichnet Boon diesen Druck als einen entscheidenden **Wendepunkt**, der für die folgende technische Entwicklung des Segers eine wesentliche Rolle spielen sollte. Mit diesen neuen technischen Versuchen hätte er sich von den herkömmlichen, einfachen Ätzmethode der frühen Drucke losgesagt und auf die Suche unentdeckter Methoden gemacht:

"Het is dus niet onmogelijk, dat deze prent een vrij belangrijk moment in Seghers' etswerk vertegenwoordigt, omdat hij hierin begonnen is, door het toepassen van nieuwe methoden, zich vrij te maken van de oude techniek."⁶³

Die neue Technik eröffnete nicht nur die Chance auf eine freiere Zeichenart, sondern bot auch ein ganz anderes Ausdruckspotential als die strenge Strichätzung. Boon bemerkt sehr treffend, daß die randscharf gezogene, geätzte Linie "...niet het schilderachtige effect gaf, dat hij nastreefde."⁶⁴ - also nicht dem **malerischen Charakter** vermittelte, den er in der Tendenz immer anstrebte.

Eine genauere Betrachtung des Drucks soll nun das Für und Wider der Reservegese-These abwägen.

Der Zeichenduktus unterscheidet sich im wesentlichen nicht von anderen Segers-Weken: wie in vielen Strichätzungen, kann im Grunde gar nicht von "Linien" gesprochen werden. Der Strich ist zittrig, bricht ab, setzt knapp daneben neu an, windet und schlängelt, kringelt sich Felshänge hinauf und am Flußufer entlang. Winzig kleine Pünktchen und Häkchen strukturieren die Oberfläche, sammeln sich um einen Mittelpunkt um Laub, oder in parallelen Lagen um Gras anzudeuten.

Doch all diese Formen sind weitaus präsenter als in den meisten Strichradierungen. Vor allem der Vordergrund drängt sich auf in dicken, breiten Windungen. Baumartige Verästelungen lassen an die Grabarbeit von Holzwürmern denken. Kurze halbmondförmige Schwünge in der rechten unteren Bildecke nehmen das Stakkato von Gras und Laub auf - nur wesentlich dicker und breiter, die Einzelformen fließen fast ineinander.

Anfang und Ende jedes Striches ist stumpf, manchmal etwas verdickt, so als wäre mit einer Flüssigkeit und Pinsel gezeichnet worden.

Zuckerlösung fließt auf blankem Metall in tropfenförmigen Punkten zusammen: Innerhalb der Linie macht sich das durch kleine Klümpchen bemerkbar, die wie Knoten in einem Strick aussehen. Auch hier erkennt man, daß die Strichbreite nirgends regelmäßig durchgehalten ist. Unter der Lupe erscheint manche als dicke Linie anmutende Form aus winzigen kleinen, aneinandergereihten Klümpchen zusammengesetzt, so als wäre die Zuckerlösung auf der nicht vollständig entfetteten Platte auseinandergelassen.

All diese Phänomene weisen auf **typische Merkmale der Reservegese**.

Erstaunlich ist allerdings die **Feinheit** der Punkte (kleiner als ein Quadratmillimeter !) und der haarigen Fädchen in der Ferne. Es ist zu bedenken, daß die Zuckerausprengtechnik sich nicht unbedingt für Präzisionsarbeit eignet. Mehrere Faktoren spielen gegen: die Zuckerlösung fließt auseinander, vor allem auf blankem Metall, die Säure ätzt die Linien tiefer und vor allem breiter als sie gezeichnet wurden und das Entscheidende: beim Auflösen der Zuckerzeichnung im Wasserbad springt die Asphaltsschicht gerne dort mit ab, wo man das Metall eigentlich nicht bloß legen wollte. mit ab. Segers müßte daher ein

⁶²Boon, K.G.: Een notitie op een Seghers-prent uit de verzameling Hinloopen, In: Bulletin van het Rijksmuseum, VIII 1960, S.3

⁶³Boon 1960, S.5

⁶⁴Boon 1960, S.3f

kontrollierbares, zuverlässiges Abdeckmaterial benützt haben. Diese Solidität wäre erstaunlich bei dem ersten Reserve-Exemplar das uns bekannt ist.⁶⁵

Man fragt sich auch, wie er in der Reservage-Technik die kleinen Pünktchen, die sich vor allem im Mittelgrund finden, erzeugen konnte. Durchätzungen sind es sicher nicht, dazu sind sie zu gezielt gesetzt. Vielleicht zeichnete er sie nach Auflösen der Zuckerlösung zusätzlich in den verbleibenden Ätzgrund. Vielleicht sind sogar große feingezeichnete Teile in Mittel- und Hintergrund in normaler Strichätzung angefügt.

Im mindesten muß er, falls diese Details in der Reservage ausgeführt wurden, ein sehr spitzes Zeicheninstrument verwendet haben, wahrscheinlich eine Feder. Die Bergkämme in der Ferne sehen so brüchig und vorsichtig gezeichnet aus, daß man sich vorstellen kann, wie Segers mit einem eigentlich zu dicken Instrument trotzdem bemüht war, nur die mit der Spitze das Metall zu berühren und nur Spuren der Zeichenflüssigkeit aufzutragen.

Möglicherweise benützte Segers verschiedene Zeicheninstrumente:

eine Feder für den Horizont, dickere Pinsel für den Vordergrund und feine Pinsel oder dickere Federn für die Übergänge im Mittelteil.

In der Tat ist an einigen Stellen auszumachen, daß an eine breitflächigere Partie mit einem spitzeren Gegenstand an- und fortgesetzt wurde.

Eine Stufenätzung scheint wenig wahrscheinlich, da keine abrupten Grauabstufungen erkennbar sind. Im Gegenteil wirkt die Platte wie aus einem Guß, was wiederum die Zuckeraussprengtechnik unterstützen würde, die ein zügiges, fließendes und lockeres Arbeiten erfordert.

Wenn Segers die Reservage-Technik anwandte, dann für das "Tal mit gewundenem Fluß". Skepsis gegenüber einer Anwendung der relativ unkalkulierbaren Technik in Fällen sehr feinliniger Zeichnung bleibt jedoch verständlich. So gibt Friedrich zu bedenken -mit dem Herzblut der eigenen Radiererseele:

"Wer sich unter Aufwand mühsäligen Bienenfließes herbeiläßt geduldig Komma mit Komma zu verhäkeln, tausende von kleinen und kleinsten Pünktchen aneinander zu reihen, der vertraut seine geliebte Arbeit nicht einem Prozesse an, welcher unter Umständen das Werk von Wochen in kurzen Augenblicken zerstören kann."⁶⁶

Zudem würden Fehler, zum Beispiel Abplatzen des Grundes an den falschen Stellen, einen Aufwand an feinsten Korrekturen erfordern, der dem Schwung und die Frische der Zeichnung sicher nicht zuträglich wäre.

Auch die Kopie, die Willem van Leusden von diesem Motivs in Zuckeraussprengtechnik anfertigte, bekräftigt die Zweifel.⁶⁷

Van Leusden benützt die Materialien, von denen er annimmt, daß Segers diese oder ganz ähnliche verwendete: Tusche ("Indian ink"), der Gummi arabicum beigemischt wurde für die Zuckerzeichnung, sowie in Terpentin gelösten Asphalt als flüssigen Abdeckfirnis. Ein fester Abdeckfirnis kommt nicht in Frage, da der Auftrag die Zuckerzeichnung zu leicht zerstört hätte.

Kritisch betrachtet hält es mit Segers' Vorlage nicht stand. Leusden schafft es nicht, sich der Zartheit der Linien am Horizont auch nur anzunähern. Seine Linienführung hat eher einen etwas gezwungenen Charakter. Die Linien geraten ihm klumpig, die Strichführung ist längst nicht so differenziert wie bei Segers.

Dennoch mag man eher an eine Meisterleistung Segers' und die Unmöglichkeit der Nachahmung glauben, als daran, daß diese Blatt nicht - zumindest in Teilen - in einer Aussprengtechnik ausgeführt wurde.

⁶⁵Die Feinheit der Zeichnung erstaunt auch in den "Ruinen eines Klosters" HB 44, (Abb. 9), die Haverkamp Begemann ebenfalls für eine reine Reservagearbeit hält. (ausgenommen die Kaltnadelspuren im Himmel)

⁶⁶Friedrich 1922, S.13

⁶⁷Rijksprentenkabinet Amsterdam: van Leusden, Nr. 50 693

Einer der bekanntesten Drucke von Segers soll ebenfalls eine reine Resevagearbeit sein. Auch dieses Motiv kopierte van Leusden in der Aussprengtechnik.⁶⁸ Es handelt sich um die "**Bemooste Tanne**" (HB 32, Abb.4). Diese Platte verdient aufgrund ihrer Ausdruckskraft und in technischer Hinsicht besondere Beachtung. Sie scheint geradezu charakteristisch für Segers' Kunst.

Kein stützendes Geäst ist zu sehen, es ist weder fester Grund erkennbar, noch wurzelt der Baum in der Erde. Es scheint eher so, als hätten sich Moose in Baumgestalt formiert und würden von Nebelschleiern umspielt. Fraenger spricht von einem "Zauberbild", einer "in raumloser Unwirklichkeit chimärisch schwebenden Luftspiegelung".⁶⁹

Der Eindruck von Transparenz, fast von Körperlosigkeit wird bestimmt durch die subtile Ätzung sowie eine zarte Kolorierung, die stark an die Duftigkeit fernöstlicher Malerei erinnert.

Sehr treffend vermittelt Segers den Charakter eines moosigen Gewächses: Das Geflecht wirkt schwammig, als habe es viel Wasser aufgesogen. In dichten verhakten Flechten hängt es von den Zweigen herab. Das helle, fast lasierende Olivgrün der Druckfarbe unterstützt die vegetativen Wirkung eines einzellerartig, beinahe volumenlos flachen Gebildes.

Auffällig ist, daß in dem Blatt zwei verschiedenen Ausdrucksformen vertreten sind, die an **zwei unterschiedliche Techniken** denken lassen.

In keinem Bereich des Motivs wurde mit der spitzen Nadel in den trockenen Ätzgrund geritzt. Jedoch unterscheiden sich die Strichidiome des Mittelteils wesentlich von denen des oberen Viertels.

Der Stamm und die stärksten Äste zeigen Merkmale der Reservage-technik, wie sie in HB 14 zu entdecken waren: Ausbuchtungen an durchlaufenden Linien, bäumchenartige Verästelungen. Hier vermittelt sich am ehesten der moosige und schwebende Eindruck. Im oberen Bereich dagegen hängen die Moossträhnen ölig schwer, rinnsalartig herunter. Die Zeichnung hat nichts von einem holzwurmartigen Fraß. Die Linie macht keine beulenförmige Eskapaden nach links und rechts, wie für eine Resevagearbeit typisch, sondern verläuft konsequent in einem randscharfen Zug von oben nach unten.

Assoziationen an eine rieselnde, sahnige Flüssigkeit stellen sich ein. In ähnlicher Manier präsentieren sich auch die Grashalme am unteren Bildrand.

Viel wahrscheinlicher als eine Aussprengtechnik erscheint mir, daß Segers hier in ein **weiches sämigen Grund** gezeichnet hat. Dafür sprechen auch kleinste Formcharakteristika, wie sich überlagernde Schlaufen oder Aufschiebungen von Grund an engen Kurven. Möglicherweise benützte er eine dünne Rohrfeder oder andere, stumpfe Gegenstände von etwa 1.5mm - 3mm Breite. Erstaunlich ist die formale Nähe zu einer Ätzprobe von Walter Ziegler in seinem Handbuch zu den Tiefdrucktechniken von 1901. In Nr. sechs der Tafel (siehe Kapitel Direktätzungen, Schwefelätzungen und Mordants!) probierte er das Zeichnen mit der "Holznadel auf Durchdrückgrund".

Vermutlich kombinierte Segers in der "Bemoosten Tanne" eine Aussprengtechnik mit der Zeichnung in weichen Grund.

Doch fast möchte man wieder an der Resevage zweifeln, wenn man die Kopie des Motivs von van Leusden betrachtet.

Als Beweis gedacht, wirkt sie vielmehr wie ein Gegenbeleg.

Van Leusden bezeichnet den Charakter der Linien der Moossträhnen als "crumbling lines", also krümelig, bröckelig, und findet sich an eine "crayon drawing on a coarse-grained paper"⁷⁰ Kreidezeichnung erinnert, obwohl bei genauer Betrachtung des Originals diese moosigen Verästelungen viel eher den Anschein wässrig, glitschiger Konsistenz geben.

Bei van Leusden hat die Zeichnung tatsächlich einen bröckelig-bröseliges Aussehen, wirkt bemüht und zerrissen, man erkennt deutlich die kleinen Inseln, die entstehen, wenn die Zuckerlösung auf Metall zusammenfließt. Auch in schlanken Linien sind beulenartige

⁶⁸Rijksprentenkabinet Amsterdam: van Leusden, Nr. 50 696 b (einfarbiges Exemplar), außerdem: Nr.: 50 696a (zweifarbige), Nr.: 54 415 (Teilbereich des Motivs)

⁶⁹Fraenger, S.29

⁷⁰van Leusden 1961, S.22

Nebenwege sichtbar - ganz anders als bei Segers' Druck. Während bei Segers die Moossträhnen bildlich herabhängen, ist bei Leusden die Bewegungsrichtung unklar. Im Vergleich fällt Leusden so stark ab, daß Segers' Stärke in der Sensibilität der Handhabung der Mittel besonders deutlich hervortritt.⁷¹

Gerade im Vergleich seiner Reservage mit Segers Druck wird deutlich, daß zumindest für den oberen Bereich keine Reservage-Technik angenommen werden kann.

Doch schon kurze Zeit später finden van Leusdens Erkenntnisse Wiederhall in der druckgraphischen Literatur. In der siebten Auflage seines vielgelesenen Werks "Der Kupferstich" bezieht sich Lippmann offensichtlich auf van Leusden, wenn er schreibt, daß Segers "nach praktischen Versuchen heutiger Graphiker" das "Absprengverfahren" angewandt hätte.⁷² Die Technikbeschreibung übernimmt er direkt von ihm, mitsamt der von van Leusden vertretenen Ansicht, Segers habe die Platte nach der Ätzung noch mit Kolophonienpulver bestäubt, und nach dem Anschmelzen ein zweites Mal geätzt, um der Farbe in den breiten Linien Halt zu geben (siehe auch Kapitel Aquatinta).

Zusätzlich gibt er jedoch den für das Verständnis von Segers' künstlerischer Absicht nicht unbedeutenden Hinweis, daß die Reservage ihrem Wesen nach eine Mischung aus Strich- und Flächenätzung sei.

Der Übergang zur Flächentechnik ist bei der Reservage fließend. Doch Segers benützt sie - wenn sie ihm tatsächlich zugeschrieben werden kann - dann in erster Linie in linear-zeichnender Weise.

Abschließend sei noch eine spezielle "**negative**" Variante der Reservage erläutert, wie sie van Leusden für solche Drucke behauptet, die sich durch eine helle Zeichnung auf schwarzem Grund hervorheben, wie z.B. der "Seesturm" HB 49 (Abb.11).

Zuerst überzieht man die gesamte Platte mit einer Schicht aus schwarzer Wasserfarbe, der Zucker oder eine wenig Eiweiß beigemischt wurde. In diesen Grund ritzt man mit der Nadel diejenigen Motivteile, die am Ende weiß erscheinen sollen (so z.B. das Blattwerk im "Großen Baum"). Anschließend überstreicht man die ganze Platte mit in Terpentin gelöstem Asphalt. Auf diese Weise werden die aus der Zuckerlösung geritzten Formen vor Säureeinwirkung geschützt. Im warmen Wasserbad aber sprengt der Hintergrund den Asphalt weg, das Metall liegt dort bloß. Die Zeichnung dagegen hat sich in eine Art Asphaltmalerei verwandelt. In der anschließenden Ätzung wird der Hintergrund tiefer gelegt, während das Motiv selbst im Druck weiß erscheinen wird.⁷³

So raffiniert diese Technik auch klingt, sie eignet sich doch eher für persönliche Radierexperimente, als daß sie Segers' Technik erklärt. Denn die weiß gebliebenen Motivteile in Art des "Großen Baumes" sind eindeutig das Ergebnis einer Malerei mit Abdeckfirnis.

⁷¹Zudem unterlaufen ihm einige Fehler:

Segers überzieht das Papier anschließend zart mit Wasserfarbenschleier, wie man sie auch aus Altdorfer-Grafiken kennt. Van Leusden macht aus dem kolorierten einfarbigen einen zweifarbigen Druck: das Blau und Rosa des Hintergrundes sind als punktförmig geätzte Partien in der Platte angelegt. Als Druckfarbe verwendet er nicht das feine Oliv Segers, sondern ein zu bräunliches, pastoses Grün.

⁷²Lippmann, Friedrich: Der Kupferstich, Berlin ⁷ 1963, S.222f

⁷³van Leusden, S.13ff

3.2.1.1.3. ABDECKFLÜSSIGKEIT ALS ZEICHENMEDIUM

Segers begnügte sich nicht mit dem üblichen Erscheinungsbild der Radierung von schwarzer Zeichnung auf hellem Grund. Auf vielen seiner Kupferplatten kombinierte er die Ritzung in den Asphaltgrund mit einer Kalligraphie aus säureresistenter flüssigen Substanz. So erzielte er neben der normalen schwarzen Ätzung eine Zeichnung, die sich **hell vom dunklen geätzten Hintergrund abhebt**.

"The most notable example of this method is *The Large Tree* (HB 34), and the clearest to 'read' *Rocky Valley with a Road leading in It* (HB 12)"⁷⁴

Üblicherweise ritzte er zuerst alle schwarz druckenden Motivteile in den Ätzgrund. In vielen Fällen legte er dabei große Teile der Metallplatte bloß. Bevor er die Platte ins Säurebad gab, setzte er dann mit einem **dünnen Pinsel und Abdeckflüssigkeit** Lichter und kleinste Details, wie Grashalme, Laub oder Mauerwerk und Ziegel über die Zeichnung.

In "Felstal mit einem Wasserfall" der zweiten Fassung, HB 22 (Abb. 17-19) gestaltete er nicht nur fast alle Lichter der Landschaft mit Abdeckflüssigkeit, sondern ließ noch bizarre Wolkenformationen, die einmal wattig, dann wieder wie dicke Schwaden anmuten, an den Hängen vorbeiziehen. Die hochaufragende Felswand am rechten Bildrand wirkt durch die flächendeckende Übermalung seltsam gekappt, der obere Teil schwebt frei in der Luft. Zu der sehr subtilen Gestaltung der übrigen Landschaft erscheint der Eingriff fast grob.

Die Feinheit dieser gestaltenden Abdeckerarbeit verlangte ganz besonders feine Pinsel, sowie eine Substanz, die nicht zu dickflüssig war und nicht klumpte.

Einige Autoren machten sich Gedanken über die Art des Materials.

Van Leusden bestreitet völlig, daß Segers die Lichter per Pinsel und säurefester Flüssigkeit erzeugte:

"The assertion that all the little white figures, lines and stipples were transferred to the plate by means of brush and varnish has absolutely no foundation. In point of fact, all the stopping-out varnishes are quick-drying, soon become unmanageable and certainly do not lend themselves to the free and effortless kind of draughtmanship that characterizes the whole etching."⁷⁵

Fraenger schreibt nur:

"Den Pinsel hat er mit Asphalt getränkt, der säure-festen Harzmasse des Aetzgrunds."⁷⁶

Haverkamp Begemann jedoch meint, er hätte geschmolzenes Kerzenwachs verwendet, so wie es eine zeitgenössische Anleitung bei Stufenätzungen zum Schutz bestimmter Regionen vorschlägt:

"For this purpose he may have used melted candle wax, the material suggested in one of the manuals of the time to cover up those areas of an etches plate that had to be protected in multiple bitings."⁷⁷

Er bezieht sich dabei interessanterweise auf die Anweisung von Terborgh (siehe Kapitel: Ätzrezepte- und methoden) und hebt besonders hervor, daß in diesem Text empfohlen wird, Löcher an dem Holzgeviert, das als Säurebehältnis um die Platte gebaut wurden, mit weichem Wachs auszubessern - und einem *feinen Pinsel*. Möglicherweise machte sich Segers diese einfachen Hilfsmittel zu Nutze.

Hoogstraten spricht davon, daß zum Zweck des Abdeckens bei Stufenätzungen auch Firnis benützt wurde, der sonst in der Malerei zum Einsatz kam.⁷⁸

In jedem Fall war diese Art der Radiertechnik neu, wenn nicht sogar revolutionär. Aus einem zwar wichtigen, aber nicht unmittelbar der eigentlichen Gestaltung dienenden Mittel macht er ein eigenständiges Zeichenmedium.

Der **Ritzung** in den Grund ist es völlig **gleichwertig** zur Seite gestellt.

⁷⁴Haverkamp Begemann 1973, S.44

⁷⁵van Leusden 196, S.24

⁷⁶Fraenger 1922, S.47

⁷⁷Haverkamp Begemann 1973, S.44.

⁷⁸Haverkamp Begemann 1973, S.44, Anm.82

Obwohl die Arbeit mit dem Pinsel und flüssiger Substanz den Mitteln der Malerei entnommen ist, versuchte Segers nirgends, pinselartige Strukturen nachzuahmen. Auch verwendete er diese Technik nie über größere Flächen hinweg. Außer in HB 22 - überstrich er in einem Fall, der "Aussicht aus dem Fenster" HB 41 (Abb.9) in breiten Pinselstrichen Teile der Hintergrundzeichnung. Der Zweck war hier wohl eher ein -abgebrochenes- Tilgen der Himmelsstruktur.

Das Zeichnen mit Abdeckflüssigkeit ist eines der am wenigsten rätselhaften Methoden in Segers' Werk. Sein Vorgehen ist fast in jedem Fall direkt von den Drucken ablesbar. Vermutlich wurde deshalb die große bildnerische und technisch innovative Bedeutung dieser Arbeitsweise in der Literatur vernachlässigt. Das Interesse galt eher den komplizierten, nicht so einfach zu entschlüsselnden Effekten - insbesondere Segers' speziellen Methoden, Fläche oder den Eindruck von Fläche auf der Druckplatte selbst zu erzeugen.

3.2.1.2. DIE FLÄCHE

3.2.1.2.1. DIE AQUATINTA

Größeres radiertechnisches Aufsehen als Segers' Strichätzungen erregten **flächige Regionen**, die nicht durch nachträgliche Kolorierung hinzugefügt, sondern schon in der **Druckform** angelegt zu sein scheinen.

So ist nicht klar ersichtlich, wie Segers wohl die intensive Färbung des Hügels in der linken unteren Ecke in "Flußtal mit einem Wasserfall", erste Fassung HB 21 (Abb.14-16) zustande brachte. Dieses Druckbild wiederholt sich fast regelmäßig in verschiedenen Abzügen und Zuständen des Drucks. Zudem zeigt diese Fläche eine eigenartig körnige Struktur.

Dieses Phänomen wurde mit der heutzutage gebräuchlichsten Flächentechnik der Radierung erklärt, der Aquatinta.

Seit Segers' Renaissance zu Beginn des 19. Jahrhunderts hält sich bis heute die These, Segers hätte die Aquatinta gekannt. Wenn sich diese Vermutung beweisen ließe, müßte die Geschichte der Drucktechniken umgeschrieben werden.

Die Lorbeeren des Erfinderruhmes gälten nun Hercules Segers als dem eigentlichen Erfinder der Technik - rund 140 Jahre vor den ersten bekannten Aquatinten von Per Gustaf Floding um 1762 und der Patentierung des Verfahrens durch Jean-Baptiste Le Prince zwanzig Jahre später.

Frenzel brachte den Stein ins Rollen, als er 1829 - in der ersten Werkbeschreibung einiger Segers-Drucke überhaupt - zur Radierung "Der große Baum" anmerkte:

"Dieses Blatt hat in der Behandlung das Eigenthümliche, daß die Bearbeitung in *aquatinta* (Tuschmanier) vollendet und die Luft bis über die Grenzen der Baumformen mit der Wiege (*berceau*), wie die geschabten Blätter übergangen ist. Diese Behandlung ist in so fern merkwürdig, weil außer zwey Blättern des im 16 ten Jahrhundert lebenden Künstlers Dan. Hopfer nicht bekannt, daß vor dem im vorigen Jahrhundert lebenden französischen Künstlers Le Prince, der als der Erfinder der Tuschmanier gilt, diese Manier ausgeübt wurde. Auch war die Schabkunst von dem hess. Obrist Ludwig v. Siegen erst gegen 1645 erfunden worden, folglich zu Segers Zeit noch ganz neu." ⁷⁹

Ganz nebenbei schreibt er Segers auch die Urheberschaft der Schabkunst zu, eine These, die im Gegensatz zur Aquatintaversion, von keinem nachfolgenden Interpreten aufgenommen wurde.

Bode konstatiert 1903 als nächster aquatintaähnliche Strukturen in einigen Segers-Radierungen. Im Unterschied zu Segers rein linearen Panoramaansichten bescheinigt er den Bergmotiven:

"Seine öden Alpenlandschaften sind dagegen in eigentümlich körniger Manier behandelt, den verwitterten Felsformen entsprechend, und die Schatten scheinen wie mit Aquatinta ausgeführt." ⁸⁰

Tatsächlich spricht hier Bode das Phänomen an, welches den Einsatz der Aquatinta, oder eines ganz ähnlichen Staubkornverfahrens, nahe legt: viele Drucke zeigen eine

⁷⁹Frenzel, X, 1829, S.71

siehe auch Schneebli, Hans Rudolf: Hercules Seghers. Die Radierungen. (Diss. Teildruck), Zürich 1963, S.33: "Die Aquatintatechnik ist stets als Erfindung des 18. Jahrhunderts in Anspruch genommen worden. Nach Spr. 19d (und auch Spr.21a-k) ist jedoch Seghers der eigentliche Entdecker dieser Technik."

⁸⁰Bode, Wilhelm: Der Maler Hercules Segers. In: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen XXIV, Berlin 1903, S.184

eigentümliche, **grobe Granulierung**, die ähnlich einem starken Plattenton die Zeichnung hinterlegt, oder tonige Schattenzonen strukturiert.

Auch Scheebli deutet diese Mikroformen -anhand der Radierung "Felsige Landschaft mit dem Spaziergänger" HB 20, zweite Fassung:

"In Spr.19d tritt zur linearen Struktur eine Körnung, die sich dem Verfahren der Aquatintatechnik nähert."⁸¹ Die vorsichtige Formulierung modifiziert Schneeblis im weiteren Text durch die Einschränkung:

"Möglicherweise hatte er das Aquatinta-Verfahren noch nicht so weit entwickelt, daß ihm mehrere gute Abzüge gelingen konnten. Die bearbeitete Platte muß sich bei ihm rasch abgenützt haben,... . Aus der raschen Abnutzung der Platte (Seghers hat wohl über wenig widerstandsfähiges Material verfügt und sich einfacher Hilfsmittel bedient), wird auch die starke Abweichung der Druckqualität der einzelnen Blätter verständlich. [bei verschiedenen Abzügen der 'Landschaft mit dem Wasserfall' HB 22, Abb. 17-19) Anm. d. Verf.] ... Ob für Spr. 19d dieses oder ein ähnliches Verfahren verwendet wurde, wird in allen Einzelheiten kaum mehr abzuklären sein."⁸²

Während Schneeblis nur von einer nicht näher definierten "Korntechnik"⁸³ spricht, und diese auch nur in den beiden oben erwähnten Fällen anerkennt, erstaunt es umso mehr, daß im Katalog der Ausstellung "Grafiek van Hercules Seghers en voorloopers" des Rijksprentenkabinet/ Amsterdam 1967 die Technik von fünf Radierungen angegeben wird als: "Èts en aquatint".⁸⁴ Genaueres zur Technik ist der Einleitung zu entnehmen. Hier beschreibt Karel Boon Segers' stilistische und technische Entwicklung von einem fast pointillistischen Zeichenduktus zu kompakteren Massenverteilungen. Innerhalb der von ihm angenommenen Evolution hätte Segers über eine allmähliche Verbreiterung der Linien und deren zufälligem, gelegentlichen Zusammenschmelzen beim Ätzen sich einem neuen aquatinta-ähnlichen Verfahren angenähert:

"Het samenbundelen van de geëtste lijnen heeft Seghers ongetwijfeld naar een nieuwe aanpak gevoerd. Hij heeft de oplossing gevonden in het aanbrengen van een soort aquatint-achtige grond."⁸⁵

Boon unterscheidet sogar Früh- und Reifephase der neuen Technik. "Die Aussicht aus dem Fenster" HB 41 (Abb. 5) bezeichnet er als einen Druck, "waarin dit procédé met de aquatint-achtige grond zich nog in een vroege stadium bevindt"⁸⁶, während er bei der "Beweinung" HB 2b ein fortgeschritteneres Stadium annimmt. Er datiert diesen Druck auf ca. 1628.

Trotz dieser ungewöhnlich genauen Angaben läßt Boon im Dunkeln, wie man sich diesen "aquatintaähnlichen Ätzgrund" Technik nach Segers speziellem Rezept vorstellen könnte.

Dies ist das große Manko aller Veröffentlichungen, die "aquatintaartige" Verfahren vermuten. Kein Autor geht über das Benennen der Technik hinaus.

Kein Autor wagt den Versuch, das **Prozedere eines einfachen Staubkornverfahrens**, wie es Segers verwendet haben könnte, auch nur ansatzweise zu skizzieren.

Dabei ist gerade die Frage, ob Segers tatsächlich eine Rasterung der Platte mittels eingeschmolzenem Staub kannte oder nicht, eine der brisantesten und geheimnisvollsten auf dem Gebiet der Drucktechnik von Segers.

Wie wichtig die detaillierte Anschauung der entsprechenden Partien und ihr Vergleich tatsächlichen Aquatinten ist, zeigen die **Experimente von Willem van Leusden**.

In seinen Kopien, die er von Segers-Drucken anfertigte, verwendete er die Aquatinta nicht als Flächentechnik im eigentlichen Sinne, sondern als Hilfsmittel, um breit geätzte Linien bei der Reservage intensiv drucken zu können. Genau so hätte Segers nach der Strichätzung zusätzlich einen feinen Aquatintagrund aufgestäubt und geätzt.

⁸¹Schneeblis, S.32f

⁸²Schneeblis, S.30 und 40

⁸³Schneeblis, S.40

⁸⁴Amsterdam 1967: Grafiek van Hercules Seghers en voorloopers, Rijksprentenkabinet/ Rijksmuseum, Amsterdam 1967, S.19f

⁸⁵Amsterdam 1967, S.10

⁸⁶Amsterdam 1967, S.11

Als Beispiel dient das **"Tal mit gewundenem Fluß"** HB 14.

In Segers steht der Druck klar auf dem gelblichen Papier und zeigt kaum Spuren von Plattenton, während die Farbe in den Vertiefungen sehr satt und dunkel erscheint. Das veranlaßte van Leusden zu der Spekulation, daß Segers sich einer Art Haftgrund bediente, um einerseits das Metall sehr blank wischen zu können, andererseits dabei nicht unbeabsichtigt zu viel Farbe aus den Vertiefungen herauszuholen.

Van Leusdens Kopie erscheint im Druck gleichmäßig schwarz - aufgrund des Aquatintarasters --während Segers Radierung feinste Tonabstufungen erhält.

Bei genauer Betrachtung mit bloßem Auge meint man zu sehen, daß an sehr breit geätzten Stellen die Farbe von der Mitte zu den Rändern hin ausgewischt wurde. Das hieße, Segers hätte kein Korn zur Haftung der Farbe benützt.

Karel Boon Sowohl bestätigt aber in einem Artikel des Bulletin van het Rijksmuseum, daß eben diese Radierung unter Zuhilfenahme eines Staubverfahrens entstand:

"Er is kortgeleden verondersteld, dat Seghers een soort aquatint-procédé gebruikte en vooral deze ets zou hiervoor het bewijs leveren."⁸⁷ Boon drückt seine Zustimmung aus, indem er darauf hinweist, daß die Platte an keiner Stelle besonders tief geätzt sei, so daß die Farbe im Verhältnis zur Intensität des Schwarz verhältnismäßig flach auf dem Papier liegt - ein typisches Aquatinta-Merkmal:

"Ik kan mij met deze veronderstelling,..., verenigen in zoverre, dat de plat, evenals bij de aquatint, nergens diep gebeten schijnt."⁸⁸

Als weiteres Indiz veröffentlicht er in dem Artikel ein Detailfoto der besonders breiten Zeichnung im Vordergrund, die vermutlich in Reserve ausgeführt wurde. Dort sieht es nun tatsächlich so aus, als ob ein feinstes Staubkornraster innerhalb geätzten Zeichnung läge. Boon beschreibt die Körnung etwas ungenauer als "ungleichmäßige" Ätzung:

"Als men ... vooral de partijen in de voorgrond, onder de loupe neemt, blijken zij samengesteld uit zwaardere en minder zware inktmassa's, als of de plaat ongelijk gebeten is."⁸⁹

Boon, als damaliger Direktor des Rijksprentenkabinetts Amsterdam, van Leusden und auch sein Mentor Prof. J.G. van Geldern konnten sich auf mikroskopische Untersuchungen stützen.

Mit bloßem Auge ist die Körnung nicht zu erkennen. Erst in dieser Detailvergrößerung erkennt man eine feine Granulierung innerhalb der breiten Linien, ähnlich einem Würmchenkorn. Das Korn hätte aber so fein sein müssen, daß Segers etwas ähnliches wie einen Staubkasten erfunden haben müßte, um diese Kornqualität zu gewährleisten. Die Frage bliebe auch, weshalb er dann eine bahnbrechende Erfindung wie diese es gewesen wäre, nicht wesentlich ausgiebiger und im gestalterischen Sinne nützte.

Schneepli ist der einzige Autor, der sich darüber Gedanken macht, welche **gestalterische Absicht** hinter der Erfindung einer aquatintaähnlichen Technik überhaupt stehen konnte.

"Das Experiment des Kornverfahrens stellt sich uns ... nicht als das Ergebnis reiner Experimentierlust dar. Es ist das Mittel, dessen sich der Künstler notwendigerweise bedienen muß oder will, um zu dem angestrebten Ausdruck zu gelangen."⁹⁰

In diesem Sinne weist er darauf hin, daß in einigen Drucken der

"Himmel durch flächige Tönung von den festen Landteilen abgehoben" wird, wie z.B. in der "Landschaft mit dem Wasserfall". Schneepli deutet Segers Versuche in der Korntechnik als "Bemühungen um ein stimmungsmaßiges Element".⁹¹

⁸⁷Boon, Karel G.: Een notitie op een Seghers-prent uit de verzameling Hinloopen. In: Bulletin van het Rijksmuseum, VIII, 1960, S.4ff

⁸⁸Boon 1960, S.4

⁸⁹Boon 1960, S.4

⁹⁰Schneepli, S.34

⁹¹Schneepli, S.40

Natürlich schreibt man Segers gerne die Erfindung einer so bedeutenden Radiertechnik zu. Doch Zweifel seien weiterhin, trotz mikroskopischer Untersuchungen erlaubt. ⁹²Immerhin gibt es neben der klassischen Aquatinta noch eine Reihe anderer Techniken, mit denen sich flächige Strukturen erzeugen lassen.

Da gibt es einfachere Formen wie die Salz-oder Sandpapier- Aquatinta.

Wahrscheinlicher ist jedoch, daß Segers Direktätzungen anwandte, oder wußte, daß man mit Schwefel und anderen Chemikalien flächig ätzende Wirkungen erzielen konnte.

Diese werden zwar nie das intensive Schwarz der Aquatinta erzeugen können, doch auch die meisten flächige Regionen in Segers' Drucken erstaunen eher durch eine zusammenhängende, denn eine besonders intensive Tönung, wie sie durch Methoden erzielt werden, denen das nächste Kapitel gilt.

⁹²In einer Kopie von Segers "Seesturm" HB 49 (Abb.11) - Amsterdam Rijksprentenkabinet van Leusden 50 698b- gestaltet van Leusden den dunklen Hintergrund, der eindeutig aus einem gefärbten Papier besteht, als Aquatinta. Dieser offensichtliche Fehler, der ihm auch bei der "Bemoosten Tanne" unterläuft, und zudem der Charakter der Aquatintafläche im Vergleich mit flächigen Stellen in Segers' Drucken machen van Leusdens Beweisführung unglaubwürdig. Van Leusdens Aquatinta ist zu fein und gleichmäßig, druckt zu intensiv, als daß sich Flächen in Segers' Drucken damit erklären lassen.

3.2.1.2.2. DIREKTÄTZUNGEN, SCHWEFELÄTZUNGEN UND MORDANTS

Im ersten Zustand der zweiten Fassung der Radierung "Felstal mit einem Wasserfall" (siehe vor allem HB 22 I a, Abb.17) silhouettierte Segers den mittleren Teil des Himmels halbkreisförmig mit Abdecksubstanz gegen die Landschaft.

Innerhalb der Abdeckung zeigen sich eine ganze Anzahl in Form und Druckintensität unterschiedener Töne. Genau in der Mittelachse sitzt ein beinahe runder, randscharfer und relativ gleichmäßig grauer Fleck in heller Umgebung. Etwas unterhalb breitet sich eine wesentlich größere, unregelmäßig blaßgraue Fläche mit gewellten Rändern aus. In beiden Fällen scheint die Ätzung sehr flach. In der Nähe von Fels und aufragendem Baumstamm, unterhalb der Abdeckung finden sich Spuren von Kratzern in der Platte und mittelgraue, teils flächige, teils streifige und körnige Ätzspuren.

Erklären lassen sich diese Erscheinungen durch eine Reihe einfacher Ätzmethoden.

Möglicherweise experimentierte Segers auch mit speziellen ätzenden Mitteln, vor allem bei den etwas stärkeren Tönungen.

Am einfachsten erhält man einen leichten, flächigen Ton, indem man die Platte **direkt den Säuredämpfen** aussetzt. Dazu braucht es nur eine Vorrichtung über der Säureschale, auf der die blanke Platte - unter Umständen mit Abdeckungen dort, wo keine Ätzung erwünscht ist - mit der Motivseite nach unten längere Zeit ruhen kann. Die sanfte Aufrauung wird im Druck einen ganz schwachen, unregelmäßig fleckigen Ton zeigen.

Es ist allerdings kaum mehr feststellbar, ob Segers sich dieser Technik bedient, zumal die Anätzungen von so schwacher Natur sind, daß der Ton schon nach wenigen Druckvorgängen verschwindet.

Im Prinzip gleich, jedoch etwas effektiver im Ergebnis, ist die **Blindätzung**. Auch hier wird die blanke Platte der direkten Säurewirkung überlassen, diesmal allerdings im Säurebad. In der Radierung "Felstal mit dem Fahrweg", HB 12 (Abb.12) testete Segers wohl die unmittelbare Säureeinwirkung, indem er innerhalb des schützenden Ätzgrundes eine größere Partie freiließ. Ganz ähnlich scheint er in der zweiten Fassung von "Flußtal mit einem Wasserfall" HB 22 (Abb.17-19) vorgegangen zu sein. Inmitten der Abdeckung des Himmels ließ er einen fast kreisrunden Fleck stehen. Erstaunlich ist allerdings die Intensität des Druckes. Vielleicht half er mit Mitteln nach, die später noch erörtert werden, der Schwefelätzung oder sog. Mordants. Seltsam ist auch der harmonisch runde Umriß der Form.

Er müßte dazu ein flüssiges Abdeckmaterial verwendet haben, vielleicht das gleiche, das er auch für seine "Asphaltmalerei" verwendete.

Möglicherweise benutzte er das Blindätzen auch, um den Ton zwischen der Schwarzzeichnung des Motivs und den weißen Abdeckungen zu erzeugen. In HB 22 sieht man deutlich, daß all diese Zwischenräume durch einen mittelgrauen Ton belebt sind. Vielleicht ätzte er zuerst alle dunklen Linien, reinigte die Platte und trug dann auf das blanke Kupfer rund um die strichgeätzten Stellen, die kleinen Abdeckungen an. In einem zweiten Ätzgang erhalten dann alle Regionen, die nicht schon als Linien geätzt wurden oder abgedeckt waren, den mittelgrauen Ton.

Einen anderen Erklärungsvorschlag bietet Alexander Friedrich. Er wird unter dem Begriff "Kreuzgrundtechnik" erörtert.

Durch Blindätzung ist es schwer möglich, punktuelle Ätzungen zu steuern.

Dafür eignet sich eher die **Pinselätzung** oder Direktätzung, bei der man konzentrierte Säure mit dem Pinsel auf die blanke Platte aufträgt. Kupferplatten reagieren am stärksten auf direkte Säureeinwirkung. Dennoch ergibt die Direktätzung nur eine geringfügige Aufrauung der Platte und daher im Druck nur zarte, unregelmäßige, aber flächige Halbtonwerte. Diese eignen sich insbesondere zur Harmonisierung und Zusammenziehung allzu abrupten Graustufenübergänge. Es kann aber nur mit wenigen guten Abzügen gerechnet werden, da sich die empfindliche Oberfläche sehr schnell durch Auswischen und Pressendruck einebnet. Bei dieser Technik ist es dem Radierer fast unmöglich, die Ätzwirkung abzuschätzen oder zu steuern. Für präzises Arbeiten ist die Pinselätzung ungeeignet. Der Säurefleck "franst" und fließt auseinander, und das Ätzwasser sammelt sich

zumeist an der Spitze und den Rändern des Pinselstrichs, so daß dort ein intensiveres Druckbild, und bei mehreren Pinselstrichen insgesamt ein unruhig geflecktes Changieren verschiedener Grauwerte zu erwarten ist. Da bei jedem Säureauftrag nur eine begrenzte Menge Metall aufgelöst werden kann, müssen Partien, die intensiver drucken sollen, mehrmals übermalt werden. Diese Notwendigkeit verstärkt den unruhigen Charakter.

Typischen Merkmale von Pinselätzungen sind allerdings in seinen Radierungen nicht auszumachen. Wahrscheinlich ist aber, daß sich diese zarten Ätzspuren mit geringem Niveauunterschied in den oft mehrmals geätzten Platten den intensiveren Gravuren als feine tonige Übergänge unterordneten, oder durch die häufigen Druckvorgänge abtrugen. Segers müßte die Pinselätzung jedoch besonders entgegengekommen sein: kaum eine andere Flächentechnik in der Radierung ist ihrem Prinzip nach malerischer. Segers, der seine Drucke vorher und nachher kolorierte, konnte so schon auf der Druckform selbst Tonwerte - mit dem Pinsel!- modulieren.

Lange bekannt, heute aber nur noch selten verwendet werden andere ätzende Hilfsmittel in wäßriger Lösung, Staub- oder Pastenform, die sich besonders zum "Tönemalen" eignen, wie Walter Ziegler sehr treffend das entsprechende Kapitel in seinem Lehrbuch zu den Tiefdrucktechniken überschrieb.⁹³

Dort unterscheidet er grundsätzlich zwei Möglichkeiten, die sich offenbar am besten bewährt haben:

Zum einen das Ätzen mit Schwefel, in reiner Form oder in Verbindungen, zum anderen mit sogenannte Mordants, das sind trockene, pulverige Mischungen verschiedener Salze, die zum Gebrauch mit Essigätzwasser angerührt werden.

Der Schwefel:

"Gegen die meisten Metalle", so Ziegler, zeigt Schwefel "große Affinität und verbindet sich mit diesen zu Schwefelmetallen." Besonders Kupfer wird von Schwefel besonders gerne angegriffen. Diese Eigenschaft kommt dem Radierer zugute, der in der Regel Platten aus Kupfer bevorzugt:

"Schon einfaches Anpressen von fein verteiltem Schwefel genügt, eine Schwarzfärbung herbeizuführen, welche auf Bildung von Schwefelkupfer zurückzuführen ist. ...

Schwefelverbindungen, wie Schwefelkohlenstoff, Schwefelleber, Schwefelkalium und andere, sind zur Erzeugung tonig druckender Flecke auf Kupfer geeignet."⁹⁴

Am einfachsten ätzt man jedoch mit reinem Schwefelpulver, das man in feinsten Körnung auf die blanke Platte stäubt. Diese sollte von unten erwärmt werden, damit sich Schwefel und Metall leichter verbinden können. Durch die Behandlung färbt sich das Kupfer schwarz. Diese Oxydationsschicht kann mit Kreide entfernt werden. Gleichzeitig beseitigt man dadurch aber auch einen Teil des gerade erzeugten geringen Niveauunterschiedes, so daß der an sich schon nur leicht grau druckende Ton noch zusätzlich abgeschwächt wird. Im Ergebnis sei die Ätzung mit Schwefelpulver "unberechenbar" und ergebe "manche Zufälligkeiten".

Auch Friedrich Lippmann erwähnt in "Der Kupferstich" von 1963 das Ätzen mit reinem Schwefel. Er gibt aber leider nur die äußerst knappe Anweisung, "die Platte mit Schwefel" abzureiben.⁹⁵

In einem neueren Lehrbuch wird die Schwefelätzung ausführlicher und in leichten, aber entscheidenden Abwandlungen als "Sulphur-Tint"-Methode beschrieben⁹⁶ :

Der erste Unterschied zu Zieglers Methode ist hier, daß man die Platte vor Aufstreuen des reinen Schwefelpulvers mit Öl bestreicht. Hinzukommt, daß das Erwärmen der Platte nicht

⁹³Ziegler, Walter: Die Techniken des Tiefdrucks, Halle a.S. 1901, S.111f. Alle folgende Zitate zu Schwefel- und Mordantätzung ebenda. Auch in: Ziegler, Walter: Die manuellen graphischen Techniken. Band I : Die Schwarz-Weißkunst, Halle/Saale ³ 1919, S.232f

⁹⁴Ziegler 1919, S.283 und 286

⁹⁵Lippmann, Friedrich: Der Kupferstich, Berlin ⁷ 1963, S.42

⁹⁶Krick, Maureen: Die Kunst der Radierung. Werkzeuge, Techniken, Arbeitsprozesse, Wiesbaden Berlin 1985, S.110. Siehe auch Koschatzky, Walter: Die Kunst der Graphik, München ¹⁰ 1988, S.134: "Als *Sulphur-tint-Methode* hat man in England die Möglichkeit erntdeckt, auf eine mit Öl bestrichene Kupferplatte Schwefelpulver aufzustauben, das im feinen Korn eine Korrosionswirkung erzielt und damit einen Plattenton."

zur Bedingung gemacht ist. Allein schon durch die kalte Einwirkung des Staubes korridiere das Metall zu einem "eigenartigen Strukturraster".

Das Erwärmen der bestäubten Platte dient vielmehr einem zusätzlichen Effekt, der stark an eine einfache Aquatinta erinnert: durch die Hitze schmelzen die Schwefelteilchen an. In Zieglers Anleitung bewirkte dies im Druck die grobe Körnung, die sich aber nach einigen Drucken schnell abträgt. Maureen Krick legt dagegen die Platte anschließend in ein leichtes Säurebad. Die Ätzung bewirkt einen sehr unregelmäßig gerasterten, aber intensiveren Plattenton. Die Einfachheit der Mittel läßt Spekulationen zu, daß Segers - durch Zufall oder bewußt - diese oder eine ähnliche Methode entdeckte. In diesem Fall könnte ihm zumindest ein primitives Aquatintaverfahren zugeschrieben werden.

Abgesehen von dieser Quasi-Aquatina, erhält man mit Verbindungen des Schwefels bessere Ergebnisse als mit dem reinen Element. Ziegler beschränkt sich auf die Beschreibung von zwei Varianten des Ätzens mit Schwefelleber.

So nehme man entweder Schwefelleber in wäßriger Lösung und male mit dem Pinsel direkt auf die Platte. Die entstehende schwarze Schicht muß wieder entfernt werden. Verreibt man Schwefelleber mit "Baumöl", d.h. Olivenöl, so erhält man eine Paste in der "Konsistenz von Ölfarbe". Der Vorteil der viskosen Paste ist, daß sie sich in manchen Fällen präziser handhaben läßt, als die wäßrige Lösung. Ziegler bestreicht damit die erwärmte Platte in verschiedenen dicken Lagen. Es bildet sich "eine schwarze Kruste, die sich unter laufendem Wasser abwaschen" läßt. Im Endeffekt "zeigt sich, daß dort, wo dickere Schichten das Kupfer bedeckten entsprechende Vertiefungen entstanden sind. Das Korn ist etwas kräftiger als bei wässrigen Lösungen von Schwefelleber..."

Das Mordant:

Spätestens seit Johann Conrad Gütle in seinem Handbuch 1795 "Die Kunst in Kupfer zu stechen" lehrte, verbreitet sich eine weitere Möglichkeit der Flächenätzung außerhalb der Säurewanne: das Ätzen mit Mordants. Gütles Rezept ist es, das Ziegler dafür in seinem eigenen Lehrbuch modifiziert.

Das Mordant selbst besteht aus zwei Teilen Kochsalz, zwei Teilen Salmiak und einem Teil Grünspan.⁹⁷ "Diese Salze werden feinstens gepulvert, bei mäßiger Wärme gut getrocknet und dann in der Reibschale gemischt. Das

nt wird in gut verschlossenen Flaschen, vor Feuchtigkeit geschützt, aufbewahrt."

Erst bei Gebrauch setzt man aus diesen Bestandteilen auf einer Glasplatte ein patsofes Ätzmittel an:

"Man mischt dieses Puder in Essigätzwasser zu einem grieslichen Brei." Für dieses Essigwasser vermischt man in einem irdenen Topf zu folgenden Teilen: Wasser 150, Eisessig 6, Salmiak 14, Kochsalz 14, Grünspan 5. Die Flüssigkeit läßt man aufkochen, rührt gut um und läßt sie zugedeckt an einen kühlen Ort ruhen. Am nächsten Tag filtert man das ganze durch in eine Flasche. Dieses Essigätzwasser soll langsam, aber sorgfältig wirken. Kupfer und Eisen färbt es schwarz.

Als Bindemittel für die Mordantpaste verwendet Gütle zusätzlich Honigsirup⁹⁸, erreicht aber damit nicht die volle Ätzwirkung.

Die Masse streicht man auf eine blanke und fettfreie Platte und läßt sie eine Weile einwirken. Für tiefere Tönungen sollte man eine dickere Schicht auftragen. Eine stärkere Ätzwirkung erreicht man, wenn die Platte während des Trocknungsprozesses erwärmt wird. Mit Wasser, und Kreide löst man die entstandene Oxydationsschicht. Im Druck erkennt man, daß "an Stellen, wo eine entsprechende Menge der Mischung auflag, nicht nur ein matter Ton geätzt hat, sondern daß derselbe sogar eine ziemliche Körnung aufweist."

Dennoch ist die **Wirkung** sowohl von Schwefel- als auch Mordantätzungen eine recht schwache, und man wird bei stärkeren Tönungen auf die normale Ätzung und Aquatinta zurückgreifen müssen, wie sowohl Ziegler, als auch Lippmann betonen:

"Wird die Platte nicht mit Ätzgrund überzogen, so kann dennoch durch partielles Auftragen von Säure- oder Schwefelpasten ein Anätzen, daher Vertiefen hervorgerufen werden, doch haben die so tiefgelegten Partien die Eigenschaft des Blind- oder Graudruckens, und man muß in dem Fall, wenn man kräftige Tiefen erzielen will, eine Bestäubung mittels

⁹⁷Ziegler 1919, S.322

⁹⁸Gütle, Johann Conrad: Die Kunst in Kupfer zu stechen, 1795

Harzpulver anwenden, wie ich solche bei der Schilderung der Aquatintamanier erklären werde."⁹⁹

"Wirklichen Erfolg erreicht man aber erst mit Hilfe des Grundes und nachhaltiger Ätzung. Alle anderen Tönungen sind mühsam, schwach und unzuverlässig."¹⁰⁰

So kann diese Methode eher als eine Hilfstechne, denn ein selbständiges Gestaltungsmittel angesehen werden. Ziegler empfiehlt sie für "weiche Lufttöne, sanfte Wolkenpartien" und "zarte Übergänge in lichten Tönen".¹⁰¹

Wenn Segers sich solcher oder ähnlicher Ätzmittel bedient haben sollte, so setzte auch er sie in diesem Sinne ein. Walter Ziegler fügte seinem Handbuch eine Tafel mit Strich- und Tonproben bei.¹⁰² Nummer sieben zeigt das Ätzbild von Schwefelleber, mit Olivenöl versetzt, Nummer neun das des Mordants nach Gütle und Ziegler. Eine gewisse Ähnlichkeit mit einigen Partien der Segers-Drucke kann nicht abgesprochen werden. Besonders in der zweiten Fassung von "Felstal mit einem Wasserfall" HB 22 (Abb.17-19) gleichen die zart grau druckenden Formen im Himmel - unterhalb des intensiveren Kreisrundes- den Mordantspuren von Ziegler. Möglicherweise verwendete er ätzende Pasten, um Schattenpartien gezielt zu verstärken. Das wäre auch eine Erklärung für die körnig, flächige Struktur des Hügels in der linken unteren Bildecke von HB 21 und HB 22.

In **eigenen Versuchen** habe ich selbst überprüft, inwieweit sich **Schwefel** für eine flächige Aufätzung von Kupferplatten eignet.

Die Tonplatte im Anhang des Textes zeigt diese Experimente in Kombination mit einigen Segers-typischen Strichproben.

In Anlehnung an oben erwähnte Rezepte testete ich auf einer polierten Kupferplatte die Wirkung von Schwefel in drei verschiedenen Formen:

durch Abreiben der Platte mit Schwefelpulver, durch Bestäuben der mit Öl bestrichenen Platte und durch Malen mit Schwefelleber in wässriger Lösung.

Dabei stellte sich heraus, daß eine einmalige, kurzzeitige Behandlung der Platte in allen drei Fällen noch keinen sichtbaren Effekt im Druck ergab. Der Schwefel bewirkte zwar eine sofortige Schwarzfärbung des Metalls. Doch nach Entfernen dieses Belags erwies sich, daß die Platte nicht ausreichend tief angegriffen worden war, um im Druck auch nur einen schwachen Grauton zu erzeugen. Erst nachdem ich die Platte in gleicher Weise ein zweites Mal behandelte und über Nacht ruhen ließ, ergab sich eine zarte Aufrauhung des Kupfers. Durch eine längere Ätzung mit Salpetersäure konnte der Effekt noch gesteigert werden.

Nun wurde auch der Unterschied deutlich zwischen der Ätzung mit Schwefelpulver und Schwefelleber: Schwefelleber ätzte in der Tendenz kräftiger und körniger als reines Schwefelpulver und entfaltete ihre Wirkung vor allem an den Rändern der mit dem Pinsel aufgetragenen Flächen.

Schwefelpulver, auf die warme, öligen Platte getreut und teilweise dort mit einem trockenen Pinsel gestupft und verstrichen, oder auch pur auf der kalten, blanken Platte verrieben, ergab einen regelmäßigeren, aber etwas zarter druckenden Ton. Dort, wo Schwefel konzentrierter auflag, erhielt ich auch hier eine Körnung. Alle drei Proben aber zeigten sehr unberechenbare Reaktionen.

Doch die körnige Struktur, die besonders bei Schwefelleber ersichtlich wurde, erinnert in der Tat an bestimmte tonige Regionen einiger Segers-Drucke:

so z.B. der untere Rand des zart geätzten Ovals über dem Horizont in HB 12 b, und Teile der Himmelsregion in HB 22.

Ob Segers sich für die Erzeugung dieser und ähnlicher Effekte der erwähnten Schwefel- und Mordantpasten bediente, bleibt spekulativ, aber im Bereich des Möglichen.

Sicher aber ist, daß er flächige Effekte zuvorderst den üblichen Radiertechniken abzwängen wollte: zum einen der normalen Strichätzung, und schließlich in einem ähnliche Sinn der

⁹⁹Ziegler 1919, S.130

¹⁰⁰Lippmann, S.43

¹⁰¹Ziegler 1901, S.111

¹⁰²siehe Anhang

kalten Nadel - die zwar keine ausgesprochene Flächentechnik ist, aber in ihrer Tendenz über die reine geätzte Linie hinausweist.

3.2.1.2.3. DIE "KREUZGRUNDTECHNIK" NACH FRIEDRICH

"Der große Baum" gehört zu den Schlüsselwerken unter Segers' Drucken. Sie gewährt Einblick in zwei grundlegende Aspekte seiner Radiertechnik: erstens die Erzeugung flächiger Bereiche durch Strichätzung, zweitens der Entstehungsprozeß der Radierung. Beide Vorgehensweisen sind auf andere Werke übertragbar.

Das Rätselhafteste an dieser Radierung ist das **tonige Grau**. Es tritt in zwei Formen auf: Einmal als "Strichgeflecht, welches die Formen der Erde vom Himmel isoliert und bandartig den ganzen Baum umrandet" und unterhalb des Horizontes, als "gleichmäßig dichte Farbe".¹⁰³

Rätselhaft ist auf den ersten Blick auch die **Reihenfolge der Ätzgänge**.

Während die Ätzung im Amsterdamer Exemplar durch einen intensiven Plattenton, der die gesamte Himmelsregion belebt, nur undeutlich zu erkennen ist, zeigt der klare Dresdener Druck die Spuren des Ätzprozesses.

Wie eine Aura erstreckt sich rund um die Krone des Baumes und zwischen den untersten Ästen und dem Horizont eine zartgraue Schattenzone. Dieser Ton setzt sich aus einem dichten Netz von Kreuzlagen zusammen.

Zwei Besonderheiten fallen bei näherer Betrachtung auf (*siehe Detailabbildung I*):

Erstens setzt sich die Struktur nicht bis in die oberen beiden Ecken des Druckes fort.

Während sich das Raster auf der rechten Seite langsam zum Rand hin auflöst, wird es zu Linken des Baumes jäh und randscharf terminiert.

Zweitens zieht sich mitten durch das Netzwerk eine unregelmäßig geeckte Linie, die Silhouette des Baumes nachzeichnend.

Diese Phänomene lassen folgende Schlüsse zu:

1. Die Platte muß zwei Mal geätzt worden sein. Einmal vor Anbringen des Kreuzmusters, einmal danach. Die dunkle kantige Linie zeugt vermutlich von der Wachsumbauung beim ersten Ätzvorgang. Diese sollte den Himmel vor Durchätzungen schützen. Offenbar sammelte sich die Säure dort, wo das Wachs auf das Kupfer geklebt worden war und griff hier verstärkt das Metall an.

2. Das Netzwerk ist nicht mit der kalten Nadel angetragen (wie Springer glaubte), sondern geätzt. Anders ließe sich das abrupte Abbrechen der Struktur nicht erklären. Segers wird die Schutzabdeckung des zweiten Ätzganges links bis in das Muster hineingezogen haben, während er im rechten Eck die Linierung weitläufig umfuhr.

Als erster hat **Alexander Friedrich** sowohl das Wesen der tonigen Bereiche, als auch die Stadien des Druckprozesses entschlüsselt¹⁰⁴. In seinem Manuskript von 1922 beschäftigt er sich intensiv mit dem "Großen Baum". Seine Lösung, wurde allerdings nie veröffentlicht. Die Version Fraengers, als dessen Berater Friedrich gilt, ist eindeutig falsch.¹⁰⁵ Friedrichs Version überzeugt unter den mir bekannten technischen Ananalysen des "Großen Baumes" als die intensivste, in sich schlüssigste und radiertechnisch nachvollziehbarste Interpretation.

1. Ätzung der schwarzen Zeichnung

Wenn die schwarze Linie, die kein Raster beschneidet von einem Wachsrand stammt, dann muß es eine erste Ätzung **vor** Entstehen dieses Musters gegeben haben.

Dies muß die schwarze Zeichnung gewesen sein. Dafür spricht, daß sie offensichtlich am tiefsten geätzt ist, sowie ihre offensichtliche Funktion zur Anlage des Motives. Die Kontur

¹⁰³Friedrich, Alexander: (unveröffentlichtes Manuskript, Kupferstichkabinett Dresden): Bemerkungen zu den Radierungen des Hercules Seghers, Hamburg 1922, S.219

¹⁰⁴Haverkamp Begemann kommt dann im Katalogtext zu HB 34 zu denselben Ergebnissen. Er vermutet aber für die schwarze Zeichnung die Reservage.

¹⁰⁵Er nimmt eine Stufenätzung an: zuerst deckte Segers alle weißen Details, gab der Platte in einer ersten Ätzung den mittelgrauen Ton, deckte dann alle grau erscheinenden Teile und ätzte dann die übrigbleibenden Stellen tiefschwarz.

des Baumes, die Horizontlinie, all dies sind Angaben, die ein Zeichner üblicherweise zuerst setzt, um für die weitere Arbeit Orientierungspunkte zu haben.

Aus der Breite der Linien schloß Haverkamp Begemann die Reservagetechnik¹⁰⁶, viel wahrscheinlicher ist allerdings, daß Segers mit der normalen Radiernadel durch Bündelung und Überlagerung von Schlingen und Strichen ein Zusammenziehen der einzelnen Fäden zu dickeren Strängen erlangte. An den peripheren Blättern ist auch eindeutig die feine Arbeit der Radiernadel zu erkennen. Erstaunlich ist allerdings, daß er im Laub des Baumes so eigentlich die Zwischenräume statt des eigentlichen Motiv, die Blätter anlegte. Besonders bei halbgeschlossenen Augen vermittelt sich dieser Seheindruck. Die Blätter flimmern hell vor einer formal kaum akzentuierten dunkeltonigen Grundschwingung. Segers mußte also die spätere Lage der Blätter im Voraus bedenken und aussparen. Diese Tatsache ließ mich an einem Nacheinander der schwarzen und weißen Partien zweifeln, und eine Gleichzeitigkeit von Zeichnung in den Grund und Abdeckung der weißen Partien in Betracht ziehen. Diese Arbeitsweise wäre viel unkomplizierter gewesen.

Bei genauer Betrachtung erkennt man aber, daß die weißen Blätter direkt an die schwarze Zeichnung angelagert sind. Nirgends schneidet eine weiße Abdeckung die Tiefen, wie es typisch wäre für ein Ritzen in den Grund und gelegentliches Überdecken dieser Zeichnung in einem Gang. Denn was schon einmal geätzt wurde, kann natürlich nicht mehr vor der Säurewirkung geschützt werden.

Friedrich bestätigt:

"Dieser hier formulierte Ätzprozeß wird durch die Tatsache bestätigt, daß das Weiß niemals die Schwarzpartikel überschneidet, d.h. einen schwarzen Strich unterbricht."¹⁰⁷

Die Zeichnung wurde nun geätzt, und zwar mit Hilfe eines Wachswalls, der nicht entlang des Plattenrandes gelegt wurde, sondern mitten auf der Kupferfläche rund um den Baum gebaut wurde.

Dies ergab die "feine, teilweise durch das Grau hindurchlaufende Linie."¹⁰⁸

Sie muß in der ersten Ätzung entstanden sein, weil der Rand erstens sehr stark geätzt ist, das heißt, das Niveau der Rille wohl durch eine weitere Ätzung vertieft wurde, und zweitens und entscheidender: keine Kreuzschraffur abschneidet.

2. Zeichnen des Kreuzgrundes. Weiße Abdeckungen. Zweite Ätzung

Nun kam Segers zur Anlage des Grautones.

In "wochenlanger Arbeit". wie Friedrich betont, ritzte er in den Grund ein Netz aus vier Strichlagen, die senkrecht, waagrecht und zweimal diagonal übereinandergelegt wurden. In der Region um den Baum herum ist diese Struktur deutlich zu erkennen.

Nicht zu erkennen ist sie mit bloßem Auge unterhalb des Horizonts. Doch Friedrich betont, daß auch dieser Ton rein durch eine **flächendeckendes Kreuzraster** erzeugt worden sei, es sei nur um ein vielfaches engermaschiger, als um den Baum herum.

"Wir haben es also - so unerhört es klingen mag- mit einem Strichgewebe zu tun, welches durch so enge Zusammenlegung und mit Hilfe der einwirkenden Ätzung für das unbewaffnete Auge zu einer Fläche gestaltet worden ist."

Unter der Vergrößerung sieht man "eine Fläche, die gleichmäßig mit schwarzen und weißen Punkten übersät ist." Sie sind als Zwischen- sowie Kreuzungspunkte der Linien zu sehen. Diese wäre mit einem Aquatintakorn nicht zu vergleichen, weil sie "wesentlich... geeckter, gerissener" aussähen.¹⁰⁹

Um den Baum herum würde dieses lockerer und daher sichtbarer.

Dieses Kreuznetz liegt eindeutig unter der Weißabdeckung. Jetzt erst, nach der Aufrasterung des Hintergrundes ging er daran, diesen wieder mit den viele kleinen Details, die weiß drucken sollten, mit Pinsel oder Feder und säurefester Substanz zu überdecken.

¹⁰⁶Haverkamp Begemann 1973, im Katalog zu HB 34

¹⁰⁷Friedrich 1922, S.225f

¹⁰⁸Friedrich 1922, S.226

¹⁰⁹Friedrich 1922, S.223

In der anschließenden zweite Ätzung terminierte der Wachsrand, oder eine flüssige Schutzabdeckung, die Kreuzlagen, hinterließ aber keine so deutliche schwarze Linie wie die erste Wachsrandspur.

Der Entstehungsprozeß am Beispiel des "Großen Baumes" ist deshalb so wichtig, weil er offenbart, daß Segers die **normale Strichätzung in eine Flächentechnik** zu transponieren versucht. Wenn Friedrich recht hatte, dann gelang ihm das, vor allem im unteren Bereich des Blattes so gut, daß spätere Interpreten den Einsatz eines technischen Werkzeugs, der Wiege aus der Schabkunst, oder Aquatinta vermuteten.

Friedrichs steigert seine Bilanz: "Das Grau besteht aus Strichlagen"¹¹⁰ zu der Bewertung der Methode als eine

"eine selbständige Technik mit eigenen technischen Gesetzen."¹¹¹

Friedrich prägt für sie den eigenen Begriff "**Kreuzgrundtechnik**".

Natürlich ist die Methode an sich keine "Erfindung", schließlich bewegt sie sich im Rahmen der üblichen Ätzmethoden. Ihre Berechtigung erhält die eigene Bezeichnung dennoch. Segers ist der erste, der bekannte Formen aus der Strichätzung in eine Flächentechnik umfunktioniert:

"Etched cross-hatching was known to artists, but they had not used it to create an all-over tone under s subject or at the edges of it."¹¹²

In mindestens zehn Radierungen, manchmal mehr und manchmal weniger auffällig, ging Segers so vor wie im "Großen Baum":

Die Schwarzzeichnung ist normale Strichätzung, dann legte er ein feines Raster als Hintergrundton, den er mit Abdecksubstanz partiell übermalte.

Möglicherweise aber verwendete Segers zusätzliche Hilfsmittel, an die Friedrich nicht gedacht hatte, für das Grau in der unteren Hälfte zum Beispiel Schwefelpasten um den flächigen Effekt durch zusätzliche Oberflächenätzung zu unterstützen.

Weitere Beispiele für die "Kreuzgrundtechnik" sind die "Aussicht aus dem Fenster" HB 41 (Abb.5) und vermutlich auch HB 21 und HB 22 (Abb.14-19).

Was die gestalterische Absicht betrifft, so kann vermutet werden, daß Segers die Technik vor allem als Hintergrundfolie für die Landschaft erdachte.

"This crosshatched tone is sometimes limited to the horizon, or to the edge of the subject, but usually it extends under large sections of the subject."¹¹³

Auffällig ist aber auch, wie Haverkamp Begemann bemerkt, daß manchmal besonders der Saum zwischen Himmel und Felsregion dieses geätzte Kreuzmuster aufweist. Vielleicht sollte es hier in lockerer Struktur einen atmosphärischen Übergang zwischen den Elementen schaffen.

Im "Großen Baum" scheint Segers im linken Bereich über der Krone des Baumes mit der kalten Nadel das Kreuzraster nachbearbeitet zu haben. Einige der Kreuzlagen sind nämlich lockerer, dicker, weicher und samtiger, als die offensichtlich darunterliegende schärfer und

¹¹⁰Friedrich 1922, S.222

¹¹¹Friedrich 1922, S.227

¹¹²Haverkamp Begemann 1973, S.50. In Unkenntnis von Friedrichs Manuskripts schreibt er: "Miss Swope (1969), pp. 76,77 is the is the only one who in writing gave evidence of understanding the importance of these crosshatchings as tone-producing elements in Segers' prints." Haverkamp Begemann 1973, S.44, Anm. 80. (Swope, Mary: The etchings of Hercules Seghers, typewritten M.A. thesis, San Francisco State College, S.F. 1965)

¹¹³Haverkamp Begemann 1973, S.44

feiner geätzte Rasterung. Vielleicht wollte er das Kreuznetz doch noch bis in die Ecken fortsetzen, gab es aber nach einigen kleinen Versuchen auf - vielleicht um nicht durch zwei verschiedene Strichcharaktere und -intensitäten den bisher gleichmäßig grauen Himmelston zu stören.

Abgesehen davon unterscheidet sich der Einsatz der "Kreuzgrundtechnik" grundsätzlich von dem der Kaltnadel. Zwar glaubt Haverkamp Begemann, daß die geätzten Kreuzlagen eine Folge seiner Bemühungen war, den Effekt der empfindlichen Kaltnadelspuren bleibend in die Platte zu gravieren. Doch während die Kreuztechnik als toniges Hintergrundraster die Zeichengrundlage stellt, sollen die Kaltnadelregionen bestimmte Motivteile nachträglich akzentuieren.

Detailabbildung I
Der große Baum HB 34 b

3.2.1.2.4 DIE KALTNADEL

Weitaus häufiger noch als durch geätzten Kreuzlagen versuchte Segers auf mechanischem Weg tonige und atmosphärische Wirkung zu suggerieren. Dazu bediente er sich der Kaltnadeltechnik.

Nachdem dem er die Platte mit der Strichätzung versehen hatte, überzog er bestimmte Stellen mit einer dichten **Parallelschraffur** -zumeist die Flanken von Anhöhen und die Tiefen von Senken und Tälern, also überall dort, wo Schatten evoziert werden sollte.

Diese Schraffen bestehen aus vielen eng beieinander liegenden sehr dünnen Linien, die in den meisten Radierungen in einem Winkel von 60° - 80° angelegt wurden (daraus könnte man immerhin schließen, daß Segers Rechtshänder war). Er muß dafür eine sehr spitze und harte Nadel verwendet haben.

Der Sinn der Struktur ist klar:

"For Segers, drypoint was a simple, yet effective means of producing tone in his impressions."¹¹⁴

Schraffuren waren in der Handzeichnung nichts Neues. Der Tiefdruck übernahm die Manier, um partiell Schatten und Dunkelheiten anzudeuten.

Segers jedoch sucht nach Größerem. Er möchte die Kaltnadel von der linearen Ausdruckszeichnung zu einer **Fläche suggerierenden Struktur** überführen.

Daher kommt es, daß die Kaltnadelschraffen sich nicht in die sonstige sensible, bewegte Strichführung einfügen. Das zeichnerische Talent führt ihm die Hand so, daß sie zwar keinesfalls plump und aufgesetzt wirken, im Vergleich zum Rest der Zeichnung jedoch lebloser, fast monoton. Die Parallelschraffuren folgen nie dem Relief der Felsformationen. In kaum variiertes Schräglage überdecken sie, wenn auch zart, das feine Gespinnst lebendigen Strichs. Die Kaltnadelschraffen führen **eine völlig andersartige Strichführung** in die Zeichnung ein. Hier das amorphe Kräuseln und Schlängeln, dort die fast stereotypische Linierung. (Siehe zur Manier der Schraffierung: das Detail aus der "Landschaft mit Fernblick und Fichtenzweig" HB 27 II q, London British Museum, 132 x 179 mm, *Detailabb. II*. Man fühlt, daß es Segers nur darauf ankam, Fläche zu füllen. Vielleicht hoffte er, daß der Anpreßdruck auf dem Drucktisch die Farbe aus den eng gesetzten Parallellinien so zu einer homogenen Fläche verquetschen würde, daß statt den Zeugen mechanischer Ausführung eine malerische Fläche zu sehen wäre.

Der dichten, flächige Charakter der Kaltnadelbereiche läßt sich in einigen Fällen durch die Parallelschraffen und deren Grate alleine nicht ausreichend erklären und macht sogar in Einzelfällen die Anwendung einer echten Flächentechnik glauben.

So zum Beispiel in "Weg über einer Schlucht" HB 17 II b (Abb.7).

Friedrich jedoch findet eine einfachere, und in vielen Fällen wohl zutreffende Lösung: das Auftönen der Kaltnadelregionen.¹¹⁵

Offensichtlich erkannte Segers, "... daß die Kaltnadelarbeit alleine nicht im Stande war die Flächen hervorzubringen, da die Strichlagen nicht dicht genug zusammenlagen."

Beim Druckvorgang selbst konnte er diese Mängel korrigieren:

"Sämtliche Kaltnadelarbeiten wurden, nachdem die Platte eintamponiert und blank gewischt war mit einem Pinsel oder Wischer aus Gaze oder Flanell aufgetont, wodurch sich die eingekratzten Strichlagen zu dunklen Flecken zusammenzogen."

Das heißt, Segers trug punktuell mit einem kleineren weichen Gegenstand eine extra Schicht Farbe auf.

Natürlich konnte er auch schon beim Auswischen selbst in den Kaltnadelbereichen mehr Farbe stehen lassen. Zugute kam ihm dabei der Grat, der bei der Arbeit mit der Nadel auf dem blanken Metall aufgeworfen wird. Hier verfiel sich die Druckfarbe und produzierte eine leicht fransige, samtige Fahne links und rechts des Strichs.

¹¹⁴Haverkamp Begemann 1973, S.45

¹¹⁵Friederich 1922. In HB 17 II b wurden die Kaltnadelbereiche vermutlich zusätzlich mit blauer Wasserfarbe lasiert.

Ein besonders schönes Beispiel dafür sind vor allem die oberen horizontalen Striche der "Felsigen Landschaft mit Plateau" HB 10 b, London British Museum, 131 x 196 mm, *Detailabbildung III*.

Plattenton stehen zu lassen war eine schon bekannte Methode, dem Druck Tiefe und Atmosphäre zu verleihen. Doch Segers setzte dieses Mittel nicht als "all-over" ein, sondern ganz gezielt zur Betonung von einzelnen Motivteilen:

"The printing of tone was known, and Dürer applied it judiciously in his engravings, etchings and drypoints, although he left it in principle over the entire plate, and did not use tone to accentuate certain areas."¹¹⁶

In einige Drucken vermißt man allerdings sowohl Plattenton als auch das typisch samtige Druckbild der Grate, so im ersten erwähnten Bildbeispiel, Detailabbildung I. Offensichtlich trugen sich die Grate im allgemeinen sehr schnell ab. Die Druckintensität differiert oft auch sehr stark innerhalb einer Serie von Abzügen einer Platte. Von Kaltnadelplatten können nur wenige gute Abzüge genommen werden. Deshalb glaubt Haverkamp Begemann, daß sich Segers mit geätzten Kreuzlagen behalf, um ein bleibendes Relief für die tonerzeugenden Flächen zu gewährleisten.

"The crosshatchings that Segers etched into the plate can be seen as an effort to substitute lasting tone producing means for the ephemeral drypoint ..."¹¹⁷

Den gleichen Zweck schreibt er auch den geätzten Punkten zu, die sich in einigen Drucken finden: "...he also tried to achieve permanency by means of etched dots."¹¹⁸

Sicher ist aber, daß diese geätzten Kreuzlagen nur als Hintergrund verwendet wurden, nie, wie die kalte Nadel, um Motivteile nachträglich zu verschatten. Der Einsatz der "Kreuzgrundtechnik" ist auch weniger offensichtlich als der Einsatz der kalten Nadel. Segers mußte einen gestalterischen Grund gehabt haben, weshalb er so häufig und intensiv auf diese mechanische Methode zurückgriff. Schließlich wäre es eine leichtes gewesen, schon die gleichen Parallelschraffuren, wie er sie in Kaltnadel später hinzufügte, schon im ersten Ätzgang mit in den Grund zu zeichnen. Segers schätzte an der kalten Nadel mindestens zwei Eigenschaften: ihre Flexibilität - er konnte im Nachhinein gravieren und diese Spuren, wenn er wollte leichter wieder auspolieren als geätzte Linien, und dabei mit verschiedenen Zuständen experimentieren. Und ihre Tendenz zum Malerischen.

Interessant ist, daß die Kaltnadelsüuren vor allem im zweiten Zustand hinzugefügt wurden, und zwar oft in solchen Drucken und an den speziellen Stellen, wo er vorher farbliche Wirkungen durch Handkolorieren getestet hatte.

Manchmal übermalte er die Kaltnadelbereiche noch zusätzlich. (HB 19 a , Fassung 1)¹¹⁹
Auch Haverkamp Begemann betont:

"To some extent this drypoint was meant to take over the function of the hand-applied brushwork."

Die bildnerische Bedeutung der Kaltnadelarbeit in Segers Werk wird in der Literatur im allgemeinen unterschätzt. Springer erwähnt die Technik im Katalog, und auch Fraenger in seinem Buch¹²⁰, doch keiner der beiden geht näher darauf ein.

¹¹⁶Haverkamp Begemann 1973, S.50

¹¹⁷Haverkamp Begemann 1973, S.45

¹¹⁸Haverkamp Begemann 1973, S.45

¹¹⁹oder auch geätzte Kreuzlagen: in HB 12 a tuschte Segers geschlossen all die Stellen im Himmel blau, welche er zuvor in der Kreuzgrundtechnik angelegt hatte.

¹²⁰Fraenger 1922, S.84

Sehr bemerkenswert ist daher, daß Frenzel schon 1829 in seinem kurzen Aufsatz die Kaltnadel und ihren gestalterischen Einsatz besonders hervorhebt. Wie viele andere vor und nach ihm verweist er auf den farbigen, gemäldeartigen Charakter von Segers Drucken. Da zu seiner Zeit die Lithographie gerade eine Blüte erreichte, kombinierte er "Farbe" und "Druck" zu "Farbendruck" - schränkt aber selbst ein, daß Segers Arbeitsweise längst nicht mit dem modernen, kommerziellen Auflagenfarbdruck zu vergleichen sei. Solange der Farbendruck von mehreren Platten im Sinne LeBlons noch nicht erfunden war, konnte auch Segers keine Malerei im Druck selbst imitieren und vervielfältigen. Das einzige Mittel, das ihm dabei zu Gebote stand, auf der Platte selbst **malerische Effekte** zu produzieren - so Friedrich - bestünde "in den durch die **kalte Nadel angebrachten Schattenwirkungen**".¹²¹

Nach Segers wird Rembrandt den Einsatz der kalten Nadel in kurzer Zeit auf eine Spitze treiben. Schon oft wurde er gerühmt, "Farbe" in einer metaphorischen Bedeutung in den Schwarz-Weiß-Druck eingeführt zu haben, und das in erster Linie durch virtuosens Gebrauch der kalten Nadel. Anders als Segers arbeitete er viel stärker mit dem Grat und äußerst starken und tiefen Strichbündelungen. Rembrandts verwendet die Technik, nicht allein wie Segers zur Anlage von Flächen, sondern sowohl im zeichnerischen, also auch im malerisch-flächigen, ja fast schon skulptural-räumlichen Sinne.¹²² Farbe, als kolorierte Fläche brauchte er dazu nicht mehr.

¹²¹Frenzel 1829, S.69

¹²²siehe auch Kapitel Segers und Rembrandt

Detailabbildung II
Landschaft mit Fernblick und einem Fichtenzweig HB 27 II q
siehe zum Motiv HB 27 I o, Katalog Abb.8

Detailabbildung III
Felsige Landschaft mit Plateau HB 10 b
London British Museum, 131 x 196 mm

3.2.2. DIE FARBE

3.2.2.1. DER MODERNE FARBENDRUCK

Das Augenfälligsten an den Drucken des Hercules Segers ist ihre Farbigekeit. Nicht die Radiertechnik selbst verlieh ihnen den Ruf des Außergewöhnlichen, sondern die Vor- und Nachbereitung der gedruckten Abzüge durch eine ausführliche Kolorierung. Lange vor und nach ihm ist kein weiterer Grafiker bekannt, der wie Segers seinen Tiefdrucken den Anschein von Farbskizzen oder Aquarellen gegeben hätte.

Segers' Radierungen selbst waren seit dem 18. Jahrhundert vergessen. Doch Lexika und Handbücher würdigen ihn über zweihundert Jahre hinweg beständig als einen Künstler, der **"Landschaften mit Farbe"** druckte.

Die Überlieferung geht, wie könnte es anders sein, auf Hoogstraten zurück. Er schildert, daß Segers auch Leinwand zum Drucken benutzte. Und zur Erklärung dieser ungewöhnlichen Arbeitsweise fügt er hinzu:

"want hy drukte ook Schilderij" - "denn er druckte auch Gemälde"¹²³

Damit kommt er zwar dem Charakter der Werke sehr nahe, gab aber mit diesen Worten den Anstoß für mißverständliche Formulierungen fast aller nachfolgenden Autoren. Aus diesen geht nie klar hervor, ob nur prinzipiell die Ungewöhnlichkeit von farbigen Radierungen hervorgehoben werden soll, wenn Segers als der erste bezeichnet wird, der "in" Farbe druckt - oder ob ihm hiermit die Erfindung des Farbendrucks mit mehreren Platten zugeschrieben wird.

So schreibt Houbraken in seiner "Grooten Schouburgh" von 1719:

"Hy maakte door een vernunftige vinding het drukken van lantschappen mit verf op doek werkstellig..." ("Ihm gelang die Erfindung, Landschaften mit Farbe auf Leinwand zu drucken,...")¹²⁴

Zehn Jahre später betont Jacob Campo Weyermann in seinen "Levens-Beschryvingen der nederlandsche Konst-Schilders", vielleicht unter dem Einfluß von Leblons neuem Farbdruckverfahrens:

"Hie was den eersten Uytfinder van het drukken van Landschappen met Verf."¹²⁵ Huber und Rost zitieren in ihrem "Handbuch für Kunstliebhaber" Weyermann wörtlich:

"Er erfand das Geheimnis, Landschaften mit Farben zu drucken."¹²⁶

M.J.B. Descamps erwähnt in seinem Werk "La Vie des Peintres flamandes" von 1754 zusätzlich, daß Segers auf Leinwand druckte - vermutlich in Anlehnung an Houbraken:

"Il trouvera le secret d'imprimer des Paysages en couleur sur toile."¹²⁷

Das veranlaßte wiederum Karl Heinrich von Heineken in der "Idée général d'une collection complete d'estampes", Leipzig 1771 zu einer kleinen Korrektur:

"Hercules Zeghers ou Segers, qui a gravé et imprimé des Paysages en couleur d'une manière très singulière, non sur toile, comme dit Mr. Descampes, mais sur papier..."

Doch auch er bleibt bei der mißverständlichen Formulierung des "imprimer en couleur".

Selbst Frenzel bedient sich im Titel seiner Artikel von 1829 und 1830 noch einer recht unklaren Ausdrucksweise:

"Hercules Zegers, Zeitgenosse Paul Potters, Maler und Kupferstecher und Erfinder der Kunst, durch Kupferabdrucke mit mehreren Farben Gemälde nachzuahmen".

Zuletzt bringt Wilhelm Bode im Jahr 1903 Segers wörtlich in Zusammenhang mit dem modernen Farbendruck:

¹²³Hoogstraten, Samuel van: Inleiding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst, Rotterdam 1678, S.312. Der Begriff "schilderij" konnte damals sowohl Gemälde als auch Malerei bedeuten.

¹²⁴Houbraken, A.:Groote Schouburgh II, Amsterdam 1719, S.137 in: Springer 1910-12, S.5

¹²⁵in Band II, S.206, in: Springer 1910-12, S.6

¹²⁶Huber, Rost: Handbuch für Kunstliebhaber II, 1802, S.150. in: Springer 1910-12, S.6

¹²⁷M.J.Descamps: La Vie des Peintres flamendes, Paris 1754, S.357

"Der Künstler,..., ist nämlich ein Vorläufer unserer modernsten Farbradierer in seiner Vorliebe für farbige Drucke, die er bald mit einem einzigen Tone, bald in mehreren Tönen druckte und dann hinterher noch stellenweise mit Farbe übergang."¹²⁸

Keiner der Autoren spricht allerdings explizit von einem mehrplattigen Farbdruck im Sinne des LeBlon, dessen Erfindung den Autoren nach 1730 vermutlich bekannt war. Dennoch unternimmt Springer, um alle zukünftigen Mißverständnisse aufzuräumen, in der Einleitung seiner Segers-Monographie eine ausführliche Richtigstellung der früheren Literatur.

Von einem echten Farbdruckverfahren kann bei Segers tatsächlich keine Rede sein. **Erst** in den farbigen Schabkunstblättern des Jakob Christoph **LeBlon** um 1720/30 sind die Anfänge eines **Farbendrucks im modernen Sinne** zu sehen. Dieser beruht im Prinzip auf zwei Voraussetzungen, die zur Zeit Segers noch nicht erfüllt waren: zum einen, die Möglichkeit, Flächen im Tiefdruck zu erzeugen, und zum anderen eine Farblehre, die zur Entwicklung eines Systems der exakten Farbmischung unerlässlich war: Bekanntlich baute LeBlons Farbdruckverfahren vollständig auf Newtons Erkenntnissen von den drei Grundfarben Rot, Gelb und Blau und deren Mischverhältnissen auf.

Segers allerdings war weit davon entfernt, den Mehrfarbdruck zu erfinden - auch wenn LeBlon seine Kunst "l'art d'imprimer les tableaux"¹²⁹ nannte und somit in der Tradition des Segers steht, von dem schon Hoogstraten schreibt, daß er auch "Gemälde druckte". So betont Jaro Springer schon in seiner Rede von 1894, durch die dem Künstler Segers erstmals nach Frenzels Artikel eine öffentliche Würdigung zuteil wird:

"Die Herstellung des Farbendrucks mit mehreren Platten kennt Segers noch nicht, kann also nicht als der Erfinder des Farbendrucks bezeichnet werden."¹³⁰

Vermutlich meinten alle früheren Autoren im Grunde auch das Richtige. Ganz offensichtlich druckte er *mit* Farben, oder *in* Farben. Der Unterschied zum echten Farbdruck ist allerdings, daß er für einen Abzug nie mehr als eine Platte, und nie mehr als eine Druckfarbe verwendet.

Dennoch ranken sich um Segers Farbexperimente erstaunliche Thesen. Eine der gewagtesten findet sich bei Fraenger unter dem Begriff "Zweiplatten- Abklatsch-Umdruck."

¹²⁸Bode 1903, S.181

¹²⁹Koschatzky, 1972, S.140

¹³⁰in: Bredius, A., Hercules Seghers, In: Oud Holland, XVI, 1898, S.11

3.2.2.2. DER "ZWEIPLATTEN-ABKLATSCH-UMDRUCK"

Fraenger bescheinigt Segers

"Versuche mit **zweiplattigem Farbdruck**, die ihn zur Entdeckung eines **offsetartigen Reproduktionsverfahrens** führten."¹³¹

Diese These erstaunt durch moderne Begrifflichkeit, die in diesem historischen Zusammenhang einer Erklärung bedarf.

Sicherlich hat Segers nicht den modernen Offsetdruck erfunden. Gemeint ist vielmehr die Bedeutung des englische Ausdrucks im ursprünglichen Sinne: "absetzen, übertragen," und damit ausschließlich das Prinzip des indirekten Drucks über einen zwischengeschalteten Farbträger. Im Offsetdruck handelt es sich dabei um die Gummiwalze, die Farbe von der eigentlichen Druckform, einer Zinkplatte zumeist, auf das Papier überträgt, bei Segers soll diese Funktion eine Metallplatte oder Papier übernommen haben.

Auf eine ähnlich falsche Fährte könnte der Begriff des "zweiplattigen Farbdrucks" führen, der nach Fraenger in Segers Schaffen eine Vorstufe zur Erfindung des Offsetverfahrens bildete. Das Verfahren hat nichts mit dem Drei- oder Vierfarbdruck zu tun, bei dem für jede Farbe eine eigene Platte zu verwenden ist.

Unter **Zweiplattendruck** versteht Fraenger eine Kombination aus dem einfachen, einfarbigem und multiplizierbarem Liniendruck mit einem monotypischen, farbigen Flächendruck.

In der Praxis funktioniert die Methode des Zweiplattendrucks wie folgt:

1. Als Träger der Zeichnung dient die ursprünglich geätzte Platte, die normal eingefärbt und gedruckt wird. Auf diesen Abzug druckt man die zweite Platte.
2. Diese zweite Platte, die Tonplatte erzeugt die Farbflächen. Jedoch nicht mittels einer geätzten Druckvorlage, sondern durch eine einfache Monotypie von einer bemalten Kupferplatte:
eine blanke Metallplatte wird mit dem Pinsel eingefärbt und direkt auf das Papier gedruckt. Dieses Verfahren entspricht der Monotypie, da das Klischee einen einmaligen, unwiederholbaren Abdruck erzeugt.

Das Problem bei diesem Verfahren ist die Paßgenauigkeit von Farbflächen und zu füllender Form zu gewährleisten. Dafür muß Segers die Tonplatte anhand der Zeichnungsplatte hergestellt haben. Nach Fraenger geschah dies mittels eines Umdrucks eines noch ganz frischen Abzugs der Zeichnungsplatte auf eine **neue**, größengleiche Kupferplatte. Die noch feuchte Farbe drückt sich durch den Pressendruck auf das Metall und schafft eine spiegelverkehrte Kopie der Zeichnung: Im Prinzip das übliche Verfahren, das auch heute in der Radierung bei der Herstellung von Druckformen im Mehrfarbdrucken angewandt wird. Der Unterschied besteht allerdings in der weiteren Behandlung dieser zweiten Platte: Die Umdruckzeichnung dient nicht zur Fertigung eines mehrfach verwendbaren Klischees (durch Ätzung oder Gravur), sondern als rein monotypische Vorlage: Mit einem Pinsel werden nun direkt auf das Metall die Farben aufgetragen, wobei die umgedruckten Umriss als Führung dienen.

Im letzten Druckvorgang koloriert diese Platte den ersten Abzug.

"Zweiplatten-Abklatsch-Umdruck" also deshalb, weil *zwei* Platten verwendet werden, wovon eine im *Umdruckverfahren* ihre Passermarken erhielt, und selbst monotypisch, also als *Abklatsch* gedruckt wird.

Der Nachteil der Technik ist, daß für jeden weiteren Druck die Marken der Farbfelder wiederholt festgelegt werden müssen.

Der nächste Schritt ist also konsequenterweise die Fixierung der Umrißzeichnung, und zwar durch Gravur mit der Kaltnadel.¹³²

So erhält man ein Farbklichee, das für alle weiteren Druckvorgänge dieselbe paßgenaue Flächeneinteilung aufweist.

¹³¹Fraenger 1922, S.83

¹³²Fraenger 1922, S.85

Hiermit wäre das **offsetartige Reproduktionsverfahren** erfunden.

Fraenger bleibt jedoch eine Erklärung schuldig: weshalb sollte Segers eine Methode erfunden haben, die ihm eine serienmäßige Produktion möglichst gleicher Farbdrucke ermöglichte? Ganz offensichtlich hat er gerade das nicht gewollt.

Seine Drucke zeichnen sich durch ein ständiges Experimentieren mit Flächenaufteilungen aus. Man wird vergeblich nach zwei farbigen Abzügen suchen, die in der Setzung der Farbflächen einander gleichen. Statt den umständlichen Weg des Abklatsch-Umdrucks zu beschreiten, wäre es um ein vielfaches einfacher, die Drucke per Hand zu kolorieren - was Segers auch tat.

Für Fraengers These könnte höchstens sprechen, daß Segers eine Methode gesucht hätte, die eine Einheitlichkeit der verwendeten Medien, also reine Druckverfahren, gewährleistet. Bezeichnenderweise nennt Fraenger für diese Variante des zweiplattigen Abklatsch-Umdrucks, die eine Standardisierung des Farbdrucks erlaubte, kein einziges Beispiel.

Er erläutert allerdings den Druckvorgang der Radierung: Anhand der "Weg über einer Schlucht" HB 17 I a (Abb. 6).

Dieser Abzug ist eine spiegelverkehrte Kopie des ersten Zustandes.¹³³

Vier Farbtöne sind unterscheidbar: das Schwarz der gravierten Linien, ein gleichmäßig gelblich-brauner Hintergründton in der Landschaft, bläuliches Weiß im Himmel, das an den Seiten dunkle, zarte Streifen- und Fleckenstrukturen aufweist¹³⁴, sowie hellgelbe aufgesetzte Farbkräusel als Höhungen im Bereich der Felsen.

Im Gegensatz zum oben beschriebenen Verfahren hätte Segers bei diesem Druck keine eigene Farbklicheplatte hergestellt, sondern die Ölfarbe direkt auf die druckfertige Zeichnungsplatte gesetzt. Den einheitlich gelb-braunen Ton hätte er mit Hilfe einer Buchdruckerwalze aufgetragen, um einer Vermischung von Kupferdruck- und Ölfarbe vorzubeugen, eine Methode also, die dem Hochdruck entliehen ist. Zusätzlich durch einfache Pinselmalereien hätte er die übrigen Farbtöne auf der Metallplatte angebracht. Die so präparierte Platte druckt Segers nun zuerst auf ein Papier oder aber auf eine zweite Kupferplatte.

Von diesem feuchten Blatt oder der Platte wird ein zweiter Abzug genommen, und zwar auf das endgültige Bildmaterial, in diesem Fall ein Stück Leinwand. Das Motiv ist im Gegensinn zu sehen.

Bei dem Vorgang handelt es sich im Grunde um zwei Monotypien, die letzte davon ist gleichzeitig ein Gegendruck.

Endgültig bewiesen ist alleine durch die Vorgangsbeschreibung so gut wie nichts. Fraenger kann sich lediglich auf Spuren einer "breiigen Fleckigkeit"¹³⁵ in den hellgelben Tönen berufen. Sie könnten als Quetschungen von zwei Druckvorgängen zeugen.

Gegen Fraenger spricht nicht so sehr die Tatsache, daß das "missing link", die farbtragende "Offset-platte" nicht mehr vorhanden ist, als die Tatsache, daß der gleichmäßig gelb-braune Ton vielmehr aus einer einfachen Färbung der Leinwand v o r dem Druck herrührt, also nicht durch Farbdruk entstanden ist.¹³⁶

Gleichwohl ist die Version des "Weg über einer Schlucht" ein "Gegendruck".

Das Verfahren ist aber weitaus einfacher, als Fraenger behauptet.

Der Abzug ist schlicht ein Gegendruck von einem noch frischen Abzug der normal geätzten und schwarz gefärbten Platte. Die Farbgebung legte Segers erst nachträglich an.

Gerade dieser Radierung schreibt Fraenger aber zur Erkenntnis der drucktechnischen Experimente des Hercules Segers eine herausragende Bedeutung zu. Sie sei "ein unumstößliches, eindeutig klares Dokument für das Zweiplattendruckverfahren des Radierers."¹³⁷ Besonders auf dem Gebiet der Rekonstruktion historischer Techniken sind

¹³³eine Fassung im positiven Sinn ist HB 17 II b (Abb.7)

¹³⁴nach Fraenger durchscheinende gelb-braune Untermauerung, jedoch Oxidationsspuren der Ölfarbe (Rowlands 1980, S.29)

¹³⁵Fraenger 1922, S.87

¹³⁶Rowlands 1980, S.29

¹³⁷Fraenger 1922, S.87

folglich überzeugte Schlußfolgerungen mit Vorsicht zu genießen.¹³⁸ Doch sogar ein Grafikkenner wie Friedrich Lippmann übernimmt Fraengers Behauptung: "Diese These hat viel für sich, zumal sich ein derartiger Abklatsch-Druck erhalten hat."¹³⁹

Andere Kunsthistoriker und Grafiker betrachten grundsätzlich die These des Drucks von der kolorierten Platte als eine irrige Annahme.¹⁴⁰ Schon Jaro Springer hatte in seiner Rede im Jahr 1894 die von Ph. van der Kellen geäußerte Vermutung angezweifelt, daß Segers "gelegentlich auch,..., die auf gewöhnliche Weise eingefärbte Platte mit dem Pinsel eingetuscht habe".¹⁴¹ Schließlich stellt er in der Einleitung seiner Monographie klar: ".. die Art des Abdrucks von der mehrfarbig eingetuschten einzigen Platte war ihm unbekannt."¹⁴²

Nicht eindeutig herauszufinden ist, ob schon Frenzel, der erste Mentor des Segers, die Abklatsch-Methode meint, wenn er schreibt:
 "Hercules Zegers radierte und ätzte in einer ganz eigenen Manier mehrere Landschafts-Blätter, wobey er versuchte, Abdrücke auf Leinwand oder auf mit Ölfarbe grundiertes Papier zu machen, und indem er später die radierte Arbeit sowohl auf der P l a t t e , als auch auf dem Abdruck mit Ölfarbe übergang, eine Art Oelgemälde darzustellen,..."¹⁴³
 Die Formulierung aus seinem schon eingangs zitierten Titel des Artikels "durch Kupferabdrücke mit mehreren Farben Gemälde nachzuahmen", hilft nicht weiter, denn er könnte damit die sowohl Monotypie, als auch das einfache Einfärben radiierter Linien, als auch das spätere Kolorieren zusammengefasst haben.

Abschließend können wir davon ausgehen, daß Segers **weder Versuche zum echten Farbendruck** unternahm, **noch mit farbigen monotypischen Verfahren** seine Radierungen bereicherte. Wolfgang Singer schreibt ihm zwar die Entdeckung der Reserve zu, nicht aber die eines neuen Farbdruckverfahrens: "Die Erfindungsgabe, die Segers zu dieser wichtigen technischen Neuerung erhielt , stellt sich aber nicht ein, als er sich mit dem Druck von Farben beschäftigte. Seine sog. Farbendrucke sind eigentlich gar nicht wirklich solche."¹⁴⁴

¹³⁸siehe auch Wilhelm van Leusden 1961

¹³⁹Lippmann, S.223 Er zitiert ergänzend allerdings auch Springer, der diese Meinung nicht vertritt.

¹⁴⁰ vgl. Trautscholdt, 1936, S.446; Haverkamp Begemann, 1973, S. 46

¹⁴¹in: Bredius, A.: Hercules Seghers. In: Oud Holland, XVI, 1898, S.11

¹⁴²Springer 1910-12, S.9f

Nach Springer sei der farbige Abklatschdruck von einer Platte überhaupt erst um 1640 in der Rubens-Schule angewandt worden. Springer und Model, J.: Der französische Farbenstich des 18. Jahrhunderts, Stuttgart Berlin 1912, S.31

¹⁴³Frenzel 1829, X, S.69

¹⁴⁴Singer, Hans Wolfgang: Der Kupferstich, Bielefeld Leipzig 1922, S. 94

3.2.2.3. KOLORIERUNG, HÖHUNG UND FIRNIS

Sicher ist vielmehr, daß Segers für jeden Abzug nur einer Platte benützt diesen in nicht mehr als einer Farbe druckte.

Neueren Publikationen heben diese Tatsache immer wieder hervor.

Beim Anmischen der **Druckfarben** beweist Segers ein feines Gespür für zarte Farbtonunterschiede. Unter seinen 183 Drucken findet sich eine große Bandbreite verschiedenster Tönungen. Nach Haverkamp Begemann druckte Segers zu einem Drittel in Schwarz, gefolgt von einem Viertel Grün, einem Sechstel Blau und einem geringem Anteil (ca. elf Abzüge) an braunen oder grauen Drucken, sowie einigen wenigen in weißen oder hellgelben Tönen (ca. acht).¹⁴⁵

Hinzu kommt, daß er die Farbtöne in ihren Helligkeitswerten durch Abtönen oder Aufhellen variiert, z.B. findet sich eine ganze Palette verschiedenster Grünnuancen, die teilweise zusätzlich durch Mischung mit einer anderen Farbe gebrochen werden, z.B: ein bräunliches Grün oder auch ein grünliches Blau.

Segers druckt ausschließlich in gedeckten Farbtönen.

Die Farbzusammensetzung wurde meines Wissens bisher nicht untersucht. Interessant wäre jedoch, aus welchen Bestandteilen er sich die Druckfarbe anrührte, denn hier mußte er wirklich innovativ sein. Die zeitgenössische Anleitungen, wie Ter Brugghens' Text, lieferten nur Rezepte für schwarze, allenfalls braune Töne. (Siehe Kapitel: Ätzrezepte und -methoden)

Die Präparation und Verwendung der **Druckträger** folgt ebenso nicht der damals üblichen Praxis. Segers verwendete hierzu sowohl das übliche Druckpapier, als auch Leinwand, oder anderen groben Leinenstoff. In beiden Fällen färbte er oft vor dem Druckvorgang die zu bedruckende Seite des Materials vollständig mit breiten Pinselstrichen, deren Spuren auf einigen Abzügen deutlich zu sehen sind. Üblicherweise verwendete er auch hier nur einen Farbton, abgesehen von einigen Exemplaren, die zusätzlich mit pink bzw. erdfarbenen Schleiern versehen wurden. Wenn auf einigen Exemplaren die Untergrundbemalung, zumeist an peripheren Stellen, zweifarbig erscheint, so ist dies nach Haverkamp Begemann auf eine chemische Reaktion, möglicherweise Oxidation, zurückzuführen. Dasselbe Phänomen beschreibt er auch für die eigentliche Druckfarbe.¹⁴⁶

Interessant ist die **Korrelation von Grund- und Druckfarbe**: Sehr oft wählte er für den Druck den Ton der Untermalung, allerdings in leichten Sättigungs- oder Helligkeitsverschiebungen. Haverkamp Begemann stellt Vorlieben für bestimmte Farbkombinationen fest.

Für Grün beispielsweise, der häufigsten Druckfarbe (nach Schwarz), wählt Segers achtzehnmal eine weißen Untergrund, dreizehnmal verschiedene rötliche oder gelblich-weiße Tönungen und vierzehnmal unterschiedlichste, zumeist sehr lichte, Grünvariationen.

Bei Blau dagegen verwendete er lieber rein weißes Papier. Wenn er für Blaudrucke den Untergrund kolorierte, so tat er das häufig in einem frischen Pink, gefolgt von Blau oder Grau-Blau. (siehe HB 17 II b, Abb.7)

Deutlichstes Beispiel für Segers Farbabstimmungen bilden die Graudrucke: von zwölf Abzügen harmoniert die Hälfte in Grund- und Zeichnungston. (Beispiel: der "Große Baum")

Haverkamp erwähnt nicht, inwiefern der originale Farbton des Leinens die weitere Gestaltung beeinflusste. Der intensive Ockerton erübrigte in manchen Fällen eine Grundierung.

Die eigentliche Farbgebung erfolgte häufig erst durch **Kolorierung nach dem Druck**. Sowohl unpräpariertes, als auch vorher gefärbtes Papier oder Leinen koloriert Segers zusätzlich.

¹⁴⁵Haverkamp Begemann 1973, S.48

¹⁴⁶Haverkamp Begemann 1973, S.48. Er nennt: HB 7 I a, HB 19b für die Veränderung des Grundes, HB 22 Ib für Verfärbung des Drucktons.

Die **Art der verwendeten Farbe** wurde verschiedentlich beurteilt. Noch Springer, Frenzel und Fraenger sehen die Verwendung von Ölfarbe. Haverkamp Begemann zweifelt jedoch daran, mit dem Hinweis, daß auf den Papieren keine Spuren von absorbiertem Fett zu sehen wären.¹⁴⁷ In der englischsprachigen Literatur wird als Bezeichnung der Farbart zumeist verwendet: "water colour" für Wasserfarbe, sowie "body colour" für Deckfarbe. Leider vermißte ich eine genauere Unterscheidung der verwendeten Begriffe. Zu vermuten ist, daß nach Augenschein den aquarellartigen Farbpartien die Bezeichnung Wasserfarbe, und Farbflächen von offensichtlich pastoser Konsistenz die Bezeichnung Deckfarbe zugeordnet wurden. Nach dieser Einteilung tendierte Segers im allgemeinen dazu, den Grund mit Deckfarbe, die Kolorierung mit Wasserfarbe oder verdünnter Deckfarbe auszuführen. Die Unterscheidung beider Farbarten ist freilich nicht immer eindeutig möglich.

Bei der nachträglichen Kolorierung achtet er auch besonders auf **Farbharmonie**, wie schon Springer bemerkte:

"Es ist eine Eigentümlichkeit des Seghers, daß er ... gern mit der gleichen Farbe in zwei Nuancen arbeitet; er überstreicht z.B. einen dunkelblauen Druck mit einem etwas helleren Ton".¹⁴⁸

Als Segers-typische Farbgebung erkannte er außerdem:

"Den fertigen Abdruck hat er dann noch vielfach mit dem Pinsel übergangen; so ist der Vordergrund gerne dunkel eingefärbt oder im Hintergrund ein blauer Höhenzug angebracht worden."¹⁴⁹

In der Kolorierung kennt Segers zwei verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten. Entweder verwendete er lediglich einen Farbton, mit dem er Teile des Motivs großflächig lasierend übergang. Meist deuten die locker gesetzten, breiten Pinselstriche Schatten in den Felsflanken an, oder setzen die Himmelspartien in zarte Farbigkeit. In anderen Fällen geht er ins Detail. Fast wie Bilderbuchausmalungen wirken rote Kolorierungen von Hausdächern oder anderen Einzelheiten. Manchmal fügt er Elemente hinzu, die nicht mit der gedruckten Zeichnung vorgegeben sind, kleine menschliche Figuren, manchmal in Form einsamer Wanderer, einmal als Pärchen: im "Felstal mit einem Fahrweg" HB 12 a (Abb.13).

Auf vier Abzügen setzt er mit feinsten Pinseln Lichter durch zumeist hellgelbe Deckfarben-**Höhungen**. Interessanterweise sind alle gehöhten Exemplare auf Leinen gedruckte erste Zustände vor einer Überarbeitung mit der kalten Nadel. In den Pinselüberarbeitungen scheint er Gestaltungsvariationen im Hinblick auf eine spätere Neubearbeitung der Platte durchzuspielen.

Gleichzeitig übernimmt er hiermit eine Methode, die ursprünglich aus der Zeichenkunst stammt, später auch im Mehrplattenholzschnitt imitiert wurde. Auch per Hand hinzugefügte Weißhöhungen waren üblich, Goltzius zum Beispiel bearbeitete auf diese Weise nachträglich Dreiplatten-Holzdrucke. Zudem erinnern die Höhungen an Segers eigene Malerei mit Abdeckflüssigkeit.

Ein Spezifikum der Segers-Radierungen die **nächtlichen Szenen**. Im Grunde geht hier nicht um die Farbe, sondern um Hell-Dunkel-Werte. In einigen Fällen druckt er weiß auf dunkel grundiertes Papier, oder färbt nachträglich zumeist die Himmelspartien in braunen, schwarzen oder dunkelblauen Tönungen. (HB 46, Abb.10 und HB 49, Abb.11) (siehe Kapitel dazu) Teilweise scheint es, als gehe Segers bis an die Grenzen des Dunklen, wenn er Platten in dunkelblauer Druckfarbe auf tiefbraunes, grau übermaltes Papier abzieht.

¹⁴⁷Haverkamp Begemann 1973, S.48

¹⁴⁸Springer 1910-12, S.10

¹⁴⁹Springer in: Bredius, A.: Hercules Seghers. In: Oud Holland, XVI, 1898, S.11

Nebenbei sei übrigens auf Segers nachweislichen Einfluß auf Rembrandt verwiesen: Vielleicht waren diese Experimente der Anstoß oder zumindest ein Schritt in der Entwicklung von Rembrandts Hell-Dunkel-Malerei ?

Bemerkenswert sind auch die Spielarten einer einzigen Druckform, die er auf dem Abzug durch **unterschiedlichste Kolorierungen** erzielt. Er schafft ganz Serien von Variationen eines einzigen Motivs. Übermalungen von Vorder- und Hintergrundteilen, die er auf Abzügen von der gleichen Platte unterschiedlich gestaltet. Ein eindrucksvolles Beispiel ist die Reihe der Abzüge vom "Flußtal mit einem Wasserfall", HB 21 und 22. Mittels Veränderungen von Massenschwerpunkten verändert er Farbgebung, ganze Kompositionen und damit den Ausdrucksgehalt. (siehe Kapitel Zustände und Versionen)

Diese seriellen Arbeiten lassen schließen, daß Segers nicht auf einen endgültigen Zustand hinarbeitete.

Wir können nicht sicher gehen, inwieweit Segers Radierungen von ihm selbst als "fertig" betrachtet wurden, oder ob weitere Behandlung nicht ausgeschlossen war. Nur in dreizehn Fällen dürfen wir davon ausgehen, daß diesen Radierungen das Endstadium erreicht hatten: Segers überzog sie mit einem durchsichtigen **Firniss**.

Gegen das Licht besehen erscheinen diese Blätter wie glänzend lackiert; die typische stumpfe, rauhe Qualität von Kupferdruckpapier ist völlig verschwunden.

Die genaue Zusammensetzung der Substanz ist nicht bekannt, Haverkamp Begemann schlägt Gummi Arabicum vor.¹⁵⁰

Bei diesen Radierungen handelt es sich um kolorierte, als auch einfarbige auf weißem Papier gedruckte Exemplare. Nicht in jedem Fall überzog er das gesamte Blatt mit einer Firnisschicht - in einem Beispiel verlieh er nur einigen Hausdächern einen feinen Glanz.

Für das Medium Radierung scheint ein abschließender Firnis Auftrag sehr ungewöhnlich.

Im Fall des Segers aber wird diese Behandlung plausibel. Es ist ein weiteres Indiz dafür, daß Segers tatsächlich intendierte, "Gemälde zu drucken", das heißt mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei seine Kunst der Druckgrafik zu bereichern.

So beobachtet schon Frenzel :

"Auf mehreren ... Blättern, finden wir immer Versuche unseres Künstlers, mit Oelfarbe ein Bildchen hervorzubringen; jedoch nur einige wenige möchten jener Kunst charakteristisch entsprechen."¹⁵¹

Diese Ausnahmen jedoch ähneln so sehr kleinformatigen Gemäldestücken, daß sich der zweite große Mentor der Segers-Drucke in die Irre führen ließ.

¹⁵⁰Haverkamp Begemann 1973, S.49

¹⁵¹Frenzel 1829, S.69

3.2.2.4. DER GEMÄLDECHARAKTER

In Springers Hauptwerk ist unter allen anderen Radierungen eine einzige Ölskizze auflistet. Es ist ein kolorierter Gegendruck der Radierung "Landschaft mit dem Fichtenzweig" HB 27 I o, Abb.8. Wahrscheinlich vermutete Springer einen **malerischen Entwurf** für die eigentliche Radierung, zumal das Motiv im Gegensatz zu anderen Exemplaren dieses Druckes erscheint.

Offensichtlich verfehlten die "unzureichenden Mittel", die Segers bei solchen augentäuscherischen Experimenten zur Verfügung standen, ihre Wirkung nicht, wie in einem Zitat von Springer selbst anklingt:

"Seghers wünschte seinen Radierungen häufig den farbigen Schein von bildartiger Wirkung zugeben, er konnte es aber da ihm das Drucken von der mehrfach eingefärbten Platte unbekannt geblieben ist, nur mit unzureichenden Mitteln tun."¹⁵²

Die **Mittel**, die Springer anspricht, hatte Segers nicht erfunden. Er entnimmt sie durchweg der traditionellen **Malerei**, ja, beinahe alle Materialien und Methoden, die die Malerei zu bieten hat, führt Segers in die Druckgrafik ein.

Der Einsatz von **Farbe** ist nicht die einzige, doch elementarste Interpretation des spezifisch schwarz-weißen Mediums. Farbige Grundierung oder Färbung des Papiers, Druckfarbe in verschiedenen Tönen, Nachkolorierung der Blätter - Segers zieht alle Register um die Wirkung malerischer Qualitäten im Verhältnis zur graphischen Struktur der Ätzung auszuloten.

Damit nicht genug, er greift zum malerei-typischsten Material, der **Leinwand**, um seine gedruckten Malereien authentisch zu präsentieren.

Abschließend versiegelt er sein Werk mit einer bewahrenden und gleichsam das Produkt als Glanzstück feiernden **Firnisschicht**.

Ungewöhnlich in der Druckgrafik erscheint auch die Anlage dreier Blätter als ausgesprochene **Großformate**. Das Dresdener Exemplar mißt in der Breite 52,2cm. Für Phantasielandschaften waren solche Größen unüblich, und wurden sondern höchstens für Panoramaansichten, Stadtveduten, Landkarten oder repräsentative allegorische Darstellungen verwendet.¹⁵³

Eine besondere Rolle spielt allerdings der **Pinsel**.

Segers verwendet das Werkzeug der Maler nicht nur das zum Auftrag von Farbe auf bedrucktem oder unbedrucktem Papier.

Schon vorher, bei der Arbeit an der Druckform, schafft er mit dünnen Haarpinseln quasi Plattenmalereien: Ebenso wichtig wie Ritzung und Zeichnung mit der Radiernadel ist die minutiöse Feinmalerei mit einem in Abdeckflüssigkeit getränkten Pinsel.

Durch dieses Verfahren leistet er bereits auf der Platte dem späteren Gemäldecharakter Voranschub. Die schwungvolle, zügig-flüssige Kolorierung harmonisiert weit besser mit einem Druckbild, das selbst schon eher malerisch-flächig, als grafisch-linear angelegt ist.

Sicher nicht als malerische Geste gedacht, doch in ihrer tonig-flächigen Wirkung der Malerei nahestehend, präsentieren sich schließlich Segers Bemühungen um "**Ton**"-erzeugende Drucktechniken: unvollständiges Wischen der Platte, flächige Ätzungen, Kaltnadelabschattungen, verwobene Kreuzraster, u.a.

Und nicht zuletzt darf vergessen werden, daß die Radiertechnik selbst, vor allem durch den Plattenton, zu einer "malerischen" Formensprache neigt:

"Die radierte Linie birgt in sich Werte, die tendenziell mit dem korrespondieren, was in der Malkunst seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angestrebt wurde. Sie ist modulationsfähig, und sie führt das Auge über ihre eigene Körperlichkeit hinaus; die von dem Plattenton und Plattenrand im Abdruck leicht markierte Bildfläche schließt gewissermaßen einen Raum auf, in dem der Künstler seine Gebilde umreißt."¹⁵⁴

¹⁵²Springer 1911-12, S.10

¹⁵³Haverkamp 1968, S.13

¹⁵⁴Mayer, Rudolf: Gedruckte Kunst. Wesen, Wirkung, Wandel, Dresden 1984, S.130

Segers Bestreben, **malerische Formen in die Grafik** zu importieren, sind wohl kaum als Versuche der Imitation von Gemälden im Druck zu verstehen. Schon gar nicht suchte er nach kommerziell verwertbaren Verfahren zur Reproduktion von Gemälden. Allerdings erscheinen Thesen plausibel, die der gedruckten Zeichnung eine quasi rationelle oder ökonomische Bedeutung bei der farbigen Gesamtgestaltung zuschreiben: Die Druckform als Vorzeichnung für die spätere kolorierende Ausarbeitung.

3.2.2.5. STRICHÄTZUNG ALS KLISCHEE FÜR KOLORIERUNG

Frenzel betont immer wieder die Verwandtschaft der Drucke zu Oelgemälden. So würdigt er den "Seesturm" aus der Sammlung Albertina:

"Der hier beschriebene Druck bildet ein förmlich mit Oelfarben meisterhaft ausgeführtes Bild."¹⁵⁵

Allerdings relativiert er an anderer Stelle die Bedeutung der Versuche Segers, den Anschein von Ölgemälden zu erreichen, bemerkenswerterweise in Verbindung mit einem Hinweis auf die Vervielfältigungsmöglichkeiten.

Frenzel kommt es weniger auf die Tatsache der Imitation eines Mediums in einem anderen an, sondern auf die spezifischen **Möglichkeiten**, die gerade der Druck ermöglichen könnte. Dies klingt an, wenn er den farbigen Segers-Drucken "einige Ähnlichkeit mit der in unserer Zeit erfundenen Lithochromie"¹⁵⁶ zuschreibt, eine moderne Erfindung, die massenhafte Vervielfältigung von Bildvorlagen erlaubt, und in den folgenden Jahrzehnten zum wichtigsten Reproduktionsmedium werden sollte.

Auch die Erwähnung der Schabkunst und der Aquatinta, beide in erster Linie für die Reproduktion schon vorhandener Bilder erfunden, deuten daraufhin, daß Frenzel Segers als einen Vorläufer LeBlons sieht: auf der Suche einer Methode des Farbendrucks.

Noch deutlicher wird dies in einer Passage, in der er explizit auf den Farbendruck des LeBlon bezug nimmt:

"Jedoch möchte, da der eigentliche Charakter eines solchen Werkes noch nicht ein wahres Oelgemälde darstellt, das völlig ohne Hülfe des Pinsels durch den Druck vollendet, und auf eine leichtere und schnellere Art gedruckt werden könnte, der eigentliche Vortheil und Hauptzweck nur in den auf die Leinwand oder das Papier gebrachten **Umriß** oder in den durch die Nadel angebrachten Schattenwirkungen bestehen, wenn nicht wie es bei der späteren Erfindung von Le Blond's bunten Farbendruck der Fall war, mehrere Platten zu einem ganzen ausgeführten Blatt gebracht werden sollen."¹⁵⁷

Mit dem Druck der Zeichnung vermittelt Segers tatsächlich oft den Eindruck einer Art Skizze oder Vorzeichnung für die nachfolgende Kolorierung:

"Er verlangte dem Medium Radierung die der Malerei adhärenen Effekte ab. So liegt das radierte Netz von Linien wie eine Unterzeichnung über dem Blatt, das durch vorheriges Einfärben und nachträgliches Aquarellieren die Wirkung eines Gemäldes haben kann."¹⁵⁸

Oder wie Fraenger formuliert:

"Den spröden Schwarzdruck der Radierung versuchte er zur Ausdrucksskala des farbenreichen Aquarells zu schmeidigen."¹⁵⁹

Bode versucht das Verhältnis des "spröden" Schwarzdrucks zur Farbe als Vorzeichnung und Ausmalung zu klären:

"Auch sind offenbar die meisten einfachen Schwarzdrucke, die uns erhalten sind, als Probedrucke des Künstlers zu betrachten, die nur die Unterlage bildeten, auf welcher er durch verschiedenfarbigen Tondruck und nachträglichen Auftrag einzelner Farben Blätter von vollständiger Bildwirkung hervorzubringen sucht."¹⁶⁰

Auch Springer vermutet von den **schwarz-weißen Drucken**:

¹⁵⁵Frenzel 1829, X, S.74

¹⁵⁶Frenzel 1829, X, S.69

¹⁵⁷Frenzel 1829, X, S.69

¹⁵⁸Staatliche Graphische Sammlung München: Das Land am Meer. Holländische Landschaft im 17. Jahrhundert, München 1993, S.12

¹⁵⁹Fraenger, S.8

¹⁶⁰Bode 1903, S.193

"Hier hat die geätzte Arbeit offenbar nur die notwendigen Umrisse geben sollen, die Fertigstellung blieb dem späteren Handkolorit vorbehalten. Die Blätter waren also für eine ausgiebige Anfärbung nach dem Druck bestimmt."¹⁶¹

In einem Fall meint er sogar, die Platte sei deshalb so spärlich bezeichnet, weil die Abzüge für "eine besonders reichliche Färbung vorgesehen waren."¹⁶²

Gerade die einfachen Schwarzdrucke scheinen mir aber nicht für eine spätere Kolorierung bestimmt. Sicher nicht alle Schwarzdrucke waren von vornherein für die nachträgliche Färbung angelegt.

Unter den uns bekannten einfarbigen Drucken ohne Nachbearbeitung datieren wohl auch einige aus einer früheren Schaffensphase, in der Gedanke der Kolorierung noch nicht ausgereift war, und die Drucke wirklich als echte Schwarzdrucke geplant waren. Dafür spricht auch die weniger virtuose Strichführung, das erkennbare Suchen nach der geeigneten Form. Nicht umsonst weist Bode selbst sogar auf Stilähnlichkeiten zu Jan und Esaias van de Velde oder Willem Buytewech hin, die ihn in seiner Anfangsphase beeinflusst haben könnten. Es ist eher unwahrscheinlich, daß diese Exemplare für die spätere Kolorierung vorgesehen waren, sie haben deshalb "noch die einfache und kräftige, mehr zeichnende Art."¹⁶³

Jaques Houplain baut in seinem Artikel in der Gazette des Beaux-Arts die Interpretationen seiner Vorgänger aus.¹⁶⁴

Er versucht sich an einer komplizierten Rekonstruktion der technischen und gedanklichen Entwicklungsstufen, die Segers zur Idee geführt hätten, den Liniendruck nur noch als Vorzeichnung für die spätere Kolorierung zu verwenden.

Houplain beschreibt drei Phasen künstlerischen Reifung in Segers Werk. Die letzte Phase bedeutet den Höhepunkt einer konsequenten Suche nach den adäquaten Ausdrucksmitteln für seine Visionen.

Hier entdeckt er die Möglichkeit, von noch druckfrischen Abzügen spiegelverkehrte Kopien, Gegendrucke anzufertigen.

Diese contre-épreuves erwiesen sich nach Houplain besonders dann von Vorteil, wenn der ursprüngliche Druck nachträglich koloriert worden war. Hatte Segers der Farbauftrag nicht zugesagt, verdeckte er z.B. zu viel von der schwarzen Kontur, so konnte er angeblich mittels eines Gegendrucks eine Umkehrung der Farbschichtung erreichen: nun kam das schwarze Druckbild wieder obenauf zu liegen.

In der Praxis ist ein solches Vorgehen nicht vorstellbar ist. Wenn es Segers gelungen wäre, die Druckfarbe auf dem Papier über die verhältnismäßig lange Zeit der sorgfältigen Kolorierung hin gut feucht zu halten, wie es für einen brauchbaren, farbintensiven Gegendruck nötig ist, so hätte sie sich gerade dadurch mit der folgenden Kolorierungsschicht so verbunden. Anstatt der Schichtentrennung nach Oben und Unten wäre eine homogene Farbmischung entstanden.

Aber abgesehen von diesem Denkfehler, verfolgt Houplain weiterhin einen falschen Pfad. Statt des Druckes habe er später schlicht die Kupferplatte selbst bemalt und abgedruckt. Die These der Monotypie von der bemalten Kupferplatte hielt sich offensichtlich sehr lange: "C'est considérer le cuivre encre comme une plaque de monotypie."¹⁶⁵

Houplain erschließt die weitere Entwicklung der Segerscher Druckpraxis.

¹⁶¹Springer 1910-12, S.10

¹⁶²Springer 1910-12, S.10

¹⁶³Bode 1903, S.183

¹⁶⁴Jaques Houplain: Sur les estampes d'Hercules Seghers. In: Gazette des Beaux-Arts, XLIX, 1957, S.147-164

¹⁶⁵Houplain, S.162. Der Schwarzdruck (!), den Houplain als Bildbeispiel hinzuzieht, ist allerdings ein Musterbeispiel der Experimentierfreude Segers auf dem Gebiet der reinen Ätzung und Kaltnadel. HB 12 b (Abb.12)

Aus den vorangehenden Erfahrungen Übertragungsverfahren wäre er auf die Idee gekommen, zuerst nur die Gegendrucke, schließlich dann die ursprünglichen Drucke nicht als Werke an sich zu betrachten, sondern ihnen eine neue, untergeordnete Funktion zuzuteilen:

die Gegendrucke benützt er als Motivvorlage zur Nachbearbeitung der Platte (aufgrund der Seitengleichheit) und wichtiger noch: auch die Erstdrucke stehen nicht für sich selbst, sondern erfüllen in erster Linie dienende Aufgaben. Der Selbstwert der gedruckten Zeichnung tritt in den Hintergrund. Laut Houplain verwendete Segers auf dem Gipfel seines künstlerischen Vermögens den Druck der reinen Ätzung als eine Art Konturzeichnung, ähnlich dem Kohleriß bei der Anlage eines Gemäldes für den folgenden Farbeinsatz - "comme une préparation comparable au fusain pour une peinture."¹⁶⁶

Man fragt sich allerdings, ob diese komplizierten Herleitungen für einen relativ naheliegenden Gedanken nötig gewesen wären. Offensichtlich regt die Außergewöhnlichkeit der Drucke von Hercules Segers zu außergewöhnlichen Interpretationen an.

Oder, wie Max Friedländer in einer vorsichtigen Kritik an Fraenger bemerkt:

"Die Gestalt dieses Sonderlings, der an den Schranken der Radierung gerüttelt hat, lockt den Historiker, solche Außerordentlichkeit und tiefe Originalität hervorzuheben und etwa zu deuten."¹⁶⁷

Ergiebiger als komplizierte und rein spekulative Rekonstruktionen der Entwicklung von Segers' Farbexperimenten, die sich, abseits jeder Plattenmalerei und farbiger Monotypie, offensichtlich nur auf den Gebrauch von Pinsel und Wasser- oder Deckfarbe beschränkten, ist der Vergleich mit dem Einsatz von Farbe in der "ordentlichen" Drucktechnik seiner Zeit.

¹⁶⁶Houplain, S.162

¹⁶⁷Friedländer, Max in: Kunstchronik, N.F. XXXIII, 1921/22, S.208f

3.2.2.6. EXKURS: DER FARBDRUCK ZUR ZEIT SEGERS'

Versuche im Drucken mit Farben kurz vor oder zur Zeit Segers unternahmen tatsächlich eine Reihe von Künstlern.

Aus dem Tiefdruck sind nur sehr wenige farbige Abzüge bekannt. Von Dürer und Marcantonio Raimondi existieren je ein Abzug in roter Druckfarbe. Möglich ist aber auch, daß es sich hier um nichtauthorisierte Nachdrucke aus späterer Zeit handelt.¹⁶⁸

Anders ist die Situation im Holzschnitt. Er hatte schon immer ein enges Verhältnis zur Farbe. Schon ein Großteil der frühesten Schwarzlinien-Holzschnitte war für die anschließende einfache Ausmalung der Binnenstrukturen bestimmt. Der Druckstock lieferte hier tatsächlich die "Umrißzeichnung". Im Unterschied zu Segers Werk diente die **Kolorierung** nicht individuellen gestalterischen Absichten. Es sollten hohe Auflagen eines Motivs schnell unter das Volk gebracht werden. Ökonomisch sinnvoll war deshalb eine Methode, die ein schnelles Arbeiten erlaubte. Als der Farbdruck von mehreren Druckstöcken allgemein üblich wurde, verschwand die Handkolorierung aus dem Holzschnitt.

Hier soll uns vor allem eine besonderen Form des Holzschnitts interessieren, der **Chiaroscuro**. Und zwar deshalb, weil ihm Segers womöglich mehr verdankt, als den herkömmlichen Tiefdrucktechniken, auch wenn es auf den ersten vergleichenden Blick nicht so scheinen mag.

Hendrick **Goltzius** (1517-1583) war im 16. Jahrhundert der bekannteste holländische Clairobscur-Künstler. Er entwickelte die Technik des Mehrplattenhochdrucks, die schon um 1490 in Deutschland von Erhard Radtold und Jakob Hamman in Ansätzen erprobt wurde, und in der "Schönen Maria von Regensburg" (1519/20) aus sechs Farbdruckstöcken von Albrecht Altdorfer eine erste Blüte erreichte, zu höchster Reife.

Goltzius Clairobscur-Holzschnitte wird Segers sicherlich gekannt haben, vielleicht auch seine und Abraham Bloemaerts (1564-1651) bemerkenswerten Versuche, den linearen Kupferstich mit einer hochdruckenden flächigen Tonplatte aus einem Holzstock zu vereinen.¹⁶⁹

Ganz abwegig ist der Gedanke also nicht, daß diese Versuche seiner Vorgänger und Zeitgenossen Segers zu eigenen mehrplattigen Experimenten im Farbdruck angeregt haben. Nachweisbar sind diese anhand der überlieferten Drucke jedoch nicht.

Haverkamp Begemann weist darauf hin, daß auf einer Auktion in London im Jahre 1688 einige von Segers Landschaftsradiierungen tatsächlich unter dem Etikett "clair obscure" gehandelt wurden. Schon Hoogstraten machte auf Ähnlichkeiten zwischen dieser Hochdrucktechnik und Segers Versuchen mit Farbe aufmerksam. Eindeutig bezeichnet seine Anmerkung jedoch nur eine ähnliche gemäldeartige Wirkung, keinesfalls aber Übereinstimmungen in der Technik. Im Gegenteil erkannte er zu Recht den Unterschied von mehrplattig gedruckter Farbe dort und per Hand gefärbten Druckträgern im Fall Segers.¹⁷⁰ Der Berührungspunkt zu Segers liegt vielmehr zuerst in der besonderen Farbauswahl dieser Technik: ein Grundton wird in verschiedenen Helligkeits- und Sättigungsverhältnissen durchgespielt. Zumeist hat man drei verschiedene Helligkeitsgrade, hinzu kommt die Schwarzzeichnung.

Segers Farbgestaltung erinnert sehr an die Praxis der Chiaroscuro-Technik: auch er blieb, wie oben erwähnt, häufig im Bereich eines Farbtönen, den er in unterschiedlichen Misch- und Helligkeitsverhältnissen variierte. Zudem nähert er sich in der Farbauswahl selbst der von den bekanntesten Chiaroscuro-Künstlern bevorzugten Tönen, nämlich Braun, Grün und

¹⁶⁸Haverkamp Begemann 1973, S.50

¹⁶⁹Goltzius: "Bildnisse des römischen Kaisers", 1557 veröffentlicht: sind eine Kombination von gestochener Kupferplatte und zwei Holzstöcken nach Art des Clairobscur. Lippmann, Friedrich: Der Kupferstich, Berlin⁷ 1963, S.222

¹⁷⁰"De wijze van met drie hout platen te drukken geeft schilderachtige prenten. Maer Herkules Zegers heeft papieren of doeken,... eerst een verfen gegeven, en daer op de print gedrukt, zeer aerdich en schilderachtich." Hoogstraten 1678, S.196 in: Haverkamp Begemann, S.50

Grau.¹⁷¹ Auch die Gestaltung von Höhungen waren sowohl im Clairobscur, als auch Segers bekannt.

Darüberhinaus wurden gelegentlich auch Serien eines Druckmotivs mit verschiedenfarbigen Kompositionen in der Holzschnittechnik produziert. Von Goltzius sind mehrere Serien von Chiaroscuro-Holzschnitten bekannt, in denen er die Farbkombinationen für die Druckplatten variiert.

Bei dem großen zeitgenössischen Interesse, das dem Clairobscur entgegengebracht wurde, können wir davon ausgehen, daß Segers mit den Techniken und Arbeitsmethoden dieser Hochdruckart durchaus vertraut war.

Trotzdem muß darauf hingewiesen werden, daß Segers **handkolorierten Radierungen** ihre Wurzeln eher in **deutschen Zeichnungen** des 16., als in der holländischen Druckgrafik des 17. Jahrhunderts zu suchen sind.

Schon oft wurden Albrecht Altdorfer und andere Künstler der Donauschule mit Segers in Verbindung gebracht, insbesondere im Zusammenhang mit dessen Methode, Papier vor und nach dem Bedrucken zu färben. Verblüffend sind - neben der Stilähnlichkeit zu Segers' Zeichenmanier - Ähnlichkeiten im Umgang mit er Farbe. Auch Altdorfer bevorzugte lasierenden Farbauftrag in hellen, pastelligen Tönen. Die Zeichnung einer Fichte von Altdorfer im Kupferstichkabinett zu Berlin erinnert fast unmittelbar an Segers "Bemooste Tanne".

Wie Haverkamp Begemann betont, war Segers auch nicht der erste der koloriertes Papier für Tiefdrucke zu verwenden.

Mair von Landshut druckte schon 1499 Gravuren ("Engravings" - vermutlich Kupferstiche) auf grün oder rötlich lasiertes Papier. Er vervollständigte den Abzug sogar noch durch weiße oder gelbe Höhungen.

Das gleiche Vorgehen beschreibt Haverkamp Begemann bei Andrea Schiavone, dessen so erzeugte Drucke seinen eigenen Zeichnungen zum Verwechseln ähneln.

Peter Feddes van Harlingen (1611-1622) schuf Radierungen auf blau koloriertem Papier, die er danach weiß höhte.

All diese Experimente zielen offensichtlich darauf, die farbige Handzeichnung im Druck zu imitieren. Gleiches war der Zweck der Perfektionierung des Helldunkelholzschnitts. Wenn Segers also die Papiere seiner Drucke färbt, sie nachträglich mit weißer oder gelber Farbe höht oder auch versucht, mit der Reservage einen freien Zeichenduktus in die Radierung einzuführen, liegt er durchaus im Trend der Zeit.

Segers kommt es aber nicht primär darauf an, ein Medium in einem anderen zu imitieren. Methoden und formale Elemente aus Radiertechnik, Zeichnung und Malerei ordnet er direkt seinen Gestaltungsabsichten unter.

Erstaunlich ist weniger die Innovation - wie wir gesehen haben, erfindet er ja auf dem Gebiet der Farbe nicht Neues, sondern stellt schon **bekanntes Verfahren in einen neuen Zusammenhang** - sondern vielmehr die Leichtigkeit, Unbefangenheit und Phantasie mit der er mehrere Gattungen vereint.

Die Versuche mit der farbigen Veredelung seiner Drucke, auch die Versuche, schon auf der Platte selbst malerische und tonige Effekte zu erzielen, müssen im Kontext mit allen anderen außergewöhnlichen Methoden gesehen werden. Sie sind **Teil seiner Experimentierhaltung**, die Möglichkeiten und Grenzen des Mediums Tiefdruck auslotet.

Das ist das eigentlich Charakteristische an Segers Drucktechnik.

Das nächste Kapitel soll einen Einblick in diese Arbeitshaltung geben.

¹⁷¹Haverkamp Begemann 1973, S.50

3.3. SEGERS' EXPERIMENTIERHALTUNG

3.3.1. DRUCKEN AUF LEINWAND

Segers' Radierwerk zeichnet sich aus durch Praktiken, die weitab von den üblichen Radiermethoden scheinen. Zu erklären ist seine Arbeitsweise nur mit einem besonderen Hang zum Experiment, zum Beschreiten neuer, ungewöhnlicher Wege. Einer davon ist die Verwendung von Textilien als Druckträger.

Hoogstraten und fast alle weiteren Autoren berichten davon, daß Segers als Druckträger Leinwand benutzte. Die Überlieferung lautete ursprünglich:
Von seinem Nachruhm hätte Segers nicht mehr profitiert,

"...denn obwohl er seine Hemden und Leintücher bemalte und bedruckte, (denn er druckte auch Gemälde), blieb er mit all seinen Hausgenossen in äußerster Armut, so daß sich seine unglückliche Frau beklagte, daß alles, was aus Leinwand war, bemalt und bedruckt worden sei."

Hoogstraten wurde von den meisten Interpreten so verstanden, daß Segers aus purer Armut das teure Kupferdruckpapier durch seine eigenen Hemden und Bettlaken ersetzte. Vermutlich kann diese Auskunft ins Reich der Legende verwiesen werden. Segers setzte die Leinwand offensichtlich ganz bewußt als Gestaltungselement ein.

Abzüge auf Leinwand waren nach Haverkamp Begemann keine Erfindung Segers'. Holzschnitte auf Leinwand waren im 15. Jahrhundert. So druckte z.B. Andrea Adriani seinen Holzschnitt "Triumph Cäsars" nach Mantegna 1599 in Schwarz auf dunklen Satin und fügte mit dem Pinsel zarte goldene Höhungen hinzu.¹⁷²

Als einziger Tiefdrucker aber, der zu Lebzeiten Segers' Stoff als Druckträger benutzte, ist **Pieter Vingboons** bekannt.¹⁷³ Er ließ sich im Jahr 1633 ein Verfahren patentieren, mit Hilfe dessen er Karten auf Leinen drucken konnte. Haverkamp Begemanns Hinweis, der berühmte Abraham Bosse hätte im selben Jahr das Patent auf eine Methode erhalten, die es ihm erlaubte, farbig von Kupferplatten auf verschiedene Materialien, einschließlich Leinen zu drucken, geht vermutlich auf falsche Informationen zurück. Wahrscheinlicher ist, daß eine Verwechslung mit Vingboons vorliegt. Dessen druckgrafischen Kenntnisse allerdings gehen möglicherweise direkt auf Segers zurück. Nach den Ermittlungen Karel Boons ist es sehr wahrscheinlich, daß Pieters Vater David Vinckboons, ebenfalls Kartendrucker, ein früherer Bewunderer und Sammler von Segers-Drucken war. Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß der Sohn anhand dieser Radierungen die Drucktechnik auf Stoff studiert haben konnte.

Segers selbst scheint wirklich der erste Künstler gewesen zu sein, der im Tiefdruck Gewebe zum Druck benutzte.

Erhalten sind **35 Abzüge auf Stoff**, den er üblicherweise mit dem Pinsel gelblich oder gräulich vollständig einfärbte oder sogar in Farbflüssigkeit tränkte. Er benutzte Stoffe von grober als auch feiner Webstruktur. In den meisten Fällen verwendete er Leinen, in wenigen Fällen wohl Gewebe aus Hanf. Offensichtlich achtete er sehr wohl auf die Qualität des Materials und seinen adäquaten Einsatz. Denn in einigen Fällen verwendete Segers nicht den üblichen groben Leinen sondern Baumwollstoff, beispielsweise für "Weg über einer Schlucht" HB 17 I a (Abb. 6). Baumwolle war zur Zeit Segers kein neuartiger Rohstoff mehr. Man verarbeitete sie in Frankreich und Flandern, Holland bezog sie als Fertigware über die Handelskompanien auch direkt aus Indien. Dennoch wird der Stoff auf dem Markt im Gegensatz zum Leinen, nicht der billigste gewesen sein.

¹⁷²Haverkamp Begemann 1973, S.50

¹⁷³In: Boon, Karel: Een notitie op een Seghers-prent uit de verzameling Hinloopen. In: Bulletin van het Rijksmuseum, VIII, 1960, S.3-11

Aber Segers saß sozusagen fast an der Quelle: Sein Bruder Louwerens soll Leineweber gewesen sein. Möglicherweise konnte er Segers beständig mit Stoffen versorgen.

Demzufolge war Stoff als Druckträger keine Notlösung aus Geldmangel, wie Hoogstraten schreibt. Hinter der Art und Weise der Verwendung dieses Materials läßt sich eine wohlüberlegte Strategie auf der Suche nach **ton- und strukturenzugehenden Gestaltungsmitteln ablesen**.¹⁷⁴

So weist Friedrich in seinem Manuskript im Kommentar zu den Dresdener "Ruinen der Abtei Rijnsburg" (HB 47 II e) richtig darauf hin, daß Segers

"seiner Strichätzung eine vollere Zusammenziehung angedeihen lassen wollte, wozu ihm die gröbliche Natur des Leinens verhalf."¹⁷⁵

Zwei wesentliche Kategorien lassen sich unterscheiden, wenn gleich sich natürlich nicht alle Radierungen in eine der beiden Hauptgruppen einordnen lassen.

In der ersten Gruppe von Abzügen steht die Linienätzung **ohne nachfolgende Kolorierung** klar auf dem Gewebe steht.

Oft ist der Stoff etwas verzogen, der Fadenlauf folgt keiner geraden horizontalen Linie, sondern schlägt leichte Wellen, was den Eindruck atmosphärischer Bewegungen von Luft- oder Wolken unterstützt.

Auf einigen Blättern korrespondiert grobes Leinen mit der verwachsenen Baumform von Eichen, die das Hauptmotiv bilden.

Augenscheinlich versuchte Segers, allein durch die Webstruktur und Färbung des Stoffes, die Linienätzung atmosphärisch zu unterlegen.

Die Drucke wirken durch ihr graphisches Gefüge von geätzter Zeichnung und horizontalem und vertikalem Fadengeflecht.

Sie entsprechen in ihrer Struktur zudem den geätzten Kreuzlagen, sowie seinem Zeichenduktus in einer Tendenz zu einer verflochten, in sich verwobenen Ausdruckssprache.

Während viele Drucke auf Leinen nicht oder nur sehr zart koloriert sind, so daß die Wirkung eher eine graphische als eine malerische ist, nähert sich Segers vor allem in den seinen Serien, die er von ein und demselben Motiv anfertigt, einer **gemäldeartigen Bestimmung** der Radierungen mit Hilfe des Leinens.

Auffällig ist, daß hier Gewebe in erster Linie für den Druck der ersten Zustände zum Einsatz kam. In diesem Stadium wiesen die Platten noch keine Kaltnadelschraffuren oder andere Gravuren auf, die tonige Flächen suggerieren sollten.

Ein eindrucksvolles Beispiel ist ein Exemplar des ersten Zustandes vom "Flußtal mit einem Wasserfall" HB 21 I a (Abb.14). Der Druck ist dunkelbraun auf orange gefärbtes, grobes Leinen gezogen und anschließend ausgiebig mit hellgelber pastoser Farbe, vielleicht Ölfarbe gehöht.

Drucke dieser Art wurden fast alle mit Wasser oder Dechfarbe gründlich überarbeitet. Segers setzt Schattenflächen, experimentiert mit Farbtönen, verändert die Komposition durch verschiedenste Akzentuierungen. Es scheint, als ob Segers Möglichkeiten einer Überarbeitung der Platte erprobt. Dabei geht es ihm vorwiegend um den malerischen Flächenton.

Erstaunlich aber eindeutig verständlich ist, daß die zweiten Zustände nicht mehr auf Stoff gedruckt wurden. Offensichtlich benötigt er ihn für den beabsichtigten bildmäßigen Charakter nicht mehr als das unterstützende formale Element. Nun testet er die Wirkung der neu eingravierten Schraffuren und anderer tonerzeugender Plattenstrukturen.

Papier und Kolorierung genügen ihm ab diesem Zustand offensichtlich.

¹⁷⁴Daß Segers auch **mit** Leinwand in Verbindung mit dem Vernis mou- Verfahren druckte, wie Fraenger meinte, oder eine säuregetränkte Leinwand auf die Platte legte, wie Springer zur "Beweinung" vermutet, kann ausgeschlossen werden. Siehe Kapitel Strichätzung.

¹⁷⁵Friedrich 1922, S.14

Entsprechend seiner Affinität für Stoffe benutzte er übrigens, wenn er auf den üblichen Druckträger zurückgriff, in der Hauptsache dickes Papier **gelblicher Tönung**. Für schwarz-weiße Drucke verwendete er ausschließlich auf rein weißes Papier, kolorierte Blätter hatte er auf gelbliches Papier abgezogen.

Er unterschied also schon im vornherein, welche Drucke für eine reine Schwarz-weiß-Wirkung bestimmt waren, und welche eine malerische Tönung erhalten sollten.

Welche künstlerischen Vorstellungen Segers durch den Einsatz von Geweben als Druckträger verfolgte, kann letztlich nicht bewiesen werden. Wir können uns nur an den tatsächlich angewandten Methoden und ihrer Wirkung orientieren. So kann auch Haverkamp Begemann keine überzeugende Erklärung zu Segers Absichten liefern. Denn er klärt nicht Segers bildnerische Intentionen, sondern erhellt lediglich die gattungssprengende Bedeutung der hierfür erarbeiteten Techniken, wenn er als Ziele des Künstlers angibt:

"Segers tried to introduce an element of printmaking into painting by extensively reworking prints on cloth, and he tried to enrich graphic arts with a technical feature of painting by printing decidedly linear designs on cloth and leaving these untouched."¹⁷⁶

Mit diesen Worten schreibt Haverkamp Begemann Segers beinahe eine konzeptuell bestimmte Arbeitsweise zu. Sicherlich überschreitet er die Grenzen eines Mediums durch die Anwendung von Methoden und Materialien aus einer anderen Gattung. Allerdings ist dies die Konsequenz, nicht das Ziel seines Schaffens. Viel plausibler als kunstthoretische Zielvorgaben erscheint mir eine logische Entwicklung seiner Arbeitsweise aus gestaltungspraktischen Problemen, die sich ihm während der Arbeit stellten. Auf der Suche nach seinen Bildvorstellungen entsprechenden Mitteln gelangte Segers zur Einbeziehung malerischer Techniken in die Druckgrafik, nicht aber, weil er primär an einer Bereicherung der Druckgrafik oder Malerei durch gegenseitige Befruchtung interessiert war.

¹⁷⁶Haverkamp Begemann 1973, S.47

3.3.2. POSITIV-NEGATIV-EXPERIMENTE

Von der Druckgrafik ist man gewöhnt, daß sie Bilder liefert, die eine schwarze Zeichnung auf weißem Grund zeigen.

Nicht so bei Segers. Schon die Malerei mit Abdeckflüssigkeit wies in Richtung einer Umkehrung der üblichen Radierpraxis. Diese Tendenz scheint sich in einigen Drucken vollends durchgesetzt zu haben, wiein der Abtei von Rijnsburg (HB 46, Abb. 10 Anm. d. Verf.):

"Die große Ansicht der Abtei von Rijnsburg verblüfft zunächst als striktes Widerspiel zu dieser Uebereinkunft des Radierverfahrens: Die Zeichnung steht in hellen Umrissen auf dunkelm Grund..."¹⁷⁷

Segers stellt Seh- und Arbeitsgewohnheiten auf den Kopf, indem er einfach die Platte mit **heller Druckfarbe**, zumeist Weiß oder einem fahlen Gelb, einreibt und **auf dunkel präpariertes Papier** abdruckt.

Treffend kommentiert Fraenger diese Idee:

"Das scheint - gleich jenem Eischerze des Kolumbus - nur eine simple List und Finte. Doch war es ein Amerika-Entdecker der Radierkunst, der es gewagt hat, das gesamte Handwerk durch diesen Einfall hinters Licht zu führen."

Im Hochdruck praktizierte man schon lange Verfahren mit der gleichen optischen Wirkung: Den Weißlinienholzschnitt, der um 1500 in der Schweiz mit Urs Graf eine Blüte erlebte, sowie den seltenen Schrotschnitt, der seit der Mitte des 15. Jahrhunderts bekannt war. In der Radierung war die Methode neu.

Dabei liegen Hell-Dunkel und Positiv-Negativ-Effekte im **Wesen des Radierprozesses**. Bei der Anlage der Zeichnung in den Grund ritzt der Radierer das Motiv lichtrot (bei Kupferplatten) aus schwarzem Asphalt, er sieht also als helle Linien auf dunklem Grund. Insofern bemerkt Fraenger ganz richtig, der helle Druck auf braun oder schwarz gefärbtem Papier entspräche "...demnach genau dem negativen Bild, das der Radierer während seiner Arbeit vor sich hatte."¹⁷⁸

Normalerweise erfordert dieses "negative" Bild einen gedanklichen **Transfer** ins positive Druckbild. Es ist nicht ganz einfach, sich vorzustellen, wie die helle Ritzzeichnung als dunkles Original aussehen wird.

Unter dem Titel "Das negative Zeichnen" erläutert Walter Ziegler die Schwierigkeiten, die mit den typisch radiertechnischen Arbeitsverhältnissen verbunden sind:

"Beim Radieren auf Kupfer...ist man gezwungen, schwarz druckende Bildelemente während der Plattenarbeit hell zu schaffen... . Es mag darauf hingewiesen sein, daß ein heller Punkt oder Strich auf dunklem Grund für das Auge auffälliger wirkt als die Umkehrung. Tonbildende Strichlagen müssen daher geschlossener gearbeitet werden, als der Ungeübte annimmt."¹⁷⁹

Wenn man nun die Platte wie Segers mit einer hellen Farbe auf Dunkel druckt, umgeht man diese Probleme und kann gleichzeitig positive bildnerische Effekte nützen.

Nächtliche Szenerien und Tiefe lassen sich so viel einfacher erzielen als durch eine herkömmliche Plattenarbeit, in der man dafür den gesamten Hintergrund reliefieren müßte. Zudem wirkt jede Zeichnung auf dunklem Grund in sich geschlossener.

Segers gestaltete in dieser Technik vor allem zwei Motive: das Portrait der Abtei Rijnsburg und zwei Seestürme.

Den "Seesturm" HB 49 (Abb. 11), in hellgrün auf dünnem schwarzen Papier, gefirnißt, könnte man sich kaum in der üblichen Drucktechnik vorstellen. Von der Wirkung ging so viel verloren, daß die Darstellung des Themas fast unglauwürdig wäre. Gischt peitscht die

¹⁷⁷Fraenger, S.39

¹⁷⁸Fraenger, S.40

¹⁷⁹Ziegler, Walter: Die manuellen graphischen Techniken, Halle ³ 1919, S.25f

Flanken des sinkenden Bootes. Der Himmel ist dunkel verhangen. Kein Licht erhellt die rettungslose Situation. Tiefe wohin man blickt. Feine Schraffuren am Horizont lassen vermuten, daß Segers versucht hatte, dem Himmel durch Plattengravur eine dunkle Tönung zu geben.

Dies, glaubt Fraenger, sei das eigentliche Bestreben Segers' gewesen: durch das "ehrliche" Handwerk der Radierung dieselben nächtlichen Effekte zu erzeugen wie durch den Kunstgriff von dunklem Papier und heller Druckfarbe:

"Der Alchimistenstolz des Schwarzkünstlers hieß ihn die List jenes Weißfarbendrucks so verachten, daß er sich, ihrer nirgendmehr bedient hat. Es übermannte ihn der Ehrgeiz, auf gesetzlich festgelegtem Weg des Schwarzdrucks zu gleichem Ziel zu kommen."¹⁸⁰

In der Abtei Rijnsburg sieht er noch eine Arbeit, die von vornherein auf den Weißdruck angelegt, und auf dessen spezifischen Erfordernisse in Bezug auf Hell-Dunkel-Kontraste abgestimmt war.

Im Mauerwerk wird klar, daß die Ziegelsteine durch den Weißdruck besonders plastisch hervortreten. Dadurch sprach er direkt unsere optische Wahrnehmung an, da wir Helles als hervorstehend, Dunkles als entfernt interpretieren. In dieser Hinsicht bietet der Weißdruck im Prinzip wesentliche gestalterische Vorteile.

Segers dachte aber auch daran, daß die hell druckenden Ziegelsteine haltlos auf dunklem Grund zu schweben scheinen würden, wenn er ihnen nicht durch einen formalem Kniff Festigkeit verlieh, wie Fraenger bemerkt:

"Hercules Seghers konnte *unter Aussparung der Fugen* die Helligkeit der Steine aus dem Aetzgrund schaben. Das Druckergebnis dieser Technik bliebe ziemlich flau: Als *leicht erhöhte* weiße Flecken säßen die Einzelsteine auf der schwarzen Fläche, während das gliedernde Gerüst der Fugenklammern - als ausgesparter schwarzer Grund - niemals als *positiver Strich*, sondern als *negative Lücke* wirkte.Über dem Tore an der Giebelwand und auf der Giebelterasse selber wurde das Mauerwerk so gezeichnet. Verglichen mit der ordnenden Bestimmtheit der schwarzen Konturierung auf der linken Wand wirkt es gerüstlos und zerfasert."¹⁸¹

Deshalb umrahmte er mit dem säuregetränkten Pinsel jeden einzelnen Ziegelstein und gab ihm damit Festigkeit, wie sie zu einem Mauerwerk gehört.

Fraenger glaubt allerdings, daß sich Segers Anstrengungen danach darauf konzentrierten, gleiche Wirkung im Schwarzdruck zu erhalten. Dabei blieb er bei einem ähnlichen Motiv: der Ansicht von Ruinen eines Klosters.

Seine Interpretation ist mit Vorsicht zu genießen: So ist nicht einmal gewiß, ob das Ruinenmotiv in die Zeit *nach* der Abtei Rijnsburg datiert. Sie beinhaltet aber einige interessante, radierungsspezifische Gedankengänge, die sich auf das Problem der Hell-Dunkel-Umkehrung beziehen.

Dieses Blatt zeuge jedoch nicht von der Bewältigung der Aufgabe, sondern offenbare, daß er auf halbem Weg zum Ziel scheiterte:

"Die fragmentarische Radierung ... ist uns ein Zeugnis der Ratlosigkeit, in der er seiner noch nicht durchbegriffenen Aufgabe gegenüberstand."

Zuerst bemerkt Fraenger eine gewisse formale Starre und "Inkonsequenzen" in der "einhelligen Vibration der Zeichnung, so z.B. das "auf den lichtzerlösten Turm gepfuschte Dach, der Fremdkörper des schwarzen Plankenzaunes, schließlich das dichtverwobene Schraffurnetz vor dem klaren Himmel".

Diese Unstimmigkeiten erklärt er sich dadurch, daß Segers beim **Umdenken der hellen Plattenarbeit in dunklen Druck einige Fehler** unterlaufen seien.

¹⁸⁰Fraenger, S.43

¹⁸¹Fraenger, S.42

Zur besseren Anschauung fügt Fraenger eine Abbildung bei, die den originalen Druck in einer Hell-Dunkel-Umkehrung zeigt - also genau so, wie Segers die Platte bei der Arbeit sah. (siehe Abbildung)¹⁸²

Der originale Abzug scheint haltlos, durch die fast pointillistische Gestaltung fast in Aulösung begriffen. Hier, auf dunklem Grund bietet sich ein ganz anderes Bild:

"Die durch die Helligkeit zu Scheinbildern zersetzten Formen sammeln sich zu leibhaftig runder Fülle."¹⁸³

Von diesem überraschenden Effekt leitet er seine These ab:

"Ich wage die Vermutung auszusprechen, daß dieses ursprüngliche Negativ das eigentliche Leitbild war und daß - so paradox es klingen mag - das mittagsgrelle Blatt... als *Nachtstück* im Druck erscheinen sollte. In seiner Absicht, den Weißfarbendruck ...zu einem wirkungsgleichen Schwarzdruck umzukehren ... verstrickte er sich in ein Labyrinth des Irrtums."

Einige formale Auffälligkeiten sollen den -teils verfehlten- Umdenkprozeß beweisen:

Alle Lichter mußten ausgespart, alle Dunkelheiten gezeichnet werden.

So sollten die kleinen dunklen Tupfen, die wir als Gras, Laub und Mauerwerk erkennen, Schattenhintergrund darstellen. In der Krone des Baumes läßt sich im Vergleich mit der Negativumkehrung tatsächlich gut nachvollziehen, daß die Dunkelheiten nicht als Blätter, sondern als Zwischerräume geplant waren. (Ähnlich der Strichätzung im "Großen Baum!") Fraenger spekulierte, daß ein dunkler Himmelshintergrund "die verlorene Kontur des Laubwerks schlosse." Die starken Kaltnadelschraffen im Himmel könnten zu diesem Zweck begonnen worden sein.

Das "einheitliche Formprinzip" wie es ursprünglich geplant war, sieht man, so Fraenger an den abgebrochenen Baumstämmen, wo "die ausgefallenen Konturen durch die von außen herangetragene Schwarzfolie" ersetzt wurden.

Während er die Himmelsregion tatsächlich nach diesem System hätte durchgestalten können, scheiterte er bei den Kleinformen des Vordergrundes. Segers gab den Versuch vorzeitig auf, im Schwarzdruck den gleichen Effekt wie durch einen Weißdruck auf dunklen Grund zu erzeugen.

Deshalb mußte diese Radierung "ein Zufalls-Kuriosum, ein nega-positives Zwitterbild" bleiben.¹⁸⁴

Ob Fraenger recht hatte, ist fraglich. Doch das Beispiel verdeutlicht das **zentrale Problem** der **Hell-Dunkel-Umkehr**, das jeder Radierer bewältigen muß - es sei denn, er färbt seine grundierte Platte weiß.¹⁸⁵

Warum sollte nicht auch Segers damit zu kämpfen gehabt haben, vor allem in seinem Frühwerk, dem diese Radierung dem Stil nach wohl entstammt.

¹⁸²Fraenger, Tafel 7. In Wirklichkeit sah Segers das Motiv allerdings zusätzlich noch spiegelverkehrt.

¹⁸³Fraenger, S.45

¹⁸⁴Fraenger, S.46

¹⁸⁵Elsheimer soll sich dieser Methode bedient haben, wie Rubens in einem Brief mitteilt. Er wußte aber nicht, aus welchen Zutaten der Grund bereitet wurde. Van Gelder 1939, S.124

3.3.3. VARIATIONEN EINES MOTIVS

3.3.3.1. BESCHNEIDEN DER DRUCKE

Was Segers' Drucke so einzigartig macht, ist die Tatsache, daß es von einem Motiv nicht zwei identische Abzüge gibt. In einigen Fällen unterscheiden sich zwei Blätter von derselben Platte in Farbigkeit, Bildschwerpunkt, Größe und Ausdruck so sehr, daß man glauben könnte, sie seien von zwei eigenen Platten gedruckt. Segers erreichte diese Vielfalt in erster Linie durch ungewöhnliche und farbig präparierte Druckträger und vor allem durch die nachträgliche Kolorierung der Drucke.

Eine zusätzliche Methode, jedem einzelnen Druck sein persönliches Gepräge zu verleihen, verrät sich durch das Fehlen eines radiertypischen Charakteristikums: bei fast allen Drucken sucht man vergeblich nach dem **Plattenrand**. Praktisch alle Abzüge sind rundum bis ins Motiv hinein **beschnitten**. Schon Frenzel bemerkt verwundert die verschiedenen Maße ein und desselben Motivs.

Doch was bezweckte Segers mit dem Beschneiden von Drucken ? Offensichtlich erprobte er die unterschiedliche Wirkung einzelner **Bildausschnitte** im Vergleich zum Ganzen - ähnlich wie ein Fotograf durch Konzentration auf wesentliche Teile des Motivs die eindrucksvollste **Komposition** herauszufinden versucht. Durch das Weglassen bestimmter Bereiche konnte Segers den Bildaufbau völlig umgestalten, den Bildmittelpunkt neu definieren, neue **Perspektiven** schaffen oder auch aufheben.

In zwei höchst unterschiedlichen Abzügen ist das Motiv "**Das Felstal mit einem Fahrweg**" HB 12 a und b (Abb. 12 und 13) erhalten. Die eine Version (HB 12 a) ist ausführlich bemalt. Segers druckte das Motiv in Schwarz auf weiß grundiertes Papier und kolorierte Landschaft und Himmel dann in brauner, grauer, hellgrüner, bläulicher und rötlicher Wasserfarbe. Zusätzlich fügt er mit der Feder ein wanderndes Pärchen hinzu. Der andere Abzug, schwarz auf gelblichem Papier, blieb in seinem reinen Druckzustand. Wesentliche Nadelproben am Horizont und die Zeichnung des Motivs selbst sind hier noch in ihrer ursprünglichen Form sichtbar. Doch der Einsatz von Farbe ist nur *ein* Faktor, der die beiden Abzüge so sehr unterscheidet. Dazu kommt als zweite ausschlaggebende Komponente, daß der nicht kolorierte Druck auf allen Seiten großzügig beschnitten wurde.

Anhand dieses Motivs läßt sich wie an kaum einem anderen Beispiel nachvollziehen, wie dieser Einschnitt die Bildwirkung nachhaltig beeinflusst. In HB 12 a präsentiert sich die Begrlandschaft noch in klassischer Komposition von Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Vor dem Betrachter erstreckt sich ein Flußtal, das links und rechts von steilen, hohen Felschluchten begrenzt wird. Auf der rechten Seite sieht man davon nur die Flanke einer hochaufragenden Felsnadel. Links dagegen bilden Gesteinsmassen in einem sanften Bogen bis hin zum Horizont eine unüberwindliche Barriere. Im Vordergrund formen sie ein enges Bett für den breiten Bergbach. Die Fließrichtung ist nicht genau auszumachen, man erhält aber den Eindruck, als ob das Wasser, von den Hängen im Mittelgrund fallend, sich mit hoher Geschwindigkeit in die Schlucht im Vordergrund stürzen würde. Möglich ist aber auch, daß Segers einen ruhigen Fluß beabsichtigte, ihm aber die Perspektive etwas ins Wanken geriet.

Das Flußtal weitet sich im Mittelgrund zu einer ebenen Kulturlandschaft. Einige Häuser markieren menschliche Siedlungen. Der Fahrweg auf einem Plateau zu Füßen der rechten Felswand leitet den Blick in den Tiefengrund des Bildes, gegenläufig zur unterstellten Fließrichtung des Wassers. Ein Pärchen ist offensichtlich auf dem Weg in das besiedelte Tal.

Ungenau definiert ist der fiktive Standpunkt des Betrachters. Die Landschaft breitet sich von einem erhöhten Blickpunkt unter den Augen aus, der Standpunkt des Betrachters müßte eher in der Luft als auf festem Boden vermutet werden.

Die Vogelperspektive ist es aber auch, die diesen Abzug von der beschnittenen Version unterscheidet.

Dieser wurden wesentliche ortsbestimmende Elemente genommen. In ihrer ursprünglichen Topographie ist die Landschaft kaum mehr erkennbar. Dem Betrachter wird ein so eng begrenzt Ausschnitt vor Augen geführt, daß die Einordnung in einen großen perspektivischen Zusammenhang fast nicht mehr möglich scheint.

Im wesentlichen entfernte Segers obere und untere Passagen des Blattes. Zur Rechten hin öffnete Segers den Raum, indem er die begrenzende Felsnase abschnitt. Von der Mitte bis zum linken Bildrand aber verstärkte er den Eindruck einer hochaufgetürmten, massiven Felswand. Sie füllt nun fast die Hälfte des Blattes und zieht sich bis zum oberen Bildrand. Das Hochplateau mit Weg und den Bereich, wo sich das Wasser durch die tiefe Schlucht zu zwängen scheint, hat Segers völlig entfernt. Er beseitigte damit den Eindruck von Tiefenraum.

Damit bestimmt er den maßgeblichen Unterschied zwischen unbeschnittenem und beschnittenem Abzug.

Aus einem extrem **weitsichtig** angelegten Motiv macht er eine **Nahaufnahme** fast ohne jede Tiefenwirkung.

Mit der Beschneidung des Abzugs bewirkt Segers optisch eine Zusammenziehung der Motivteile. Die Kuppe des Hochplateaus, der besiedelte Talkessel, die Hügelkette am Horizont - alles scheint eingeebnet zu einer einzigen Fläche, welche die Struktur und Ausdehnung des Felsmassivs fortsetzt.

Diese Gesteinsmassen bestimmen die Aussage des Bildes. Segers führt den Betrachter so nahe an die Felswand heran, daß ihm der Blick in die Ferne von vornherein verwehrt ist. Nicht der Eindruck eines Tiefenraumes stellt sich ein, sondern der einer Fläche.

Die **Illusion von Dreidimensionalität** ist auf die **zweidimensionale, zeichnerisch strukturierte Bildfläche zurückgeführt** worden.

Raum vermittelt sich nur noch im Kleinen, in der **Mikrostruktur** der Felsen. Doch auch hier scheinen die Niveauunterschiede zwischen hellen Felsgraten und dunklen Spalten oder angedeuteten Abgründen seltsam gleichmäßig. Es gibt keinen extremen Überhang und keine extreme Schlucht. Jede Felsstruktur ist an die Fläche zurückgebunden, kann den Raum nicht erobern.

Der Eindruck der Zweidimensionalität entsteht im wesentlichen durch den engen Bildausschnitt. Wie mit einem Teleobjektiv werden Landschaftsteile von ihrer Umgebung isoliert und an das Auge des Betrachters herangeholt. Wenn Segers den Maßstab der Zeichnung hätte verändern können, so hätte er das Bergmassiv zusätzlich sicher in Vergrößerung gezeigt.

Diese evozierte Nahsicht bewirkt, daß statt Perspektive und Tiefenraum etwas anderes hervortritt:

die reine Struktur der Zeichnung.

Ein an Kunst des 20. Jahrhunderts geschultes Auge sähe darin vielleicht die Tendenz zur Abstraktion von Gegenstandsbezügen oder eine Emanzipation der zweidimensionalen Zeichnung von der Tiefenraumillusion.

Die Nadelproben im Himmel arbeiten zusätzlich gegen die Illusion einer perspektivisch-realistischen Landschaft.

Tatsache ist, daß die Vorliebe zum Nahsichtigen, Kleinteiligen im Zeichenduktus von fast allen seinen Drucken spürbar wird. Hier, in der beschnittenen Version von "Felstal mit einem Fahrweg" wird diese charakteristische Zeichenführung durch den knappen Bildausschnitt jedoch noch focussiert.

Segers pendelt immer zwischen "**Makro**"- und "**Mikro**"ansicht.

Seine Motive zeigen im Ganzen zwar Landschaften in ihrer Tiefenwirkung. Doch der gezeichnete Strich selbst wird nie in einem großen Schwung Raum umfassen. Segers'

Zeichenduktus bleibt im Wesen eigenartig ober-flächlich. Er formt kein Volumen. Erst in der Zusammensetzung vieler kleiner Strichhäkel ergibt sich die Vortstellung von Bergmassiven, Schluchten, Plateaus.

Beschneidet man dieses Linienflechtwerk auf einen eng begrenzten Ausschnitt, so wird sowohl die Gleichförmigkeit des Zeichenduktus ersichtlich, als auch die Tendenz zur **Zweidimensionalität und mikrobischen Kleinteiligkeit**.

Wenn Segers, wie in diesem Fall, seine Drucke auf einen Ausschnitt reduziert, so handelt er in der Konsequenz seines Zeichenstils.

Die Vereinzelnung der Motivteile aus dem gegenständlichen und räumlichen Zusammenhang wäre die nächste und letzte Stufe der zwangsläufigen Entwicklung seines Zeichenduktus.

Tatsächlich hat sich die **Tendenz zum Zerfall des zeichnerischen Gerüsts** in einigen Drucken durchgesetzt. Das eindrucksvollste Beispiel ist das Motiv "Flußtal mit einem Wasserfall" HB 21.

In vier Plattenzuständen arbeitete Segers hier unermüdlich an der Zeichnung.

Durch Hinzufügen und wieder Polieren von Kaltnadelschraffen und Ätzspuren änderte er ständig das Relief der Platte. Er treibt seine Plattenarbeit soweit, daß der letzte Zustand (Abb.16) schließlich ein Stadium erreicht hat, in dem sich einzelne Motivteile verselbständigen und aus dem festen Gefüge der Zeichnung lösen.

Durch starkes Polieren der Platte wurden die seicht geätzten Stellen fast völlig eingeebnet. Damit verschwinden die zartgrau druckenden Stellen. Übrig blieben alle tiefere, dunklen Linien, die vielleicht in einer zweiten Ätzung noch verstärkt wurden. Dabei erhielten sie auch ihren etwas breiigen, fransigen Charakter.

Das Bild wirkt dadurch lückiger, den einzelnen Motivteilen fehlt der Halt eines verbindenden subtilen Liniengefüges. Einzig die einheitlich gelbliche Färbung des Papiers und der Plattenton hält die Komposition zusammen.

Der letzte Zustand dieses Motivs führte die vorhergehenden Versuche nicht zur Vollendung. Im Gegenteil, die Gestaltung scheint am Ende schlechter als in allen Stadien zuvor. Doch Segers war sich des Risikos radikaler Eingriffe wohl bewußt. Er hatte den Mut, das Werk unter Umständen zugrunde zu richten. Denn letztlich dienten diese Experimente dem Bestreben, aus einem Motiv so viele Ausdrucksvarianten als möglich herauszuholen.

Gerade die **Radiertechnik bietet dafür eine einzigartige Chance**. Segers war wohl der erste, der sie erkannte und zu nutzen wußte: in den verschiedensten Bearbeitungszuständen einer Platte manifestiert sich seine beständige Suche nach **Veränderung** und Verbesserung. In Kombination mit Beschneidung und Kolorierung der Abzüge konnte er so ganze Serien unterschiedlichster Ausführungen eines einzigen Motivs produzieren.

3.3.3.2. ZUSTÄNDE UND ZWEITE VERSIONEN

Hercules Segers war der erste Radierer, der sich nicht mit der vervielfältigenden Funktion des Mediums Radierung begnügte. Als erster ging er dem künstlerische Potential der Radierung auf den Grund. Dabei entdeckte, was für heutige Radierer im Wesen der Technik liegt, und keiner besonderen Reflexion bedarf: die Chance, eine Kupferplatte mehrmals zu überarbeiten und damit verschiedene **Zustände** des Motivs zu schaffen. Dabei garantiert die fast unbegrenzte Möglichkeit der Veränderung gleichzeitig, daß die "heterogensten Elemente ..., durch den Druckvorgang [mit Plattenton- und rand, Anm. d. Verf.] immer noch zu einem mehr oder weniger einheitlichen Bild zusammengezogen." werden.¹⁸⁶

Zu Segers' Zeit war sicher bekannt, daß mit dem ersten Ätzgang die Behandlung der Platte noch nicht abgeschlossen sein mußte. Segers jedoch machte aus einer vagen Ahnung oder Korrekturmöglichkeit eine fundierte künstlerische Gestaltungsmethode. Diese innovative Leistung kann nicht stark genug betont werden, zumal die Literatur dieses Thema recht stiefmütterlich behandelt.¹⁸⁷

Die Plattenzustände diente dem übergeordneten Ziel, einem einzigen Motiv die verschiedensten Ausdrucksvariationen abzurufen.

Daher müssen die Überarbeitungen einer Platte im Kontext der anderen Gestaltungsmethoden gesehen werden, die es ihm ermöglichten, ein Motiv in unterschiedlichen Zuständen durchzuspielen.

Dazu gehören in erster Linie die Kolorierung und die Beschneidung der Drucke, aber auch **kolorierte Gegendrucke** und **zweite Versionen** des gleichen Motivs auf einer neuen Platte. So entstanden Serien eines einzigen Motivs, von denen jeder Abzug individuell für sich steht. Erst in der Zusammenschau aller Drucke der Serie offenbart sich jedoch seine Bedeutung als einzigartige Interpretation eines Klischees.

Segers' Seriendrucke changieren ständig zwischen **Eigenständigkeit** und **Gesamtkunstwerk**.

Allein in 15 Fällen kennt man verschiedene Zustände der selben Druckplatte. Einige Motive arbeitete er sogar drei bis vier Mal um. Dazu zählen seine bekanntesten Serien: die Variationen von "Landschaft mit Fernblick und einem Kiefernast" HB 27 (Abb.8), "Der Talkessel" HB 13, von dem die meisten, nämlich 22 Abzüge einer Segers-Platte überhaupt vorliegen, und das "**Flußtal mit einem Wasserfall**" HB 21 und 22, das hier beispielhaft besprochen werden soll.

Vier Zustände liegen von dieser Radierung vor, und ebenso viele von der zweiten Version dieses Motivs auf einer neuen Platte.

Für die erste Version verwendete er einen Teil einer Kupferplatte, die schon einmal einem anderen Motiv, einem großen Schiff, gedient hatte. Die eigenartigen Linien in der Himmelsregion sind daher nichts anderes als die Reste der Schiffstakelage.

Haverkamp Begemann bemerkte, daß sich in fast allen Fällen von Zustandsdrucken für jeden Arbeitsgang eine charakteristische Behandlungsform feststellen läßt.

Der **erste Zustand** war gewöhnlich pure lineare Ätzung, sei es nun die normale Strichätzung oder die Reservege oder ein ähnliches Verfahren.

Auch unserem Fall präsentiert sich Druck des ersten Zustands der ersten Version von "Flußtal mit einem Wasserfall" in reinster Ätzung. (HB 21 I a, Abb.14)

Auffällig ist der Druckträger: Segers zog die Platte in dunkelbraun auf orange gefärbtes grobes Leinen ab; anschließend höhte er den Druck mit hellgelber Deckfarbe.

¹⁸⁶Friedrich 1922

¹⁸⁷Erst Haverkamp Begemann weist auf die Bedeutung der Methode hin. Lange Zeit sorgten die Variationen eines Motivs für Verwirrung in bezug auf die Zuordnung verschiedener Abzüge zu einer Platte.

Wie schon im Kapitel "Drucken auf Leinwand" erwähnt, waren Textilien ein typischer Druckträger des ersten Zustandes. Schon nach dem zweiten Arbeitsgang griff er wieder auf das übliche Papier zurück.

Offensichtlich erhoffte sich Segers durch die Struktur und Färbung des Stoffes die Unterstützung einer gemäldehaften Wirkung, oder doch zumindest eine tonige Hinterlegung der reinen Ätzung.

Charakteristisch für den ersten Zustand ist auch die Kolorierung. Durch den Einsatz von Farbe konnte Segers am nachhaltigsten den Stimmungsgehalt eines Motivs variieren. Erstaunlich ist daher, daß mit allen weiteren Zuständen die Häufigkeit der bemalte Abzüge abnimmt. Daraus läßt sich schließen, daß Segers den Effekt des Kolorits lieber schon *im Druck selbst* erzeugt hätte, als nachträglich durch den Gebrauch von Pinsel und Wasserfarbe. Ein Blick auf den letzten Zustand dieses Motivs zeigt, daß dieser auch hier ohne zusätzliche Kolorierung in seiner reinen gedruckten Form belassen wurde. (Abb.16)

Den **zweiten Zustand** kennzeichnen üblicherweise Segers' Bemühungen, durch Ätzung oder die kalte Nadel Tonwerte auf der Platte zu erzeugen:

"In the second state he added tone, usually with drypoint lines, ... by means of fine etched lines or by etched cross-hatching."¹⁸⁸

Dabei setzte er die Kaltnadelschraffen häufig genau an die Stellen, die er vorher in einem kolorierten Abzug des ersten Zustandes leicht getönt hatte.

Der zweite Zustand unseres Beispiels wurde in blau auf bläulich-grau präpariertes Papier gedruckt und mit hellgelber Wasserfarbe zart koloriert. (21 II b, Abb.15)

In den Felsregionen fügte Segers Kaltnadelschraffierungen hinzu. Der Hügel, der im ersten Zustand schon ein wenig abgeschattet war, erhielt nun einen geätzten Ton. Welcher Technik er sich hier bedient, ist nicht ganz klar. Für eine Kaltnadelschraffung ist die Struktur zu körnig, möglicherweise half Segers mit einem Mordant oder anderen ätzenden Hilfsmitteln nach. (siehe dort) Sicherlich ließ er auch partiell verstärkt Plattenton stehen

Im Unterschied zum ersten gehöhten Exemplar faßt Segers hier durch die Bemalung einzelne Felsstrukturen zu Gruppen zusammen und markiert Vorne und Hinten durch schattige und helle Bereiche. Das Motiv erhält Massenschwerpunkte und wird dadurch als Landschaftsdarstellung glaubwürdiger als der faserige, rein lineare erste Zustand.

Im **dritten Zustand** (ohne Abbildung) unterzog er die Kaltnadelspuren zumeist einer Nachbearbeitung.

Dabei veränderte er durch Polieren entweder Lage und Umriß Form der Schraffuren, verkleinerte oder vergrößerte ihre Ausdehnung, oder aber er beseitigte die Spuren der kalten Nadel gestaltete die betreffenden Stellen in einer anderen Technik. (So setzte er in drei Fällen kleine geätzte Punkte anstelle der Kaltnadelspuren.)

Mehr als **vier Zustände** eines Motivs sind bisher nicht bekannt.

In diesem Fall (HB 21 IV e, Abb.16) revidierte er großzügig Spuren der vorigen Arbeitsgänge. Die Reste der Schiffstakelage und die Kaltnadelspuren sind fast völlig verschwunden. Dafür legte knapp oberhalb der Berggipfel neue horizontale Kaltnadelstriche an.

In diesem letzten Zustand scheint die Platte buchstäblich aufgearbeitet. Die geätzten Linien drucken längst nicht mehr dunkel, die Rändern sind ausgefranst - vermutlich von flächendeckenden Polituren - der Druck wirkt insgesamt kontur- und haltlos.

Daß Segers dieser Platte vier Zustände abzwang, muß nicht an vergeblichen Versuchen gelegen haben, die Reste der Schiffstakelage zu beseitigen - wie Haverkamp Begemann vermutet. Dafür spricht zwar, daß er das gleiche Motiv noch einmal auf eine ganz neue Platte zeichnete, nachdem es ihm nicht gelungen war, die Spuren der Schiffstakelage völlig zu entfernen, ohne auch das eigentliche Motiv zu zerstören.

Doch auch die zweite Version liegt in vier Zuständen vor.

Das beweist, daß Segers die Variationen des Motivs unbedingt fortsetzen wollte, nachdem aus der ersten Platte tatsächlich nichts mehr zu machen war.

¹⁸⁸Haverkamp Begemann 1973, S.45

Wenn ihm die Reste der schon einmal verwendeten Platte gestört hätten, hätte er wohl von Anfang an eine neue Platte benützt.

Ebenso wie die Anlage verschiedener Plattenzustände bedeuten diese **zweiten Versionen** eine herausragende **Innovation** in der Geschichte der Radiertechnik, wie Haverkamp Begemann betont:

"These *second versions* are a most unusual feature of Segers' work, and one that is not encountered again until Rodolphe Bresdin made similar second versions in the nineteenth century."¹⁸⁹

Von sechs Motiven sind zweite Versionen bekannt, vier davon haben denselben Maßstab wie die erste Ausführung.

Nach Haverkamp Begemann dienten sie einem ganz bestimmten Zweck:

Segers testete die Erzeugung von linearen und tonalen Effekte durch jeweils *verschiedene Techniken* der Plattenbearbeitung..

Beim Motiv "Flußtal mit einem Wasserfall" ist diese These sehr gut nachvollziehbar. In der ersten Version experimentierte Segers im wesentlichen mit den Effekten der kalten Nadel. In einem Wechselspiel von Ritzen und Polieren lotete er die gestalterischen Möglichkeiten dieser Technik aus.

In der zweiten Ausführung finden sich *keinerlei* Kaltnadelspuren, auch keine geätzten Kreuzlagen und keine Spuren eines unvollständigen Auswischens der Platte.

Haverkamp Begemann meint, daß er den vorhandenen Ton in diesem Fall durch andere Mittel erzielte:

"It is more likely that Segers introduces tone either by means of a porous ground or by exposing the unprotected surface of the plate to acid."¹⁹⁰

Die Maße des Drucks sind allerdings die selben wie in der ersten Version. Vermutlich übertrug Segers die Zeichnung durch einen Umdruck auf die neue Platte.

Die Komposition und einige Dunkelheiten, so im Hügel links unten, übernimmt er in großen Zügen, in Details weicht er von er Vorlage ab.

Im **ersten** Zustand wendet er in der Tat eine völlig andere Technik an, als im gleichen Arbeitsschritt der ersten Version. (HB 22 I a, Abb.17)

Der Druck ist ein typische Beispiel der Malerei mit Abdeckflüssigkeit, vielleicht sogar in Kombination mit der "Kreuzgrundtechnik" nach Friedrich. Alle Lichter, die er in der ersten Version noch durch hellgelbe Deckfarbe nachträglich angetragen hatte, kann er nun schon auf der Platte selbst anlegen. Dieser offensichtliche Fortschritt rechtfertigt es auch, diese Version chronologisch *nach* der zuerst besprochenen Ausführung des Motivs anzusetzen.¹⁹¹

Abdeckflüssigkeit diente Segers auch für die ungewöhnliche Gestaltung des Himmels: zwei Drittel der Fläche deckte er damit ab, ließ aber in der Mitte eine Stück des Metalls in Form eines ovalen Flecks frei. Durch Blindätzung oder andere Mittel (siehe Kapitel Direktätzung, Schwefelätzung und Mordants) erhielt dieser Bereich einen leichten Ton. Die Erscheinung sollte vielleicht den Mond darstellen.

In diesem Sinne könnte Segers die rötliche Färbung des Papiers, die dem dunkelgrünen Druck als Hintergrund dient, als Abendrot oder als das warme Licht zur Zeit der Dämmerung gedeutet haben. Dieser Abzug wurde zusätzlich mit dem Glanz einer Firnissschicht versehen.

Im **zweiten** Zustand (HB 22 II a), Abb.18) evoziert Segers eindeutig eine nächtliche Szene. Der Abzug ist in Schwarz auf blau getöntes Papier gedruckt. Die Platte wurde inzwischen leicht poliert, so daß der Plattenton des Hintergrunds etwas verschwand. Möglicherweise ätzte er ein zweites Mal, da die Linien breiter und intensiver wirken.

Durch das Polieren wurde die Zeichnung lückenhafter, heller. Während an diesem Abzug

¹⁸⁹Haverkamp Begemann 1973, S.46

¹⁹⁰Haverkamp Begemann 1973, im Katalog zur HB 22

¹⁹¹Haverkamp Begemann verweist bezüglich der Zeichnung auf einen möglichen Einsatz der Reservage.

die Tendenz zur Aufhellung durch die dunkle Färbung des Papiers noch nicht zum Tragen kommt, vermittelt ein spärlich kolorierter Abzug des gleichen Zustandes den Eindruck hellichten Tages. (HB 22 II g, Abb.19)

Hier wurde die Platte blau eingefärbt und auf weißes Papier gedruckt. Später wurde der Abzug mit Wasserfarbe in zwei verschiedenen Grautönen koloriert. Dabei ließ der Maler den dünnen Ästen am linken Bildrand einige Blätter sprießen. Rowlands meint, daß das Blatt nicht von Segers, sondern "später, wahrscheinlich von fremder Hand grau getönt" wurde.¹⁹² In jedem Fall aber weicht dieses Exemplar des Motivs in seiner atmosphärischen Wirkung so sehr von den schon gezeigten ab, daß man an eine eigene Druckform glauben könnte. Doch die lichte Mittagsstimmung entsteht allein durch die deckende Übermalung mit heller Farbe und vermutlich auch durch ein gründlicheres Auswischen der Platte.

Den dritten und vierten Zustände kennzeichnet Segers' Bemühen, die Nadelproben und Plattenrauhheiten im Himmel durch Polieren zu entfernen und durch einige Kreuzlagen mit der kalten Nadel verlorengegangenen Ton zu ersetzen.

Aus den charakteristischen Bearbeitungsschritten der Zustandsdrucke schließt Haverkamp Begemann auf drei wesentliche **Ziele**, die Segers bei der mehrmaligen Behandlung einer Platte verfolgt hätte:

1. "Segers wanted **tone** in his prints rather **than pure line**."

In dem Fall des "Tals mit gewundenem Fluß" HB 14 glaubt er sogar, daß diese rein lineare Zeichnung für eine spätere tonige Version vorgesehen war.

2. Segers arbeitet **vom Dunklen ins Helle**.

Beispielhaft dafür ist die erste Version des "Flußtals mit einem Wasserfall". Durch unablässiges Polieren lichtet sich das Motiv zusehends über alle Bearbeitungsstufen, bis es sich im letzten Zustand in heller Auflösung zu befinden scheint.

Haverkamp Begemann versäumt nicht darauf hinzuweisen, daß Segers damit dem gleichen Prinzip folge, wie in der Arbeit mit Abdeckfirnis über in den Grund geritzte Kreuzlagen.¹⁹³ Daß Segers ganz offensichtlich vom Dunklen ins Helle arbeitet, steht in Widerspruch zu den Interpretationen von Fraenger und Houplain.

Doch die meisten Veränderungen, die Segers auf einer Platte im Laufe verschiedener Zustände vornimmt zielen auf die Auflichtung und Auflösung der Zeichnung.

Für die Zustände der Radierung "Der Talkessel" HB 13 konstatiert Haverkamp Begemann:

"... the changes ... consist of reduction, rearticulation and breaking up large tonal drypoint areas into many much smaller and more sophisticated ones."¹⁹⁴

3. Segers wollte lieber einen **gedruckten Ton als den kolorierten**, und lieber den bleibenden geätzten als den vergänglichen der kalten Nadel.

Wie im Kapitel zu Kaltnadeltechnik schon erwähnt, sollte man allerdings die Bedeutung dieser Technik für Segers Gestaltungsabsicht nicht unterschätzen.

Möglicherweise erkannte Segers, daß der malerisch-samtige Effekt der kalten Nadel von keiner Ätztechnik imitiert werden konnte.

Die Zahl von Motiven, die in "**Serien**" verschiedenster Abzüge gedruckt wurden, beläuft sich im Grunde nur auf etwa fünf Stück.

Weitaus häufiger sind echte Unikate, also Motive, die nur in einem einzigen Druck vorliegen. 22 solcher Einzelstücke wurden gezählt. Ob nur diese 22 erhalten sind, oder ob Segers die jeweiligen Platten wirklich nur einmal abzog, kann natürlich nicht mehr mit Sicherheit festgestellt werden.¹⁹⁵

¹⁹²Rowlands, S.35

¹⁹³Er fügt hinzu: "Segers did not invent the mezzotint but his working methods sometimes involved the same principles." Haverkamp Begemann 1973, S.45

¹⁹⁴Haverkamp Begemann 1973, S.45

Segers Radierwerk scheint hier durch extreme Gegensätze bestimmt: auf der einen Seite kennzeichnet sein Werk eine große Anzahl von Unikaten, auf der anderen Seite stehen die Seriendrucke mit bis zu 22 Abzügen eines Motivs.

Doch man sollte besser von *Gegenstücken* sprechen: Die Seriendrucke sind nur das quantitative Pendant der Unikate.

Denn Segers druckt immer "Individuen".

Jeden einzelnen Druck, auch und besonders der Serien, behandelt er als ein einzigartiges Individuum.

Jedem Abzug verleiht er durch verschiedenste drucktechnische und malerische Methoden ganz eigene Ausdrucksqualitäten.

Damit unterläuft Segers quasi das Wesen der Drucktechnik. Die Möglichkeit der identischen Vervielfältigung nutzt er als Voraussetzung für die individuelle Gestaltung: die Ätzung dient ihm als "Klischee" für die weitere Bearbeitung.

Die Individualisierung von Drucken treibt Segers manchmal so weit, daß ihre Herkunft von der gleichen Platte kaum mehr zu erkennen ist.

Gleichzeitig wird besonders bei den Zustandsdrucken und zweiten Versionen, die sich in Serien eines Motivs zusammenfassen lassen, deutlich, daß jeder Druck in einem Wechselverhältnis von Eigenständigkeit und Serialität steht.

Denn bei jedem Abzug profitierte Segers aus der Erfahrung mit den vorhergehenden Versuchen.

Einen einzelnen Druck aus diesen Serien kann man nur dann in seinem Entstehungsprozeß und seiner Stellung in Segers' Werk verstehen, wenn man auch seine "Geschwister" kennt. Und dennoch ist es möglich, die Ungewöhnlichkeit von Segers' Druckmethoden und seiner gestalterischen Absichten auch an einem einzelnen Abzug einer Serie zu ermessen.

Segers Drucke entstanden ganz offensichtlich nicht vor einem kommerziellen Hintergrund. Im Unterschied zu seinen Zeitgenossen produzierte Segers nicht für den Markt. In der Druckgrafik der Zeit war das keine Selbstverständlichkeit - Radierung und Kupferstich dienten in erster Linie der Reproduktion und Verbreitung von Bildmaterial.

Hoogstraten berichtet zwar davon, daß niemand Segers' Drucke kaufen wollte und er deshalb in Armut enden mußte - doch es ist durchaus annehmen, daß Segers den Grafikmarkt und seine Gesetze kannte. Hätte er wirklich mit Druckgrafik sein Auskommen sicher wollen, hätte er sich in Stil und Auflage der Nachfrage angepaßt.

Offensichtlich dienten seine Radierungen nur dem eigenen Gebrauch.

Davon zeugt zum einen die hohe Zahl der Unikate, zum anderen die so persönliche Aussagekraft der Radierungen.

Die letzte Eigenschaft verleitet zu einer Spekulation:

Kann man die verschiedensten **Stimmungswerte**, deren Ausdruck in seinen Radierungen ihm eine großes Anliegen, in ursächlichen Zusammenhang zu bringen mit seiner eigenen seelischen Verfassung?

So will Alexander Friedrich eine "tagebuchartige Arbeitsweise" erkennen, die ganz unter dem Einfluß von Segers jeweiliger Stimmung stehe.

An der Strichführung, die einmal krause Bündel, ein anderes Mal die klare Linie bevorzugt, sein die Wechsel und Sprünge seiner psychischen Verfassung ablesbar.

Zudem sieht er in der "Landschaft mit dem Knüppelgeländer" in Dresden HB 61 a "ein Nebeneinander verschiedener Willenskundgebungen, die sich nur durch ein Nacheinander der Ausführungszeiten erklären lassen."

Es war sicher nicht Segers' bewußte künstlerische Absicht, die Radierung als Projektionsmedium eigener Stimmungen auszulegen.

Doch Friedrichs Beispiel - und das vieler anderer Autoren - offenbart, daß es für Interpreten des 20. Jahrhunderts fast unmöglich ist, das Radierwerk des Hercules Segers unabhängig

¹⁹⁵Haverkamp Begemann glaubt aber, daß wenige Drucke verloren gingen, da die Segers-Radierungen schon früh in Sammlerhände gierten und dort auch zusammengehalten wurden.

von den Erfahrungen mit Landschaftsmalerei der letzten Jahrhunderte und damit unabhängig von einem ganz zentralen Begriff zu deuten: dem der "Seelenlandschaft".

Im Kapitel "Psychologisch-formale Deutung zur Zeit des Expressionismus: Landschaft als Seelenlandschaft" werde ich darauf näher eingehen.

3.3.4. BEIBEHALTEN VON SPUREN DES GESTALTUNGSPROZESSES

3.3.4.1. VERWENDEN GEBRAUCHTER PLATTEN

Segers' ungewöhnlich individuelle Arbeitsweise wurde getragen von einer Einstellung zur Radiertechnik, die mit herkömmlichen Werten der Handwerkszunft brach: er wollte sich weder mit den traditionellen Methoden begnügen, noch Bilder produzieren, die dem anonymen Glanz und der Perfektion der Kupferstichlinie nacheiferten. Erst wenn man sich bewußt ist, wie sehr die Radiertechnik auch noch zu Segers' Zeit unter dem **Primat des Kupferstichs** stand, kann man ermessen, welch revolutionäre Richtungsänderung Segers' Experimentierfreude in der Geschichte der Radierung bedeutete.

Es war praktisch noch nie vorgekommen, daß ein Radierer vor jede saubere, handwerkstreue Ausarbeitung eines Motives das **Spiel mit den Möglichkeiten der Technik** stellte. Dabei wurde der Darstellungsgegenstand nicht gleichgültig. In den meisten Fällen ordnen sich seine radier- und farbtechnischen Experimente der Gestaltungsabsicht unter, so z. B. wenn er versucht, durch Kreuzschraffur einen einheitlich tonigen Hintergrund zu erzeugen, oder nächtliche Szenen durch weißen Druck auf dunkles Papier zu evozieren.

Es gibt aber auch Blätter, die ganz deutlich zeigen, daß Segers nur dann innovativ sein konnte, wenn er sich bei der Arbeit nicht in das Korsett des Anspruchs zwängte, ein sehenswertes Bild zu schaffen, wenn er also die Grenzen von der Schönschrift zur Handschrift offen ließ.

Aus dieser undogmatischen und unabhängigen Einstellung wurden alle seiner so außergewöhnlich anmutenden Praktiken geboren.

Am deutlichsten tritt sie sich jedoch an den zahlreichen Drucken zutage, die noch die Spuren ihres Gestaltungsprozeß tragen.

Mitten im Motiv von drei Radierungen befinden sich einige Linien, die nicht mit der Gestaltung in Einklang zu bringen sind.

Segers hatte hier einfach eine schon einmal verwendete **Platte in Stücke geschnitten** und die Teile als neue Druckplatten quasi recycled.

Diese ehemalige Platte muß sehr groß gewesen sein. Ihre Maße übertrafen alle Platten, die Segers überhaupt verwendete um ein Vielfaches. Segers hatte sie für die Darstellung eines großen Schiffes verwendet. Spuren dieser Zeichnung sind noch so deutlich auf den Bruchstücken zu sehen, daß die Lage und Ausdehnung des "Großen Schiffes" rekonstruiert werden konnte.

Sei es, daß Segers mit dem ungewöhnlichen Format nicht zurecht kam, sei es, daß diese Platte wegen ihrer Ausmaße auf seiner Presse undruckbar war - offensichtlich verwarf er die Ausarbeitung des "Großen Schiffes".

Verständlich ist, daß Segers das Metall nicht verschwenden wollte.

Doch wenn er schon aus dieser Platte die Rechtecke für neue Druckformen schnitt - warum verwendete er nicht deren Rückseiten ?

Entweder war das Metall dort zu uneben, zu rau, ebenfalls schon geätzt oder aus anderen Gründen nicht zu bearbeiten. Oder er hoffte, daß er die Reste der Zeichnung als Ausgangspunkt oder zusätzliche Struktur seiner neuen Motive deuten konnte.

So bewies Segers einige Flexibilität im Umgang mit diesen **Ätzspuren**:

In einem Fall (HB 8) wurden einfach die Reste eines Mastes in die Äste des Baumes integriert.

In den beiden anderen Drucken (HB 17, Abb.6, 7 und HB 21, Abb. 14-16) ist die Takelage im Himmel noch sehr gut sichtbar. Früher wurden die Exemplare von HB 17 deshalb nach ihrem außergewöhnlichen Kennzeichen "Landschaft mit der Schiffstakelage" genannt.

In allen zwei Fällen hätte Segers diese Ätzspuren besser in die Landschaft einbauen können, hätte er diese Stellen nicht für den Himmel, sondern für die Erdregionen vorgesehen: Dort hätte er die Spuren leicht durch eine Detailfülle verdecken können.

Vielleicht hatte er aber eine Gestaltung im Sinn, die er nicht zuende ausführte und deshalb heute nicht mehr nachvollziehbar ist.

Dafür spräche zumindest, daß Segers die Reste der Schiffstakelage in HB 21 erst während der Arbeit an der Platte nach und nach auspolierte - statt sie einfach schon vor jeder weiteren Verwendung der Platte beseitigt zu haben.

Segers' Absichten lassen sich nicht mehr völlig durchschauen. Es bleibt die einzige Sicherheit, daß es Segers nicht stört, sein Motiv von Zeichen einer früherer Behandlung des Metalls durchkreuzt zu sehen.

Die **freie Handhabung der Mittel** wird dort am deutlichsten, wo er nicht nur versteht, auf unvorhergesehene Spuren des Gestaltungsprozesses zu **reagieren**, sondern selbst **bewußt Spuren von Nadel- und Ätzproben** stehen läßt.

3.3.4.2 ÄTZ- UND NADELPROBEN, FRAGMENTARISCHS

So hatte die erste Version des "Flußtal mit einem Wssrefall" die Spuren der Schiffstakelage gezeigt. Auch die zweite Version blieb nicht ohne "Störungen": hier nun probte Segers in der Himmelsregion die **Wirkung des Ätzwassers** bei Blind- und Durchätzungen und vielleicht auch ein Mordant.

Zur näheren Anschauung soll aber noch einmal die Radierung "**Felstal mit einem Fahrweg**" HB 12 b dienen. (Abb.12 und Detailabbildung IV)

Denn kein anderer Druck kann eine solche Fülle an Ritz- und Ätzproben vorweisen. Segers scheint hier fast alle Ätz- und Abdeckmöglichkeiten durchspielt zu haben, die ihm bekannt waren.

Örtlich beschränkt er sich dabei auf den Himmelssaum über der Hügelkette.

Am linken oberen Eck erkennt man noch gut die Ausläufer der dicht geätzten Kreuzlagen, welche der Landschaft als Hintergrundfolie dienen.

Beim ersten Ätzgang deckte Segers den Himmel mit säureresistenter Substanz. Statt die Felsformationen dabei gegen den Himmel zu silhouettieren, stoppte er den Auftrag der Abdecksubstanz einige Zentimeter über der Bergkette. Dadurch blieben die Randregionen dieser geätzten Kreuzlagen sichtbar. Über dem Horizont terminierte er die Struktur wie im "Großen Baum" .

Direkt über dieses regelmäßige Netzwerk ritzte er mit verschiedenen dicken Nadeln weitere, unterschiedlich dichte und starke Kreuzlagen in den Ätzgrund.

Für die Ätzung selbst hatte er an einer zentralen Stelle oberhalb des Horizonts eine größere ovale Fläche ungedeckt gelassen.

Hier testete er vermutlich die Wirkung der Blindätzung. Sie ergab im Druck eine fleckig-körnige, unregelmäßig intensiv druckend Fläche.

Das freigelassene Metall deckte Segers partiell mit einem in Abdeckflüssigkeit getauchten Pinsel. Dabei erprobte er die Wirkung verschiedener einfacher grafischer Formen, wie kleine blumige Tupfen, feinste, wie mit der Pinselspitze gesetzte Halbkreise und Kreuzlagen in Art der Ritzung.

Winzige Durchätzungen weisen darauf hin, daß diese Überdeckungen teilweise von Säure angegriffen wurden.

Unterhalb des blindgeätzten Ovals finden sich weitere Ätzspuren: grobe und feine punktförmige zufällige Ätzungen durch porösen Grund und dunkle, streifige Bereiche. Möglicherweise wurde die Platte zweimal geätzt, da einige der gezeichneten Kreuzlagen zarter erscheinen.

Sicher aber fügter er zum Schluß noch einige Striche und wenige Spiralformen mit der kalten Nadel hinzu.

Typisch für **Experimentierspuren** dieser Art ist, daß Segers sie immer peripher, nie im Hauptmotiv plazierte. Und so sind es in erster Linie die **Luftregionen**, die mit Nadel- und Ätzproben versehen werden.

Möglicherweise wollte Segers hier und anderswo testen, durch welche Mittel sich am ehesten atmosphärische Tonigkeiten erzeugen lassen.

Doch ob diese Experimente einem ganz bestimmten gestalterischen Zweck dienen sollten, oder ob Segers wirklich nur ganz spielerisch sein Material testete, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen.

Welche Schwierigkeiten die Deutung solcher Spuren von Ätzexperimenten Interpretieren bereiten kann, beweist dann auch eine ganz spezielle Deutung von M. Bersier.

Seine Spekulationen zu Segers' ungewöhnlich expresssiver Formensprache und Experimentierlust versteigen sich bis ins Mystische.

Von einem mehrmals wiederholten Muster einiger profaner Nadelproben glaubt Bersier - den Worten Eveline Schlumbergers zufolge:

"Des signes bizarres rencontrés dans quelques-unes de ses gravures (trois courts traits parallèles croisés de deux ou trois autres traits) ont fait parler d'une '**écriture occulte**'. M. Bersier y voit plutôt un de ses tics de maniaque'..."¹⁹⁶

Von einer Manie kann keine Rede sein - und doch vermitteln diese Ritzungen einen ganz eigenartigen Eindruck.

Meines Erachtens haftet weder ihrem Wesen, noch ihrer Wirkung irgendetwas Geheimnisvolles an. Diese Nadelproben sind eher das nüchterne Gegenstück zu Segers' sensiblen, verträumt- introvertiertem Zeichenstil.

"Stimmproben", oder gar "Etüden" käme ihrem Charakter näher.

Jeder, der sich auf das Gebiet des Experiments wagt, muß mit zwei ständigen Begleitern rechnen: dem **Zufall** und dem **Fehlschlag**.

In diesem Sinne interpretiert Fraenger eine ganze Reihe von Segers' Drucken:

"Mehrere seiner scheinbar kühnsten Blätter besitzen den Zufälligkeitscharakter ungewollter Wirkung, andre sind durch den Fehlschlag technischer Manöver grandios entstellt."¹⁹⁷

Es ist schwer nachzuprüfen ist, inwiefern Segers seine Platten dem Zufall auslieferte, ob er dessen Wirkungen in sein Bild einbaute oder gar bewußt provozierte.

In einigen Drucken meint man **Durchätzungen** eines porösen Grundes zu erkennen. Solche schwer abschätzbaren Säurereaktionen, der Schrecken jedes akkuraten Radieres, hat Segers auf jeden Fall nicht beseitigt.

Es scheint so, als habe er die Effekte solcher Ätzspuren in seinem Sinne als Bereicherungen und Unterstützung atmosphärischer Wirkungen umgedeutet. Manchmal scheint er diese Strukturen sogar nachgeahmt zu haben, indem er den Ätzgrund punktförmig durchlässig macht.

Ähnliches gilt für **Rauhheiten** der Plattenoberfläche. Wenn er die Platte polierte, dann deshalb, um die Zeichnung zu verändern oder aufzuhellen. Die Unebenheiten störten ihn meist erst in den letzten Zuständen eines Motivs. In Himmelsregionen scheint er selbst mit einem harten Gegenstand schabend und kratzend diese streifigen, unregelmäßigen Effekte verstärkt zu haben.

Für eine echte technische Niederlage, deren Existenz Fraenger behauptet, konnte ich kein Beispiel finden - wenn man von den Spekulationen um die Positiv-Negativ-Experimente absieht.

Vielleicht fühlte sich Fraenger zu dieser Annahme bestärkt durch zahlreiche Drucke, die den Eindruck hinterlassen, als habe Segers die Arbeit an der Platte abrupt abgebrochen und nie

¹⁹⁶Schlumberger, Eveline: L'affaire Seghers. In: *Connaissance des Arts*, C 1960, S.97

¹⁹⁷Fraenger, S.9

wieder aufgenommen - so als hätte sich seine ursprüngliche Absichte als unverwirklichbar erwiesen, und er nun jede Lust zu weiteren Bemühungen verloren.

"Beaucoup de son tirages frappent par leur caractère ébauche"¹⁹⁸

Die **Unvollendung** liegt im Grunde in der Konsequenz seiner Arbeitshaltung, die sich nie mit Grenzen und Schlußpunkten zufrieden gibt. Sie paßt auch zum Prinzip der Seriendrucke, das keine eine endgültige Version definieren will.

Fast alle Drucke in Segers' Radierwerk atmen den Flair des Fragments - oder des unvollendeten Versuchs.

Man ahnt, daß mit dem erreichten Stadium noch längst nicht alle Möglichkeiten erschöpft waren.

Daher wundert man sich in einigen Fällen, daß Segers das Experiment nicht weitertrieb. So erstaunen die starken, fast groben und stilistisch völlig aus dem Rahmen der übrigen Zeichnung fallenden Kaltnadelkreuzlagen in der "Ruine eines Klosters" HB 44 (Abb.9). Ähnlich motivisch unmotivierter Formen finden sich in der "Aussicht aus dem Fenster" HB 41 (Abb.5).

Hier übermalte Segers in ungewohnt unsensibler Manier mit einigen wenigen Pinselstrichen und Abdeckflüssigkeit den in mühevoller Arbeit angelegten Hintergrund aus dichten Kreuzlagen.

In diese Abdeckung setzte er noch ein paar schnelle Nadelproben.

Eine vollständig ausgearbeitete, ätzzfertige Radierung versetzt er so mit wenigen Handgriffen wieder in einen fragmentarischen Zustand.

Denkbar ist natürlich, daß er Änderungen vornehmen wollte. Doch warum druckte Segers die Platte einmal in diesem Zwischenzustand und ließ dann danach von ihr ab?

Natürlich ist zu bedenken, daß womöglich nicht alle Abzüge einer Radierung erhalten sind.

Von einem Mosaikstein läßt sich dann schlecht auf das gesamte Bild schließen.

Doch der unvollendet wirkende Druck ist kein Einzelphänomen.

Vielmehr ist der **fragmentarische Charakter** der Radierungen der ultimative Hinweis auf die **experimentelle Bestimmung** der Drucke.

Segers Primat war eben nicht die Produktion ästhetisch vollendeter Bildwerke.

Für ihn hieß Radieren: frei Experimentieren, unabhängig Ausprobieren und bis an die Grenzen des Materials vordringen.

In diesem Sinne erkannte Segers Wesen und Chance der Radierung:

"Der Wert des Angedeuteten und Unvollendeten wird in der Grafik wesentlich, die Erscheinungen sind erfaßt als Prozeß, weniger als gegebener Zustand."¹⁹⁹

¹⁹⁸Schlumberger, Sie weist zusätzlich darauf hin, daß auch einige seiner Gemälde unfertig erscheinen. 1960, S.97

¹⁹⁹Mayer, Rudolf: Gedruckte Kunst. Wesen, Wirkung, Wandel, Dresden 1984, S.130

Detailabbildung IV
Felstal mit einem Fahrweg HB 12 b

3.4. RESÜMEE: NEUERUNGEN, TECHNIK UND AUSSAGEABSICHT

Individualität, Handschriftlichkeit, Experiment - das sind, um es mit einigen Schlagwörtern zu umreißen, die innovativen Impulse, die Segers der Radierung verleiht.

Der Technik der Radierung selbst hat Segers' kein, oder höchstens ein wirklich neues Verfahren hinzugefügt. Nicht radiertechnische Neuerungen sind es, die Segers' Drucke auszeichnen, sondern die ungewöhnliche **Kombination und Umdeutung vertrauter Methoden** der Druckgrafik und ihre Bereicherung durch hauptsächlich malerische Mittel.

Nach Haverkamp Begemann kann Segers nur **eine einzige echte technische Erfindung** kann zugeschrieben werden: die **Reservage**. Doch sogar hier schränkt er ein, daß Segers möglicherweise nicht der erste war.

"Unprecedented was Segers' use of the lift-ground process. It may have been known, because its accidental discovery is easily made when brushes, India ink, and copper plates are around, but no one seems to have understood its graphical potential."²⁰⁰

Alle anderen Methoden waren im Prinzip schon bekannt:

"Segers' prints do not derive their novel aspect from the use of new graphic techniques. Furthermore, the graphic processes and tools used by Segers were comparatively simple. ...

Segers adopted the technical means that tradition had passed on to him, and then adapted them to his own needs. Not the technical means were new, but the use he made of them."²⁰¹

Schon Springer im Jahr 1910-12 und van Gelder 1939 betonen, daß die einzelnen Radiertechniken vergleichsweise einfach, nach Gelder höchstens eine Abwandlung zeitgenössischer Ätzrezepte seien.

Springer entzaubert jeden Ansatz mystischer Verklärung um Segers Alchimisten und -erfinderkraft mit dem einzigen lakonischen Satz:

"Die Arbeit auf der Platte ist im wesentlichen reine Ätzung."²⁰²

Manche Autoren, allen voran van Leusden und Fraenger, teils auch Houplain, geben jedoch in bezug auf Segers' Technik komplizierte Antworten auf einfache Fragen.

Bei Fraeger und einigen anderen Rezipienten²⁰³ drängt sich der Verdacht auf, daß die Tragik, die sie in die Gestalt Segers' legen, nicht nur aus dem Formcharakter der Drucke ableiten. Vielmehr scheinen sie ihr Bedauern und Mitgefühl zu projizieren, daß es Segers nicht gelang, was man ihm so gerne gegönnt hätte: eine "wirkliche" technische Erfindung, am besten die Entdeckung des Flächendrucks im Tiefdruckverfahren.

Tatsächlich gewinnt man den Eindruck, daß einzelne Autoren die Erfindung bahnbrechender Drucktechniken lieber einem Künstler der Qualität Segers' zugeschrieben hätten, als beispielweise einem dilettierenden Soldaten im Fall der Schabkunst:

"Es ist auch bedeutsam, daß die Flächentechniken im keinem Fall von großen Künstlern, sondern stets von Dilettanten oder Meistern minderen Ranges erfunden worden sind."

Singer rechtfertigt die Künstlerelite mit einer moralisch-schillernden Erklärung:

²⁰⁰Haverkamp Begemann 1973, S.50

²⁰¹Haverkamp Begemann 1973, S.52

²⁰²Springer 1910-12, S.10

²⁰³Pfister Kurt, Herkules Segers, München 1921

"Große Meister sind überhaupt nur darauf bedacht, Schwierigkeiten zu meistern, nie darauf, ihnen aus dem Weg zu gehen. Die Erfinder lassen sich aber immer von dem Bestreben leiten, Ersatz und Erleichterung zu finden."²⁰⁴

Und doch war Singer der erste Autor, der Segers die Erfindung der Reservage zuschrieb. Inzwischen ist in der neueren Literatur allgemein anerkannt, daß dem so war. Das Ätzbild einiger Drucke läßt tatsächlich auf eine Aussprengtechnik schließen. Umstritten bleibt dagegen weiterhin die **Aquatinta-These**. Alle praktizierenden Radierer, die ich um ein Urteil bat, bestritten, daß Segers die klassische Aquatinta benutzte, wie sie heute allgemein angewandt wird.²⁰⁵ Möglich wäre bestenfalls, daß er aquatintaähnliche Verfahren kannte, wie zum Beispiel das Ätzen Platte, der er aufgestreutes Schwefelkorn angeschmolzen hatte.

Typisch für Segers' Arbeitsweise ist, daß er schon bekannte Methoden für seine gestalterischen Absichten gänzlich umdeutet. Ein großes Anliegen war ihm, seine Radierungen um **tonige Flächen** zu bereichern. In diesem Sinne setzt alle ihm bekannten Radierverfahren ein: er rastert den Ätzgrund durch kleine Ansammlungen von Punkten, er legt einen "all-over"-Hintergrund durch dichte geätzte Kreuzlagen an, er setzt die Platte direkt der Säure aus und er schraffiert flächendeckend mit der kalten Nadel. Segers' Neuerung in der Handhabung der Kaltnadeltechnik ist wohl die auffälligste Interpretation herkömmlicher Radiertechniken. Im schraffierenden Einsatz der **Kaltnadel**, ebenso wie die "**Kreuzgrundtechnik**", manifestiert sich der Versuch, lineare Verfahren in eine Flächentechnik zu transponieren.

Eine andere Methode wirkt in ihrem Erscheinungsbild wie eine echte Erfindung, ist ihrem Wesen nach aber die revolutionäre Interpretation einer bekannten Hilfsttechnik: **Abdecksubstanz** verwendet er nicht nur als Werkzeug zum großflächigen Schutz des Metalls, sondern als Gestaltungsmedium. Damit stellt er dem üblichen Verfahren der Radierung, nämlich der schwarzen Zeichnung auf hellem Grund, das negative Pendant zur Verfügung: helle Zeichnung auf dunklem Grund. Die künstlerische Leistung dieser Umfunktionierung des Materials kommt der einer technischen Erfindung gleich, denn Segers benutzt diese Neuerung sogleich in geradezu virtuoser Manier:

"Segers turned the tool of convenience into an expressive and meaningful graphic medium"²⁰⁶

In ähnlicher Weise bedient er sich der **Mittel anderer Kunstgattungen**, vornehmlich der Malerei. Auch hier erfindet er keine neuen Techniken, sondern macht Anleihen für seinen eigenen Zwecke. Dabei vereint er Methoden seiner Vorgänger und verleiht gleichzeitig seinen Radierungen eine ganz persönliche, unverwechselbare Note:

"None of it was new in the strict sense of the word, but the manner of application... and the character of specific details ... lend the prints their personal quality."²⁰⁷

Der Einsatz von **Farbe** konnte Segers in zweierlei Hinsicht dienlich sein: Flächige Bereiche ließen sich so sehr einfach aber wirkungsvoll erzeugen. Und durch die Kolorierung erzielte er größt mögliche Variationsmöglichkeiten eines Motivs.

Hierin offenbart sich Segers Arbeitshaltung, die jeden Druck als ein **Individuum** betrachtet.

²⁰⁴Singer, Wolfgang: Der Kupferstichsammler, 1933, S.42

²⁰⁵mit Staubkasten, Harzkorn und Stufenätzung

²⁰⁶Haverkamp Begemann 1973, S.52

²⁰⁷Haverkamp Begemann 1973, S.52

Dafür sprechen sowohl die große Zahl der Unikate sowie die unterschiedlichsten Ausformungen eines Motivs innerhalb einer Serie von Abzügen. Nie zuvor hatte ein Künstler in dieser Konsequenz von einer Druckplatte verschiedene Zustände und individuelle Variationen geschaffen.

"Occasionally different states were made ... but the difference remained incidental. No artist had used the chance to add details or change the subject on a copperplate in order to lend a new individuality to the next set of prints pulled from the same plate. The repetition of a subject on a new plate, an extension of the principle of the new state, was completely new before Segers made his second versions."²⁰⁸

In technischen Sinne war auch Segers' "**Prinzip**" des "**tirage single**"²⁰⁹ keine Neuerung.

Es war mehr.

Segers verleiht der Drucktechnik einen neuen, künstlerischen Sinn. Bisher war sie immer noch primär zur identischen Reproduktion von Bildwerken bestimmt.

Zwar nicht in dem Maße wie der Kupferstich, doch sein Vorbild prägte sowohl Gebrauch und Stil der Radierung. Noch Abraham Bosse besteht darauf, daß die Radierung sich in Manier und Ausdruck dem Kupferstich unterzuordnen habe.

Segers "befreit" die Radierung endgültig aus der Klammer des Kupferstichs.

Unter seiner Hand wird sie zu einem **Medium des individuellen Ausdrucks des Künstlers**. Persönlichkeit, Flexibilität und Vielfalt - erst Segers gewann diese Qualitäten der Radierung ab.

Dazu gehört, daß er mit der Reservage eine Möglichkeit findet, der Handschrift des Künstlers durch die freie Feder- oder Pinselzeichnung auf der Platte unmittelbaren Ausdruck zu verleihen. Dazu gehört ebenso, daß Zufallwirkungen und Fehler nicht mehr von der Platte verbannt werden, sondern Hand in Hand arbeiten mit dem unverkrampften, experimentellen Umgang des Künstlers mit seinem Material.

Geradezu sinnbildlich für Segers Arbeitshaltung ist, daß Segers sein Drucke beschneidet und selten in eine endgültige Form bringt:

Segers will keine definierten Grenzen setzen.

Im **Experiment** ist er ständig auf der Suche nach neuen Wegen.

So ist Hercules Segers wohl nicht das einzige, jedoch eines der frühesten und eindrucksvollsten Beispiele für eine Arbeitshaltung, die die Radiertechnik vor allen andern Druckverfahren auszeichnet:

"Was wir in einem Lehrbuch etwa als 'die' Technik der Radierung anempfohlen erhalten, ist meistens nur eine der Möglichkeiten. Zwar gibt es Regeln, die sich in der Erfahrung von Generationen herausbildeten; doch die künstlerisch belangvolle Handhabung wurde eher von Abweichungen bestimmt. Andere Verfahren wie Holzschnitt und Kupferstich hatten wenig Verhülltes. In der Radierung war man immer auf der Suche."²¹⁰

Eine Frage bleibt dennoch: war Segers bei seiner Suche wirklich so allein, wie bisher angenommen?

Segers wurde von Anfang an als der geniale Einzelgänger gehandelt, der sich auf drucktechnischem Gebiet ohne Begleitung auf unbekanntes Terrain wagt.

Fern lagen bisher alle Vermutungen, ob Segers den **Rat anderer erfahrener Radierer oder Drucker** gesucht hatte. Denn auch er war sicher ab und zu mit technischen Problemen konfrontiert, für die sich leichter in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern und Handwerkern eine Lösung finden ließ.

Erst Karel Boon bemerkt im Zusammenhang mit Segers Reservage-Experimenten:

²⁰⁸Haverkamp Begemann 1973, S.52

²⁰⁹Haverkamp Begemann 1973, S.52

²¹⁰Mayer, S.126

"Het is ook mogelijk, dat het drukken van een dergelijke plaat hem voor moeilijkheden stelde, die hij niet zonder hulp van anderen heeft weten op te lossen."²¹¹

Vielleicht, so mutmaßt er weiter, gab es in seinem Bekanntenkreis einen Drucker, der ihm bei auftretenden Schwierigkeiten zur Seite stehen konnte.

Tatsächlich verfügten gerade die professionellen Drucker über ein technisches Wissen, das auch einem Segers, vor allem in seiner Frühphase nützlich sein konnte.

Eine handschriftliche Notiz auf der Rückseite ausgerechnet des Drucks, der als Prototyp der Reservatechnik gilt, unterstützt Spekulationen über eine Zusammenarbeit des Segers mit anderen Künstlern oder Druckern:

"Doen ick met Herckles Pieters Claas en Pau..."²¹²

Das Blatt wurde später beschnitten und mit ihm der dritte Name. Vermutlich ist er zu 'Paulus' zu ergänzen, wie aus den folgenden Zeilen hervorgeht.

Dieser Text ist nicht weniger aufschlußreich. Er könnte ein zweites Vorurteil relativieren, das Segers seit der Hoogstraten-Legende begleitet:

Segers Radierungen hätten keinerlei positive Resonanz bei seinen Zeitgenossen gefunden.

Das Gegenteil legt diese Notiz nahe. Darin heißt es weiter: "na den ouvertoom ghingen. En Paulus na den ouvertoom ghinghn had ick dit mee."

Wenn man Karel Boons detektivischem Spürsinn folgt, so war jener rätselhafte "overtoom" zu Beginn des 17. Jahrhunderts ein beliebtes Amsterdamer Kneipenviertel, in dem sich vornehmlich Künstler trafen, Kunstwerke begutachteten und tauschten. Boon schließt, daß dieses Blatt dem mithelfenden Drucker gehörte, der es nun voll Stolz in größerer Runde zur Schau trug, und das Ereignis anschließend auf den Blatt festhielt.

Damit wäre bewiesen, daß Segers Radierungen zu seinen Lebzeiten zumindest in Künstlerkreisen Interesse fanden und kursierten.

So verführerisch Boons These klingt, sie fußt auf Spekulationen, wie so viele Urteile, die zum Fall Segers geäußert wurden. Noch lange nicht fügen sich die Mosaiksteine zu einem annähernd klaren Bild zusammen.

Nur eines ist sicher :

"Seghers n'a sûrement pas été l'homme d'un seul procédé, d'une seule méthode. Il a tout tenté, tout osé, tout combiné. C'était une sorte d'alchimiste..."²¹³

²¹¹Boon, Karel: Een notitie op een Seghers-prent uit de verzameling Hinloopen. In: Bulletin van het Rijksmuseum, VIII 1960, S.7f

²¹²In: Boon 1960, S.7. In Akten vor 1620 wird Segers auch unter dem Namen "Hercules Pietersz" angeführt.

²¹³Schlumberger, S.97

3.6. SEGERS UND REMBRANDT

Segers Radierungen sind **malerisch**. Sein Anliegen war es, der spröden, streng linearen Technik, tonigen und atmosphärische Effekte abzugewinnen. Damit ist er ein unmittelbarer Vorläufer Rembrandts. Dieses Kapitel widmet sich daher der radiertechnischen Beziehung zwischen Segers und Rembrandt. Die Kaltnadel spielt bei Rembrandt und Segers eine wesentliche Rolle als malerisches Mittel. Inwieweit Rembrandt hier vielleicht von Segers beeinflusst wurde, wo er über Segers weit hinaus geht, soll daher schwerpunktmäßig erörtert werden.

Segers beförderte eine Entwicklung, die sich leise schon in seiner frühen Schaffensperiode in seinem engen künstlerischen Umfeld andeutet.

Weit entfernt war Segers vom Stil der meisten Zeitgenossen, beispielsweise dem des berühmten Radierers Jaques Callot:

"Das graphische Gebaren eines Jaques Callot legt der Linie eine beinahe absolutistische Bedeutung bei. Niemals schwimmt eine Schattentiefe in malerischer Strichverknäulung."²¹⁴

Doch auf dem Weg zu einer "malerisch" empfundenen Radierung begleiteten ihn ein Stück weit einige gleichaltrige Künstler, die um 1615 alle in der Lukasgilde in Haarlem tätig waren: Jan und Esaias van de Velde und Willem Buytewech.

Diese *peintre-graveurs* waren unter den ersten, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts in der Radiertechnik mit vorsichtigen Neuerungen begannen. Ihre Motive waren in erster Linie Landschaften um Haarlem, die sich leicht in kurzen Ausflügen vor die Tore der Stadt erreichen ließen.

Um eine **stärkere atmosphärische Wirkung und Tonigkeit** zu erzielen, experimentierten sie mit einem neuen Zeichenstil. Durch kleine Punkte und kurze Striche versuchten sie, die traditionelle Linienführung zu variieren, die lange Kontur, die vom Kupferstich in die Radierung transponiert worden war, aufzubrechen.

Der erste Schritt zu einer der Radierung adäquaten Handschrift war vollzogen, die spezifischen Möglichkeiten der Radierung zu **handschriftlicher Freiheit**, abseits der strengen, gebundenen Kupferstichkontur berührt.

Das Flimmern und Wispern dieser Drucke scheint die neuen Möglichkeiten noch ungeordnet zu erahnen, es gibt noch keine bindende Komposition, kein Volumen, keine Verklammerung der einzelnen Teile.

Diese Drucke scheinen wie ein loses Nebeneinander zukünftiger Möglichkeiten.

Während diese Versuche noch sehr grafisch anmuten, ganz von der Linie und vor allem dem Punkt bestimmt sind, führt Segers die Radiertechnik ihren malerischen Qualitäten näher, ohne den wirklichen Durchbruch zu schaffen.

Der bleibt Rembrandt vorbehalten. Hätten wir keine Kenntnis von Segers Radierungen, würden wir womöglich ungläubig nach dem missing link suchen, denn der qualitative Sprung von niederländischen Radierern zu Beginn des 17. Jahrhunderts zu Rembrandt erstaunt. Segers aber scheint einen wesentlichen Impuls in Rembrandts Entwicklung als Radierer bewirkt zu haben.

Segers nimmt die Farbe zu Hilfe, um sich seinen malerischen Intentionen Ausdruck zu geben. Während Segers die Farbe im eigentlichen Sinne verwendet, koloriert, ausmalt, tuscht, pinselt, wird Rembrandt das **konkrete Kolorit** des Segers in eine **abstrakte** farbige Sprache des Schwarz-Weiß übersetzen. Er erreicht das durch Mittel des Hell-Dunkel. Das Schwarz der Druckfarbe moduliert er durch verschiedenste Ätz- und Gravurtiefen. Das tiefe "Rembrandt-Schwarz" ist wohl das typischste Kennzeichen seiner Radierungen.

Die Frage ist nun: Welche Rolle spielte Segers' Beispiel in der Entwicklung der Rembrandt-typischen Drucktechnik? Welche von Segers' Methoden und Intentionen beeinflussten Rembrandt, wo ging dieser noch einen Schritt weiter?

²¹⁴Friedrich 1922, S.228f

Daß Rembrandt sich mit der Radiertechnik Segers' auseinandersetzte, ist unumstritten. Er besaß nicht nur einige Gemälde des Künstlers, sondern auch mindestens eine Radierung und eine Druckplatte.

Diese **Platte** hat er ausführlich **überarbeitet**.

Unmittelbarer kann man sich keinen Vergleich von Handschrift und Technik zweier Künstler vorstellen.

Es handelt sich um die Platte der Radierung "**Tobias und der Engel**" HB 1 b (Abb.23), von der drei unbearbeitete Exemplare erhalten sind. Das Motiv ist eine freie Kopie nach einem Stich von Hendrik Goudt (1613), der hier wiederum ein Gemälde von Adam Elsheimer kopierte.

Rembrandt veränderte sowohl Thema als auch Komposition. Das alttestamentarische Motiv wandelte er in eine "Flucht nach Ägypten" (Abb.24).²¹⁵

Rembrandts kompositorische Veränderungen betreffen im wesentlichen den Ersatz der großen Figurengruppe durch eine kleinere zugunsten deren harmonischeren Einbettung in die Landschaftsszenerie.

Dafür schabte er die Figurengruppe im rechten Bildteil fast völlig fort, und überarbeitet die freigelegte Stelle mit einer im Verhältnis wesentlich kleineren und von hohen Baumkronen überragten Heiligen Familie. Außerdem ersetzt er alle detailliert und präziös gezeichneten Pflanzenteile (vor allem den Huflattich) durch lockere, weniger gegenstandsgebundene Strichbündel und Schlaufen, die großzügig Flora andeuten sollen. Das linke Drittel beließ er weitgehend im ursprünglichen Zustand, verdichtet lediglich das zarte Laubwerk durch sensible Strichlagen.

Des weiteren **öffnet** er den Mittelgrund und gibt den Blick frei auf den verbreiterten und näher herangezogenen Flußlauf.

Rembrandt bindet die kulissensartigen Bildteile stärker aneinander und bringt **Bewegung** in den etwas statischen Bildaufbau.

Abgesehen von inhaltlichen und kompositorischen Gesichtspunkten ist dieser Druck eine einzigartige Gelegenheit, Segers und Rembrandts unterschiedliche **Handschrift** sowie Interpretation der Radiertechnik in unmittelbarem Vergleich zu studieren.

Nach Rowlands hat Segers die Platte wie folgt behandelt:

Zuerst kratzte er in den Ätzgrund ein Netz von Kreuzlagen, auf das er dann mit Radiernadel und säureresistenter Substanz Landschaft und Figurengruppe zeichnete. Er verleiht damit dem Druck den Charakter des dichten, feinen Maschenwerks von Seide oder eines anderen leichten, kostbaren Stoffs.

Die Ätzung ist sanft, nicht sehr tief und ergibt im Druck einen fast gleichmäßig zarten Grauton.

Rembrandt scheint sich intensiv mit der Platte befaßt zu haben: Sieben sehr unterschiedliche Zustände sind bekannt, davon einige auf Japanpapier und Pergament. Der Reihenfolge nach verwendet er zuerst die Kaltnadel, sodann die Ätztechnik in mehreren Stufen und schließlich den Grabstichel zur Verstärkung bestimmter Partien.

Im Gegensatz zu Segers arbeitet er mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten.

Die Strichführung, vor allem der kalten Nadel ist schwungvoll, schnell, energisch. Segers Strichätzung dagegen scheint weitaus introvertierter, in sich rotierend, kräuselnd.

Rembrandt umschreibt Formen und Volumen, Segers bleibt eher an die Zweidimensionalität und Oberfläche gebunden.

Segers ist hier in kulissenartiger Komposition und Zeichenstil viel mehr noch der Tradition verhaftet als Rembrandts kühne, expressive Formensprache.

Aus diesem Beispiel wird deutlich, daß es Rembrandt nicht darauf ankam, den Stil des Segers zu imitieren um einen "besseren Segers" zu schaffen.

²¹⁵Die Datierung der Rembrandt-Überarbeitung ist nicht ganz sicher. Im Katalog des Rembrandt House ist 1652 als mutmaßliche Datums angegeben, Ludwig Münz spricht von 1643-44, mit dem Hinweis auf stilistische Nähe der Arbeit zu den "Drei Bäumen" von 1643. In: Münz, Ludwig: A critical Catalogue of Rembrandt's Etchings, London 1952, Band II, S. 100

Rembrandt übersetzt diesen Segers vielmehr in seine eigene Sprache, wobei er die Unterschiede in Grammatik und Klangfarbe nicht nivelliert, sondern bewußt zueinander in Spannung setzt, sozusagen in einen **Dialog** treten läßt.

Das scheint auch die Erklärung für die Tatsache, daß Rembrandt Hand an das Original legt, statt, um den Urzustand zu erhalten, sich mit einer gezeichneten Kopie oder ganz einfach einem Abzug zu begnügen.

Während Schneeblü von einem kritisierenden und "rücksichtslosen Eingriff"²¹⁶ spricht, bewerten andere Autoren Rembrandts Überarbeitungen positiv als "eindrucksvolle 'Hommage' an den ... verstorbenen Seghers"²¹⁷.

Jedoch sollte man bedenken, daß zu Rembrandts Zeit die Wertschätzung des Originals noch längst nicht so stark ausgeprägt war wie heute. Schließlich war es auch üblich, daß innerhalb eines Werkstattbetriebes mehrere Künstler an einem Bild arbeiteten, so daß es für Rembrandt weder eine große Hemmschwelle gab, noch Respektlosigkeit war, diese Platte zu überarbeiten.

Nachdem sicher ist, daß Rembrandt Segers Arbeitsweise in sieben Plattenzuständen intensiv studiert haben mußte, bleibt die Frage, was er von Segers Radiertechnik übernommen hat. Haverkamp Begemann ist sich des Einfluß Segers' sicher:

"It should be stressed that no features similar to Segers' prints are found in Rembrandt's early etchings, and that these appeared gradually until the full impact of Segers' etchings made itself felt in the forties and steadily increased in later work."²¹⁸

Ein Vergleich beider Radiertechniken soll zeigen, welche Methoden es waren, sich vor allem auf Rembrandts Radierwerk der **40er Jahre** auswirkten.

Als **Ätzgrund** benutzte er wie Segers den weichen, etwas pastosen, der ihm am ehesten die freie Skizzierung erlaubte. Im Unterschied zu den Kenntnissen über Segers Technik ist bekannt, daß er **Salzsäure** zum Ätzen benutzte. Sie arbeitet langsam und frißt mehr in die Tiefe als in die Breite.

Möglicherweise arbeitete er auch mit ätzenden Schwefelpasten. Durch Einreiben der Platte erzeugt man hiermit zarte, fleckige Grautönungen, die sich vor allem eignen als vermittelnde Übergänge und schattige Hinterlegungen von einer Graustufe zur nächsten. In der Präparation des **Druckpapiers** folgte Rembrandt Segers nicht. Er färbte es weder vorher, noch kolorierte er den fertigen Abzug.

In nur drei bekannten Fällen färbte er das Druckpapier für die ersten Zustände von Landschaftsdarstellungen mit dunkelgrüner Wasserfarbe. Wenn er per Hand nachträglich Korrekturen an Drucken vornahm, dann nur in schwarzem Kalk, mit dem er den folgenden Zustand skizzierte.

Allerdings experimentierte er wie Segers mit den Ausdrucksmöglichkeiten von Farbe und Struktur verschiedener Druckträger.

Um 1650 verwendet er **Japanisches Papier**, das zum einen aufgrund seiner gelblichen Färbung die atmosphärische Wirkung von Landschaftsdarstellungen unterstützt, und zum anderen durch die fedrige, weiche Struktur die Kaltnadeleffekte ideal zur Geltung bringt, weil es die Druckfarbe gut absorbiert und die verschiedensten sensiblen Grauabstufungen wiedergibt.

In der Hauptsache blieb er dabei allerdings im Medium Papier. Leinwand, wie sie Segers häufig verwendete, interessierte ihn nicht. Stattdessen druckte er ab und zu auf **Strohpapier** und **Pergament**, das sich vor allem für malerische Kaltnadelwirkungen eignet.

Rembrandt druckt natürlich selbst, um hier, im letzten Akt der Gestaltung, die Chance der Manipulationen voll zu nützen. Wie Segers läßt er beim **Auswischen** nach Belieben partiell

²¹⁶Schneeblü, 1963, S.56

²¹⁷Staatliche Graphische Sammlung, 1982, S.99

²¹⁸Haverkamp Begemann 1973, S. 55

Auch Bode betont 1903 eine Veränderung in Rembrandts Werk, allerdings in Bezug auf seinen Motivkreis, durch Segers Einfluß: "Erst von der Bekanntschaft mit Segers datieren seine ersten Landschaftsbilder und Landschaftsradiierungen." S.196

Farbe stehen. Durch unterschiedlich starkes Auswischen einer Platte in mehreren Druckvorgängen schafft er Variationen der Druckqualität eines Motivs: von zartem Plattenton und feiner Zeichnung, die beinahe Silberstiftzeichnungen ähneln, bis zu großen dunklen Flächen, bei denen man die Druckfarbe förmlich wie die Oberfläche eines samtigen Stoff zu fühlen glaubt.

Weitaus stärkerer Abwandlungen einer Zeichnung erreicht er durch Zustandsdrucke.

Hierin zeigt sich eine wesentliche Übereinstimmung zu Segers' Arbeitsweise.

Rembrandt geht aber noch weiter : fast keine Platte wurde nur einmal bearbeitet, von fast allen Motiven existieren mehrere **Zustände**.

Charakteristisch für Rembrandt ist, daß er die Platten oftmals überarbeitet, manchmal nach Jahren wieder zur Hand nimmt und verändert.

Während Segers nur Abzüge beschneidet, wagt sich Rembrandt auch hier ein Stück weiter: um die Komposition zu ändern **zerschneidet er ganze Platten**.

Wie Segers nimmt er aber auch Gegendrucke, die er nicht nur als Gegendruck, als Hilfsmittel zu weiteren Nacharbeit ansah, sondern als eigenständige Werkstücke.

(Bekanntes Beispiel: "Die drei Kreuze")

Auch verwendet er schon einmal **benützte Platten**.

In den Wolkenformationen seiner vielleicht berühmtesten Landschaftsradierung, "Die drei Bäume" aus dem Jahr 1643 in Radierung, Kaltnadel und Grabstichel verbirgt sich die Zeichnung eines "Mariantod"-Motives.

Die Anlage der Ebene, der Panoramablick, erinnert an Segers Flachlandschaften.

Es liegt daher nahe zu schließen, daß auch diese Platte ursprünglich von Segers bezeichnet worden war, wie Jaro Springer glaubte. Dies ist aber inzwischen widerlegt.²¹⁹

Manchmal verwendete Rembrandt eine Platte für mehrere, motivisch unzusammenhängende Zeichnungen, als ob er ein Stück Skizzenpapier vor sich hätte.

Dies zeugt davon, daß für ihn nicht die glatte Ausarbeitung Sinn und Zweck war.

Die Radierung war ihm als selbständiges Medium mit ganz eigenen Gesetzen und

Möglichkeiten so wichtig, daß er sie auch für scheinbar beiläufige Skizzen anwandte.

Die Radierung erlaubte ihm eine feinere und präziser Zeichnung als Graphit oder Kohle. In diesem Sinne eignete sie sich besonders für das Porträt.

Ganz besonders auffällig und in formaler Übereinstimmung mit Segers sind die vielen Drucke, die durch ihren **fragmentarischen Charakter** bezaubern.

Im Vergleich erhält man aber den Eindruck, als ob sich Rembrandt der Aussagekraft der Leere bewußt war. An einigen, vor allem von fremder Hand überarbeiteten Drucken ist der subtile und atmende Flair völlig verschwunden.

Segers dagegen machte die Unvollendung nicht zum Prinzip. Seine unfertigen Drucke scheinen eher technisch motiviert, oder eine Folge rastloser Suche neuer Mittel und Wege.

Warum er einige Motive nicht ausarbeitete, kann nicht mehr mit Sicherheit festgestellt werden. Rembrandts Radierungen dagegen geben sich zumindest in technischer Hinsicht nicht so undurchschaubar.

Im Unterschied zu Segers scheint es bei Rembrandt nicht das Rätsel um verwendeten Methoden zu geben: fast alle Techniken, die er verwendete, können identifiziert werden: Ätzung, Kaltnadel und der Gebrauch des Grabstichels. Er bedient sich also damals in der Druckgrafik gebräuchlicher Mittel. Fast unmöglich bis ins Detail nachvollziehbar ist allerdings Rembrandts Arbeitsprozeß, d.h. die Reihenfolge von mehreren Ätzungen einzelner Bildteile oder der gesamten Platte, der Nachbearbeitung mit Kaltnadel oder Stichel und nochmaliger Ätzung oder Auftrag von Pasten.

Wie Haverkamp Begemann betont, lassen sich "**segerstypische**" **Techniken** und Methoden, die ich eben in einem vergleichenden Überblick darstellte, vor allem in Rembrandts Drucken der **40er Jahre** beobachten.

²¹⁹Springer, Jaro. In: Monatsheft für Kunstwissenschaften, I, 1908, S.798

Gleichzeitig entwickelt Rembrandt in diesem Zeitraum die **Kaltnadeltechnik** zu höchster, malerischer Blüte. In welchem Zusammenhang dieser Fortschritt mit dem Einfluß von Segers Werk stehen könnte, und inwiefern Rembrandt über Segers Einsatz der kalten Nadel schließlich hinausgeht, sei anschließend erörtert.²²⁰

Rembrandts erste Radierungen in den 30er Jahren waren reine Ätzung. Oft ätzte er eine Platte mehrmals, wobei er verschiedenen Partien extra der Säure aussetzte. Die Stufen des Gestaltungsprozesses sind meist kaum mehr nachvollziehbar. Durch verschiedene Ätzzeiten erzeugte er Graduationen der Druckfarbe über vielerlei Graustufen bis kräftigem Schwarz.

Nach 1639 benutzt er in zunehmendem Maße die Kaltnadel und den Grabstichel. Während er sich dieser Technik zuerst für Nacharbeitung und Korrektur geätzter Platten bedient, entdeckt er im Laufe der 40er Jahre die malerischen Effekte, die sich durch die Kaltnadeltechnik erzeugen lassen. Die Eigenart dieser Technik liegt in den parallel zu den eingravierten Vertiefungen aufgeworfenen Metallgraten, in denen sich die Druckfarbe verfängt und auf dem Papier den Eindruck samtiger Schatten ergibt. Legt man mehrere Kreuzlagen übereinander, so verdichten sich die Farbfahnen zu einem tief-dunklen, pelzigen Geflecht.

In der Folge setzt er immer öfter die Kaltnadel ein, manchmal in Kombination mit dem Grabstichel. Frühere, rein geätzte Platten erhalten eine Revision durch die Kaltnadel, andere entstehen neu, gänzlich in dieser Technik.

In den 1650er Jahren, seiner experimentellsten Phase, erlangt er eine Virtuosität in der Kombinationen aus Ätzung, Kaltnadel und Grabstichel, mit der er Subtilität und erzählerische Dramatik seiner Beleuchtungsszenarien auf die Spitze treibt.

Etwa zeitgleich mit der "Entdeckung" der Kaltnadel, also um 1639, **radiiert** Rembrandt seine **ersten Landschaften**. Besonders spannend ist es daher, zu verfolgen, wie Rembrandt den Einsatz des neuen Mediums in einem neuen Motivkreis entwickelt.

Seine erste gedruckte Landschaft von 1640 ist noch reine Ätzung und bestimmt von einer linear-grafischen Gestaltung: die Motivteile unterscheiden sich allein durch die Lage, Richtung und Dichte von lockeren Schraffuren und Kreuzlagen.²²¹

Im gleichen Jahr radiert er eine Ansicht von Amsterdam. Hier ist die Ätzung im Vergleich zum vorhergehenden Beispiel stellenweise weitaus tiefer und breiter, die Linien fließen im Druck zu tiefdunklen Flecken zusammen und setzen im Vordergrund Akzente.²²²

Ab etwa 1645 bevorzugt er für dieses Stilmittel die Kaltnadel. Während die Ätzung in erster Linie Komposition und Zeichnung festlegt, betonen gezielt gesetzte Dunkelheiten den Tiefenraum. Eine der ersten und herausragenden Beispiele für den Einsatz der Kaltnadel in der Landschaftsdarstellung ist die Radierung "Eine Weide am Flußufer", wo in den Vertiefungen des Baumstammes und zwischen den Astgabeln starke tonige Akzente setzt.²²³

Die augenfälligste Entwicklung in Rembrandts Radiertechnik ist der zunehmende Einsatz der Kaltnadel.

Mit den 40er Jahren erhalten Rembrandts Radierungen die für ihn so typische malerische Dimension, und zwar durch die Kaltnadel.

Hercules Segers starb vermutlich um 1640.

Spekulativ, aber durchaus im Rahmen des Möglichen ist, daß **Hercules Segers** Rembrandt **inspiriert** haben könnte, das Ausdrucksrepertoire der reinen Ätzung durch den Einsatz eines weiteren Mittels, der kalten Nadel zu erweitern - und zwar im Sinne eines tonigen, im

²²⁰zur Entwicklung Rembrandts Drucktechnik siehe:

Ornstein-Van Slooten (Hrsg.): The Rembrandt House. The prints, drawings and paintings, Amsterdam, Zwolle, 1991, S.12-15 und Kommentare zu den Abbildungen ,
Museum het Rembrandthuis: The fortunes of Rembrandts' copper plates, Amsterdam 1993, S.3 und 4
Staatliche Graphische Sammlung München 1982, Kapitel zu Rembrandt
Haverkamp Begemann 1973, S.55f

²²¹Ornstein-van Slooten, B 207, S.122

²²²Ornstein-van Slooten, B 210, S.125

²²³Ornstein-van Slooten, B 209, S.125

Gegensatz zum rein zeichnerischen, Gebrauch. Vielleicht hatte Rembrandt die Segers-Radierungen bei der Nachlaßversteigerung oder kurz danach im Handel erstanden hatte.²²⁴ Und möglicherweise übten nun Segers intensive Versuche, seinen Radierungen Ton und gemäldehafte Wirkung zu geben, um 1640 und in der Folgezeit nachhaltigen Einfluß auf Rembrandt aus.²²⁵

Segers versuchte sein Ziel zu erreichen mittels Kolorierung vor und nach dem Druck, auf der Druckvorlage selbst mittels geätzten Kreuzlagen und schließlich dem flächendeckenden, schraffierenden Gebrauch der kalten Nadel .

Segers schuf mittels der Gravur einen flächendeckenden Halt für die Druckfarbe. Die dicht gesetzten Kaltnadelrillen waren für ihn Mittel zum Zweck, tonige einheitliche Flächen zu erzeugen. Daher variiert er weder Ritztiefe, noch Richtung der parallelen geführten Striche. Der etwas monotone, statische Charakter dieser Kaltnadelfelder weist darauf hin, daß der eigentliche zeichnerische Akt in der Arbeit mit der Radiernadel in den Lack abgeschlossen war. Malerisch an Segers Gebrauch der Kaltnadel ist allenfalls der Versuch, statt der nachträglichen Kolorierung die getuschte oder gepinselte Fläche durch eine Art bleibender Rasterung oder Aufrauhung des Plattenmetalls zu ersetzen.²²⁶

Segers erkennt noch nicht das volle gestalterische Potential der Kaltnadeltechnik.

Wenn Rembrandt sich von Segers intensivem Gebrauch der Kaltnadeltechnik inspirieren ließ, so interpretierte er allerdings das Verfahren weit über Segers hinaus.

Obwohl Segers Kaltnadelschraffen durch Dunkelkontraste wohl Raum suggerieren sollen, wirken sie doch meist wie ein über die Zeichnung gelegtes Netz.

Rembrandt vertieft die Kaltnadeltechnik im wörtlichen und übertragenen Sinn: er gräbt breit und tief in das Metall, intensiviert punktuell die Dichte der Ritzungen.

Das Schwarz seiner Kaltnadelarbeiten evoziert nicht "Fläche", sondern Raum.

Und das sind sie ja auch. Das Prinzip der Radiertechnik ist Tiefe: die Zeichnung entsteht erst durch das Relief - dort, wo das Metall kaum tiefer gelegt wurde, drückt die Platte hell, dort, wo starke Rillen geätzt wurden dunkel.

Mit dem realen Raum suggeriert er sinnbildlich aufgeladene, erzählerische Tiefe.

So erweitert Rembrandt mit der Kaltnadel seine grafisch lineare Formensprache um eine **räumliche Komponente**.

In der Anwendung der Kaltnadeltechnik zeigt sich der Einfluß von Segers Radiertechnik, aber auch seine Grenzen.

Eine echte Gemeinsamkeit ist dagegen beider Auffassung des **einzelnen Drucks als individuelles Kunstwerk** mit jeweils eigener Aussagekraft, wie Haverkamp Begemann betont:

"Segers' goal was not to produce series of prints, nor was it Rembrandt's; both preferred sequences of distinct statements, and in doing so both broke with tradition."²²⁷

Rembrandt erreicht eine in der Druckgrafik seiner Zeit unübertroffene Vielseitigkeit der Ausdrucksmittel.

²²⁴Neben der aktuellen Produktion wurden in Holland vor allem durch Nachlaßversteigerungen Gemälde und Grafiken auf den Markt geworfen. Ergiebig waren natürlich die Bestände verstorbener erfolgreicher Kunsthändler, aber auch weniger reiche Nachlässe wurden von Trödlern, die den Nachlaß verwalteten, preiswert weiterverkauft. Möglicherweise kamen so nach Segers Tod um 1640 seine Werke vermehrt in Umlauf und in Rembrandts Besitz.

North, Michael: Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln Weimar Wien 1992, S.138

²²⁵Max Eisler vermutete auch, daß Rembrandts Hinwendung zu einer vom Figurenbild losgelösten Landschaft um 1636 auf Segers' Einfluß zurückzuführen sei. Ebenso in der formalen Gestaltung die Bevorzugung von Horizontalen und Querformaten. Eisler, Max: Rembrandt als Landschaftler, München 1918, S.199f.

²²⁶Wobei sein Interesse, wie schon festgestellt, nicht auf die Erfindung des Flächendrucks, oder gar des Farbflächendrucks abzielte.

²²⁷Haverkamp Begemann 1973, S.56

Für Rembrandt gab es kaum eine wirklich abgeschlossene Platte. In verschiedensten - teils bis zu *zehn* - Zuständen, spielt er ein ganzes Repertoire an Bildformen durch, holt das Möglichste aus einem Thema, einer Komposition heraus, bis er am Ende die Platte so verändert hat, daß man oft kaum glauben kann, daß für zwei Abzüge die gleiche Platte verwendet wurde.

Mit Segers Experimentierhaltung scheint Rembrandt auch die Reaktion mancher Zeitgenossen zu verbinden: Man nahm Anstoß an Rembrandts spielerischem Umgang mit dem Medium, mit dem Ausloten und Auskosten verschiedenster Plattenzustände. In Künstler- und Sammlerkreisen aber erkannte man bald die Bedeutung dieser Arbeitsweise. Und schließlich läuteten Rembrandts Radierungen eine neue Ära auf dem Grafikmarkt ein: von nun an sammelte man Zustandsdrucke, und fand damit eine dem Wesen der Radiertechnik entsprechende Sammelmethode. Die Wertschätzung, die Segers vorenthalten blieb, war nun Rembrandt vergönnt.

4. SEGERS UND DIE MODERNE - WERTSCHÄTZUNG DURCH INTERPRETEN UND KÜNSTLER DES 20. JAHRHUNDERTS

Erst das 19. Jahrhundert brachte den Radierungen des Hercules Segers eine Renaissance und neue Wertschätzung.

Im Laufe der letzten 150 Jahre wurde sein Radierwerk unter verschiedenen Gesichtspunkten rezipiert. Zu jeder Zeit konnten Interpreten sich selbst und ideelle Strömungen der Zeit in Segers Werk projizieren und wiederfinden.

So bleibt bleibt Segers seit 150 Jahren "aktuell".

In den folgenden Kapiteln werde ich schwerpunktmäßig drei Deutngslinien skizzieren:

Das erste Kapitel behandelt die psychologisch-formale Auslegung, die durch Wilhelm Fraenger begründet wurde und letztlich Segers' Landschaften als Seelenlandschaften interpretiert.

Unter dem Begriff "Sinnlichkeit der Radierung. Radierung als Innerlichkeitsmedium" stelle ich anschließend eine medienspezifische Deutungsrichtung vor, die vor allem von Alexander Friedrich getragen wurde. Als eine Art umfassende "Psychologie der Radiertechnik" stützt sie sich nicht ausschließlich auf Segers, liefert aber einen wichtigen Beitrag zu der Frage, welche Wesenseigenschaften die Radierung für einen Künstler so anziehend machen. Warum wählt er ausgerechnet sie und kein anderes zu seinem ganz persönlichen Ausdrucksmedium?

In der Beschäftigung mit dem Material und dem Arbeitsprozeß der Radierung leitet dieses Kapitel über zur praktischen Deutung und Bedeutung von Segers' Werk für die Druckgrafik des 20. Jahrhunderts. Ausgangspunkt ist dabei die oftmals festgestellte "moderne Anmutung" der Segers-Drucke.

in besonderen werden ihnen große Ähnlichkeiten mit Werken von Max Ernst bescheinigt. Anhand eines methodischen Vergleichs von Segers und Max Ernst sollen deshalb kurz Gemeinsamkeiten und Unterschiede angeschnitten werden.

Zu guter Letzt werde ich verfolgen, welche Gestaltungsmethoden es sind, die Segers' Drucke für Grafiker unsrer Tage so aktuell erscheinen lassen.

Segers ist durchaus ein Vorläufer der modernen Druckgrafik. Moderne Praktiken scheinen lediglich eine Radikalisierung von Prinzipien, mit denen Segers schon längst vertraut war.

4.1. PSYCHOLOGISCH-FORMALE DEUTUNG DIE SEELENLANDSCHAFT

Ein sinkendes Schiff in stürmischer See - in Holland, dem Land der Seefahrer und Schiffsbauer war dieses Motiv eine beliebte Allegorie für menschliche Lebenssituationen. Auch in Segers' Werk findet sich die eindrucksvolle Darstellung eines kenternenden Schiffs auf hoher nächtlicher See. (Abb.11)

Bei ihm aber erhält dieses Motiv eine besondere Bedeutung. Kennt man die Hoogstraten-Legende, so drängt sich geradezu auf, das Schiff in Seenot als ein Symbol für die eigene berufliche und vor allem seelische Situation zu sehen.

Bestätigt wird eine solche Interpretation durch die Tatsache, daß dieser Druck der einzige signierte Abzug im gesamten radierten Werk Segers' ist. Ganz zart und unscheinbar lassen sich seine Initialien auf den Planken des sinkenden Schiffes entziffern.

Rechtfertigt dieser Druck alle psychologischen Segers-Interpretationen, deren Erörterung dieses Kapitel gewidmet ist ?

Die erste Generation der Segers-Mentoren, Frenzel, Bode und Springer, können zwar nicht zu Anhängern einer streng positivistisch ausgerichteten Kunstgeschichte gerechnet werden. Auffällig ist aber, daß sich alle drei Autoren weitgehend einer individuellen Auslegung formaler und inhaltlicher Stilauffälligkeiten enthalten. Vielmehr versuchen sie Segers in einen historischen Kontext zu stellen, auch und gerade dort, wo er von der zeitgenössischen Norm abweicht. Eduard Trautscholdt wird in den 30er bis 50er Jahre noch einmal wohlthuend an diese Methode anknüpfen.

Mit den 20er Jahren aber bricht eine neue Ära der Segers-Rezeption an. Sie unterscheidet sich grundsätzlich von allem bisher Dagewesenen.

Wilhelm Fraenger war es, der 1922 eine neue Interpretationsrichtung einläutete.

Ganz in der Tradition der Hoogstratenlegende prägte er nachhaltig das Bild des Künstlers Hercules Segers als eines genialen, doch schwermütigen Künstlers, dem im Leben kein Glück beschieden war und in seiner Arbeit Befreiung von innerer seelischer Qual erhoffte.

In seiner Methode arbeitet er völlig entgegen der historisch gebundenen Auslegungspraxis seiner Vorgänger. Ganz bewußt beschreitet er einen "**ahistorischen**" Forschungsweg, der ihn in der Hauptsache durch die Gefilde der **Graphologie** und **Psychodiagnostik** führt. In Analogie zur Handschriftenkunde stützt er sich ausschließlich auf eine gestaltpsychologische Auslegung von Segers' Strichführung.

Als "Rechtfertigung" für sein Vorgehen setzt er seine eigene Schlußfolgerung voraus: Die isolierte Betrachtungsweise entspreche direkt Segers' Einsamkeit und Depression, die ihn auch damals von seiner Umwelt sonderte:

"Tritt man in jenen seelischen Bezirk der melancholischen Verträubung und Entfremdung, so hat man stets mit Einzigartigem zu tun. Mit peripheren Fällen der Geschichte: Krisen extrem asozialer Ichverwirklichung, die außerhalb der Kontinuität geschichtlicher Prozesse sich ereignen und deshalb der historisch kritischen Methode schlechterdings entzogen sind. ... So bleibt zur Sicherung unsres Erkennens nur ein Weg: Die Fragestellungen der Psychodiagnostik zu verwerten..."²²⁸

In dieser Methode fühlt sich Fraenger von Segers selbst bestätigt:

"Hat Seghers selbst durch die Nichtbezeichnung seiner Werke gleich einem argwöhnischen Flüchtling ...die Jahresspuren seines Wirkens hinter sich vertilgt, so möchte dies Verfahren uns erscheinen, als habe er sich selbst als ahistorisch... erlebt."²²⁹

Die künstlerische wie persönliche Isolation Segers' verdeutlicht Fraenger, indem er charakteristische Züge zeitgenössischer Grafikproduktion Segers' Kunststreben gegenüberstellt:

²²⁸Fraenger, S.12

²²⁹Fraenger, S.12f

"Die sittliche Werthhaftigkeit der holländischen Kunst ruht auf der Stetigkeit der Leistung, dem Gleichmaß ihrer Handwerkstüchtigkeit. Es herrscht die feste Uebereinkunft einer Schule, durch eine ökonomische Moral der Arbeit reguliert."

Segers dagegen handle völlig entgegen diese handwerklichen Prinzipien:

"Der Folgerichtigkeit warf er das Glücksspiel des Experiments entgegen. ... Mochten sich Andere an das Leben drängen: Er suchte das Bildnis absterbenden Daseins in den Ruinen und sonderte sich abseits in die Wüsten und Gebirge. ... Er abenteuerete durch das Ungebahnte."²³⁰

Aus Segers' Strichführung schließt er auf eine innere Motivation, die von Melancholie, Vereinzelung und Todessehnsucht bestimmt sei.

In den Motiven sieht Fraenger eine "Mikrotomie der Formen", Verwinzungen und Engen, die im mindesten auf eine Angstpsychose deuten. Um dem seelischen Chaos zu entkommen, setze Segers seelische Getriebenheit in grafische Produktion um. Nicht die Vernunft bestimme die Gestaltung, Segers handle quasi unter Zwang seines **inneren Antriebs**:

"Nicht die Aenderung der Handschrift aus irgendwelchen formbezüglichen Erwägungen, nicht die Umprägung der Anschauung unter dem selbstgewählten Model einer Formungsabsicht hat sich in jenem fortschreitenden Umbruch abgespielt,...Kein aktiver Entschluß, sondern ein passives Erfahren bedingt die neuartige Form-Erscheinung...."²³¹

Dazu käme als Ursache seiner zwanghaften Ausdrucksgebärden eine **übersensible Wahrnehmungsfähigkeit**:

"Das graphische Gepräge der Radierung weist noch im kleinsten Ausschnitt jenen Zwang zu einer überschärften Wahrnehmung der Umwelt"²³²

So verbohrt sich Segers - im wahrsten Wortsinn mit der Radiernadel - in Form und Wesen der Dinge.

Und hierin sieht Fraenger, und nach ihm Houplain und Schlumberger, entscheidende handschriftliche Ähnlichkeiten zu **van Gogh**, vor allem seinen letzten Werken aus der Zeit in San Rémy.²³³

"In dieser Fähigkeit zur Selbsthingabe, zu einer innerlichsten Einfühlung ist Seghers auf das nächste van Gogh verwandt. Und beidesfalls war es die Einsamkeit, die Absperrung von allen Menschen, die sie zu dieser Kraft der Inbrunst stärkte. Die Physiognomik ihres Formgepräges weist überraschend wahlverwandte Züge."²³⁴

Schon sehr bald nach ihren Erscheinen reagierte die Fachwelt in Buchbesprechungen auf Fraengers Werk. Dabei meldeten sich nicht nur positive Stimmen:

So kritisiert Joseph Meder im Belvedere:

"Der Autor bezeichnet sie [seine Studie, Anm. d.Verf.] als einen 'physiognomischen Versuch', der Leser würde sie eher eine psychopathische Untersuchung nennen, insofern, als aus den graphischen Werken Seghers in allen drei Perioden ein melancholisch getrübt und weltfremdes Innenleben herausgeholt wird, ein Ringen und Kämpfen unter seelischen Zwangsvorstellungen, schwankend zwischen den 'zwei Polen: Grausamkeit und Ohnmacht.'"²³⁵

²³⁰Fraenger, S.10

²³¹Fraenger, S.32

²³²Fraenger, S.21

²³³Houplain vergleicht Segers' "signes graphiques" mit van Goghs Zeichnungen aus San Rémy und Schlumberger schreibt: "... son trait annonce parfois le van Gogh des dernières années." Houplain, S. 156, Schlumberger, S.94

²³⁴Fraenger, S.22

²³⁵Meder, Joseph: Wilhelm Fraenger. Die Radierungen des Hercules Seghers. In: Belvedere, II, 1922, S.48ff

Doch Fraenger stand mit seiner Interpretation nicht allein²³⁶.

Auch sein Berater **Alexander Friedrich** sah im Charakter der Linienführung der "Landschaft mit dem Knüppelgeländer", Dresden, "daß alle Teile in schärfster Stakatopointierung instrumentiert werden." Das sei "wiederum ein Beweis der ... seelischen Zerrissenheit, die in einer sogearteteten Handschrift ihren Formwert gefunden hat."²³⁷

Gleichzeitig blieb sein Werk nicht ohne Einfluß auf eine große Zahl nachfolgender Autoren. Man übernahm in erster Linie Segers' Persönlichkeitsprofil.

Während Fraenger in der Hauptsache aus graphologischen Besonderheiten schließt, gelangt J.C.H. **Heldring** in einem Artikel aus dem Jahr 1954 auf dem Weg der **inhaltlichen Deutung** zu den gleichen Schlüssen.²³⁸

Segers' persönliche Isolation und sein melancholischer Hang zum Morbiden und Vergänglichen sieht er in bestimmten inhaltlichen Schemata widergespiegelt.

In diesem Sinne deutet er das abrupte Abbrechen oder Verschwinden von Wegen, sowie die kleinen, beschatteten Hügel im Vordergrund, die den Blick ins Bild versperren und den Betrachter auf Distanz halten.

Abgestorbene Baumstümpfe und bemooste Tannen stünden für Vergänglichkeit. In den einzelnen Wanderern sieht er ein weiteres Indiz für Segers' Einsamkeit, als auch sein Bedürfnis nach Flucht aus den Beengtheiten seiner Lebenssituation.

Fraengers Einfluß war immens.

Bis weit in die 60er Jahre hielt sich das Bild des kontaktscheuen Schwerenöters.

Noch Eveline Schlumberger bescheinigt Segers Unruhe, Besessenheit und ein "tempérament tourmenté et quasi visionnaire."²³⁹

Auch sie führt Fraengers Experimentierhaltung auf seelische Getriebenheit zurück:

"C'etait une sorte d'alchimiste, dont les expériences incessamment poursuivies reflètent une inquiétude poussée jusqu'à l'obsession."

Mit allen gestalterischen Mitteln habe Segers versucht, eine letztgültige Antwort aus dem Chaos zu erzwingen, dem er zu entkommen versuchte. Schließlich habe er die Farbe zuhülfe gerufen, Licht ins Dunkel zu bringen:

"Moyens, qu'il exploite et renouvelle sans cesse, hanté par un souci d'expression toujours plus juste, toujours plus total. Ainsi le noir et le blanc ne lui suffissent plus. Il appelle la couleur à l'aide."²⁴⁰

Schlumbergers Beispiel deutet darauf hin, daß nicht nur wesentliche Züge der Persönlichkeitsdetung Frangers übernommen wurden:

Fraenger begründete auch eine besondere **methodische Auseinandersetzung mit Segers' Drucktechnik**.

Frenzel, Bode und Springer registrieren, beurteilen und bewundern noch sehr gelassen technische Besonderheiten. So bemerkt Frenzel fast nebenbei eine erste Anwendung der Aquatinta und schätzt Segers' "geistreiche Nadel" ebenso wie die "schöne idyllische Komposition" und stilistische Anlehnung an Hirschvogel und Lautensack.

Fraenger aber stellt nun gewagte und komplizierte Thesen auf und bringt sie vor allem immer in **direkte Verbindung** zu einer aus stilistischen Auffälligkeiten abgeleiteten **persönlichen Entwicklung**.²⁴¹

²³⁶Ähnlich interpretiert schon Kurt Pfister in: Herkules Segers, München 1921 ein Jahr vorher Segers' Radierwerk. Da sein Werk kaum Einfluß auf die Rezeptionsgeschichte hatte, bleibt er hier unberücksichtigt.

²³⁷Friedrich 1922, S.14

²³⁸Heldring, J.C.H.: Hercules Seghers, a Tribute. In: Oud Holland, LXXII, 1957, S.135f

²³⁹Schlumberger, S.93

²⁴⁰Schlumberger, S.96

²⁴¹Jaques Houplain: Sur les estampes d'Hercules Seghers. In: Gazette des Beaux-Arts, XLIX, 1957, S.147-164

So folgt ihm in dieser Methode Jaques Houplain im Jahr 1954 in einem Artikel in der Gazette des Beaux Arts.

Während Fraenger einen Durchbruch vom Dunkel ins Freie der Panoramadarstellungen vermutet, sieht Houplain allerdings einen kontinuierlichen Wandel vom Hell der ersten einfachen pointillistischen Radierungen ins Dunkel der letzten Werke - immer entsprechend der Entwicklung seiner psychischen Verfassung. Formal äußere sich diese in der zunehmenden Bevorzugung von Kreuzlagen gegenüber der reinen Linie.

Und ganz in der Tradition Fraengers analysiert Rike Wankmüller im Jahr 1969 die Farbgebung der Segers Radierungen auf ihre psychologische Bedingtheit hin.²⁴²

Alle Versuche, Form und Inhalt von Segers Radierungen, und hier besonders seiner Landschaften zu deuten, können im Prinzip mit einem Begriff erfaßt werden: dem der **Seelenlandschaft**.

Schon Bode interpretiert Segers Radierungen in diesem Sinne.

Er spricht zwar nie explizit von "Seelenlandschaft", wohl aber von "Stimmung" in Segers Bildern. Und es sind natürlich menschliche Stimmungen und Seelenlagen, die auf die Natur übertragen werden:

"**Die eigene Stimmung weiß er dem Beschauer zu suggerieren:** das Gefühl der Erhabenheit und Gewalt durch die mächtigen Formen seiner Gebirgswelt, den Eindruck der Hinfälligkeit durch die öden Felsenmassen, Ruinen und abgestorbenen Bäume, das Gefühl der Unendlichkeit durch den Ausblick in die weite Ferne und den hohen Himmel, der sich darüber wölbt, die Stimmung der Sehnsucht durch die einbrechende Nacht und die tiefen Schatten, die sich über die Landschaft breitet, während der Himmel noch von der Glut des Sonnenuntergangs nachleuchtet. Diese subjektive Stimmung ...erscheint wie der objektive Ausdruck des Gesehenen, und entspricht die mannigfache, stets eigenartige, gesunde Handschrift des Künstlers, in seinen Radierungen wie in seinen Gemälden."²⁴³

Bode resümiert:

"All diese vielseitigen künstlerischen Mittel wirken zusammen zur Erzielung der Stimmung in Segers' Bildern. Darin ist er neben Elsheimer und in ganz verschiedener, sehr viel ausgesprochener und vielseitiger Art der große Entdecker, der **Begründer der modernen Landschaft**. Wie bei Elsheimer so war auch bei Segers die Stimmung seiner Landschaften der Reflex seiner melancholischen Gemütsart, seines Hanges zur Einsamkeit, der ihn in die Natur flüchten und in ihr Beruhigung und Genuß finden ließ."²⁴⁴

Melancholie ist also eine Stimmung, die nicht erst Fraenger in Segers Radierungen erkennt. Wichtiger jedoch ist Bodes Bewertung des Hercules Segers' als "Begründer der modernen Landschaft". Bode muß offensichtlich nicht mehr extra erklären, was Landschaftsmalerei seit dem 17. Jahrhundert auszeichnet: offensichtlich ihre Funktion als Spiegel menschlicher Stimmungen.

In diesem Sinne ist Segers auch ein unmittelbarer Vorläufer Rembrandts, wie Eveline Schlumberger betont:

"On exagère á peine en disant qu'avec Seghers le paysage commence d'être ce qu'il sers pleinement avec Rembrandt: une **état d'âme**."²⁴⁵

Haverkamp Begemann differenziert dieses Urteil mit dem Hinweis, Segers sei ein "Traditionalist" gewesen "who continued consisiting trends".

Und er schlußfolgert:

"Segers reflected an artistic tradition rather than a projection of his personality"²⁴⁶

²⁴²Wankmüller, Rike: Zur Farbgebung einiger Landschaftsradiierungen von Hercules Seghers. In: Pantheon, XVII, 1969, S.306-314

²⁴³Bode 1903, S.195

²⁴⁴Bode 1903, S.194

²⁴⁵Schlumberger, S.96

Haverkamp Begemann urteilt nicht nur in dieser Hinsicht nüchtern. Er ist der erste, der eine weitgehend emotionsfreie technische, stilistische und historische Bestandaufnahme unternimmt. Damit trug er sich nicht nur Lob ein.

Kritik kam bezeichnenderweise aus dem Lager der "Fraenger-Anhänger". Man forderte entgegen Haverkamps epochaler Zuordnung wieder eine "ahistorische" Analyse.

In der Einführung zu einer späteren Auflage von Fraengers Werk kritisiert Hilmar Frank:

"Die Einebnung eines Gipfelwerks in die Tradition der landschaftlichen Bildtypen, wie van Mander sie beschreibt, ist eine allzu kleinstmütiges Ergebnis. Dabei wäre doch alles darauf angekommen, die bewußte Abweichung des großen Radieres vom Hintergrund der Tradition ... zum Angelpunkt der Untersuchung zu machen. Eine handwerksstolze Forschung, die nur das Motiv verzeichnet, aber seine je besondere Auffassung nicht nachempfinden kann, muß übersehen, wie sehr Segers aus der Art schlägt... Statt summarischer Zuordnung wäre hier eingehende Analyse am Platze und diese müßte auch heute noch mit einem 'physiognomischen Versuch' beginnen."²⁴⁷

Die Abwendung von der inzwischen antiquierten Forschungslinie Fraengers ist jedoch berechtigt. Die "überanstrengte Formdeutung"²⁴⁸ muß "schließlich ein Spiel mit Worten." bleiben.²⁴⁹

Eine solche Deutung droht gerade auf technischem Gebiet zu versagen. Schon Meder betont in seiner Buchbesprechung

"...daß technische Experimente, die im Schaffen eines jeden echten Künstlers eine große Rolle spielen, von seelischen Vorgängen meist weitab liegen."²⁵⁰

Eine graphologische Deutung im Sinne Fraengers kann unter Umständen wertvolle Hinweise geben. Zur Klärung der **Radiertechnik** aber Fraenger leistete Fraenger fast keinen ernst zunehmende Beitrag.²⁵¹

Fraengers **Methode** wird verständlich, wenn man sie selbst genau der Betrachtungsweise unterzieht, die er ablehnt: der historischen.

Fraenger "ahistorische" Methode verrät sich selbst als alles andere denn geschichtslos: zwei Tendenzen des beginnenden 20. Jahrhundert beeinflussten sein Werk maßgeblich.

Expressionistische Strömungen in der Kunst und, in enger Verwandtschaft dazu, das Aufblühen der **psychologischen Forschung**.

In diesem Zusammenhang erklärt sich auch, weshalb Fraengers Interpretationsrichtung kein Einzelphänomen blieb.

Haverkamp Begemann verweist auf die zyklische Wiederkehr ähnlicher Strömungen:

"Recent successive waves of expressionist art tempt the student of the past to assume that works of art with pronounced individual features reflect the artist's personality."²⁵²

Wilhelm Fraenger, Jahrgang 1890, interessierte sich vor allem für zeitgenössische Kunst. Er schrieb Essays über Munch, Kubin und Ensor, aber auch über Hieronymus Bosch. Laut Frank wählte Fraenger den "Schrecken und seine künstlerische Verarbeitung zu einem inneren Thema".²⁵³ So sah er Kunst in direktem Bezug zur Realität, zur Lebensbewältigung.

²⁴⁶Haverkamp Begemann 1973 in der Zusammenfassung

²⁴⁷Fraenger, Wilhelm: Die Radierungen des Hercules Seghers mit einem Nachwort von Hilmer Frank, Leipzig 1984, S.111

²⁴⁸Dittrich, Christian: Hercules Segers, Dresden 1984, S.1

²⁴⁹Grosse, Rolph: Die niederländische Landschaftskunst 1600 - 1650, Stuttgart 1925, S.103

²⁵⁰Meder 1922, S.1922, S.48

²⁵¹Leider fällt das schlechte Licht auf Alexander Friedrich zurück, der als Fraengers technischer Berater gilt. Seine eigenen Analysen - ich beziehe mich hier auf sein Manuskript von 1922, die sich wesentlich von den in Fraengers Werk abgedruckten Thesen unterscheiden -blieben unveröffentlicht.

²⁵²Haverkamp Begemann 1973, S.99

²⁵³Frank, S.97

In diesem Sinne wird in seiner Rezeptionmethode auch der Einfluß Prinzorns spürbar, mit dem er eng befreundet war. Dessen Werk "Bildnerei der Geisteskranken" erschien nur ein Jahr vor Fraengers "physiognomischer" Studie der Segers-Radierungen.

Parallel zu psychologisierenden Tendenzen seiner Zeit, erreichen ihn noch die Ausläufer einer Bewegung, welche die Druckgrafik im allgemeinen, und die Radierung im besonderen, ergriffen hatte.

Seiner Beschäftigung mit den Radierungen des Hercules Segers, geht eine längere Entwicklung der Renaissance der Radierkunst voraus. Sie nahm in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter dem Stichwort "**Originalgraphik**" ihren Ursprung, und beeinflusste bis in die Zeit nach dem ersten Weltkrieg Produktion und Rezeption der künstlerischen Druckgrafik. Unmittelbarer fühlbar ist die Begeisterung für das "Originale" der manuellen Druckgrafiken bei Fraengers Berater Alexander Friedrich (siehe folgendes Kapitel). Die Ideale dieser Bewegung wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts vom Expressionismus aufgesogen, die künstlerischen Strömung, deren Einfluß auf Gedankengut - und Sprache ! - man am ehesten in Fraengers Werk vermutet.

Im Hinblick auf die künstlerische Reflexion der ökonomischen und gesellschaftlichen Veränderungen des 19. Jahrhunderts bewertet Alfred Hagenlocher die Bewegung der Originalgraphik als

"die Entdeckung der suggestiven Kraft des Graphischen, eines Mittels, das in ein notwendig gewordenes Weltgefühl und Welterfassen tiefer einzudringen vermag, ... durch das die neu entdeckten Welten nicht sichtbaren Geschehens, untergründiger Vorgänge und unbewußter Wirklichkeiten darstellbar geworden sind. Das Wesen dieser Ausdruckskunst wird deutlich in der Forderung nach einer Kunst, die in die Tiefe und innere Vorgänge eindringt."²⁵⁴

Eine besondere Bedeutung kommt dabei der Radierung zu:

"Vertiefen" und "eindringen" - Hagenlochens Vokabular weist schon sehr deutlich auf Prinzip und Qualitäten der Radierung hin. Die Radierung kann also gerade dort dienlich sein, wo der "Wahrheit" auf den Grund gegangen werden soll, oder konkreter: wo möglichst unverfälscht die Persönlichkeit des Künstlers widerspiegelt werden soll.

Der Drang zu einer Wertschätzung der Radierkunst in diesem Sinne war schon lange vorhanden.

Schon 1791 schreibt Carl Lang in seinen "Briefen" allen denjenigen die Radierung ans Herz, "welchen daran gelegen ist, sich über den bloßen Handwerker empor zu heben". Er möchte "manches radiertes, flüchtig entworfenes Stückgen" nicht für ein Blatt von den "glänzendsten Kupferstichen" eintauschen:

"Denn Sie müssen wissen, daß ich **Wahrheit** mehr liebe als Flitter und Tand."²⁵⁵

Verständlich wird die Ablehnung des zeitgenössischen Kupferstichs, wenn man bedenkt, daß diese Drucktechnik in erster Linie zur Reproduktion von schon vorhandenen Werken eingesetzt wurde. Natürlich war hier der individuelle Ausdruck oder gar eigenwillige Interpretation des Kupferstechers nicht gefragt.

Die Radierung dagegen wandelte schon immer etwas abseits der Kunstmarktpfade zwischen Alchimistentum und künstlerischer Experimentierlaune. Die ehrliche, unmittelbare Ausdrucksfähigkeit der Radierung war es, die von Künstlern und Liebhabern nun gleichermaßen geschätzt wurde, als "... jene Seiten seiner Tätigkeit, die dem Künstler niemand - am wenigsten das Gewerbe - streitig zu machen vermochte".²⁵⁶

Die Radierung

"verbreitete sich jetzt mit dem **Anspruch eines Programms**, als eine Überzeugung und fast eine Bewegung. ... 'Originalradierung' als ein von kommerziellen Getriebe

²⁵⁴Hagenlocher, Alfred (Hrsg.): Felix Hollenberg. Das graphische Werk, München 1968, S.7

²⁵⁵Carl Lang: Briefe für Maler, Zeichner, Formschneider, Kupferstecher und Bildhauer..., Zwei Bände, Frankfurt/Main 1791/92, S.91 In: Mayer, S.137

²⁵⁶Mayer, S.137

abgeschiedenes und nur von der Sensibilität des gestalteten Individuums zugängiges Feld - dies war nach verbreiteter Meinung eine Forderung der Epoche." ²⁵⁷

Konsequent bildet sich nun auch ein **Mythos der Radiererpersönlichkeit** heraus:

"Es tritt nun auch in bewußter Weise der Typ des Radierers auf, am eigenartigsten und eindrucksvollsten in der Person von Meryon."

Meyron verkörperte quasi idealtypisch die sensible Seelenlage des Radierers, der "seine tiefe soziale und geistige Verunsicherung" mit Säure und Nadel auszugleichen versucht.²⁵⁸

Fraengers Analyse des Hercules Segers nährt sich also nicht nur von neueren Tendenzen der Psychologie, sondern gründet tief in einer Art "Psychologie" der Radierung selbst, die im 19. Jahrhundert geboren und in einzelnen Künstlerpersönlichkeiten ihre unmittelbare Anschauung fand. So ist es kein Zufall, daß Alexander Friedrich sein Werk "Handlung und Gestalt der Radierung" dem Hercules Segers widmet. In diesem Buch erstellt er quasi ein "Persönlichkeitsprofil" der Radiertechnik selbst und dokumentiert damit gleichzeitig - fast ins Hymnische gesteigert - die Philosophie der Originalradierungsbewegung.

²⁵⁷Mayer, S.137 Entsprechend verbreitete sich seit den 1860er Jahren die Handsignatur: man gravierte den Namenszug nicht mehr als Klischee am Plattenrand, sondern signierte nachträglich eigenhändig jeden einzelnen Abzug.

²⁵⁸Mayer, S.137

4.2. MEDIENSPEZIFISCHE DEUTUNG: SINNLICHKEIT DER RADIERUNG RADIERUNG ALS INNERLICHKEITSMEDIUM

Für jeden Radierer, so behauptet der Grafiker Friedrich, gebe es "... mehrere oder doch mindestens eine Platte, die eine beinahe mystische Bedeutung für ihn hat."²⁵⁹ Für Hercules Segers hätten die Druckplatten des "Der große Baumes" und der "Landschaft mit dem Wasserfall" diese große Ausstrahlung besessen.²⁶⁰

"Mit geradezu magischer Macht wird er immer wieder zurückgezogen, und nicht nur aus dem Aspekt sie vollendeter zu schaffen, vollzieht er immer neue Umformungen sondern auch aus einem gewissen Zwang fühlt er sich von ihr wieder und wieder angezogen, aus einem Zwang, den man mit der Dämonie der Technik andeutend erklärt."

"Dämonie der Technik" oder "Plattensuggestion" - mit diesen Worten versucht Friedrich die einzigartige Faszination der Radiertechnik in Worte zu fassen. Ähnlich klingt sein gesamtes Werk "Handlung und Gestalt des Kupferstichs und der Radierung" fast wie eine Hymne an eine fast überirdische, mystische Macht der Radierkunst.

In gleicher Sprachgewalt, mit der Fraenger die Psyche des Radierers Hercules Segers' herbeibeschwört, ruft sein Freund Alexander Friedrich die Geister des Radieraktes selbst herbei.

Sicher erscheint sein Stil in den Augen heutiger Leser antiquiert. Dennoch ist sein Werk eines der wenigen in der gesamten Literatur zur Radierung, die in der Hauptsache Chemie und Verfahren erklärt, das so explizit die medienspezifischen Charakter- und Gestaltungseigenschaften der Radierung betont.²⁶¹

Friedrich macht keinen Hehl aus seiner Affinität zur Radiertechnik gegenüber allen anderen Druckmethoden - einschließlich und besonders der industriellen Druckverfahren. Daß Friedrich sein Werk nicht ausschließlich seiner bevorzugten Technik widmet, sondern ein Portrait des Kupferstichs voranstellt, ist nicht als Treuebruch zu verstehen, sondern dient - äußerst geschickt - der Sympathienlenkung.

Friedrich würde Walter Ziegler uneingeschränkt zustimmen, der den Tiefdruck "auf der Höhe aller Druckarten" sieht.²⁶²

Doch welche speziellen Eigenschaften machen die Radierung so anziehend, daß sie Künstler ihr ganzes Leben in Bann zu schlagen vermag?

Was macht die Radiertechnik so wertvoll und einzigartig, daß sich der Aufwand des verhältnismäßig langwierigen Verfahrens auch dann rechtfertigt, wenn man eine Platte auch nur ein einziges Mal druckte.²⁶³

Ziegler spricht von dem

"der Radierung eigenen Reiz der präzisen Zeichnung und variablen Tonwirkung".²⁶⁴

²⁵⁹Friedrich 1922

²⁶⁰Eine entsprechende Rolle käme bei Rembrandt der Platte der "Drei Kreuze" zu.

²⁶¹Ausführliche konkrete Hinweise zur ästhetischen Wirkung spezieller Radiertechniken gibt Günter Schäfer in: Der künstlerische Tiefdruck. Im Unterschied zu Friedrich, der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, das Wesen der Radierung im allgemeinen, nicht in ihren vielen technischen Facetten darzustellen.

²⁶²Ziegler, Walter: Die manuellen graphischen Techniken, Halle ³ 1919, S.5

²⁶³So äußerte Picasso, er bliebe der Technik treu, auch wenn er nur einen Abzug von einer Platte nähme.

²⁶⁴Ziegler, S.133

Doch das allein ist es nicht.

Die Technik gestattet so komplexe und individuelle Ausdruckswerte wie kaum eine andere Drucktechnik:

Sie ist gleichzeitig eindimensional linear, zweidimensional malerisch und dreidimensional - im mindesten in Form der Druckplatte. Aber auch jeder Abzug erinnert an den die vertiefende Kraft der Säure, deren Wirkung im Relief des geprägten Papiers und der Druckfarbe als Erhebungen negativ fühlbar wird.

Zudem erlaubt die Radierung, wie schon mehrmals angesprochen, die fast unbegrenzte Umgestaltung eines Motivs und damit einen unerschöpflichen Variantenreichtum.

Anders als bei der Zeichnung, die sich auch vielfach überarbeiten ließe, können bei der Drucktechnik Zwischensstadien durch Abzüge fixiert werden. (Diese Eigenschaft mußte eigentlich besonders vor Erfindung der Fotografie oder des Computerausdrucks einem Grafiker entgegengekommen sein.)

Der Akt der Gestaltung selbst scheint der **Zeichnung** auf Papier am nächsten verwandt. Und doch besteht ein Unterschied, der erklärt, weshalb es sich lohnt, auch nur für einen einzigen Exemplar eines Motivs zur Radiertechnik zu greifen.

Zwei Grafiker, Walter Ziegler und Horst Janssen versuchen ihn auf verschiedene Weise zu erklären:

"Es erlaubt die Nadel das präziseste Arbeiten und gestattet doch gleichsam ein spielendes Hinschreiben des Gedachten. Man kann bei der Radierung sogar von einer graphologischen Bedeutung sprechen, denn handschriftlicher läßt sich wohl keine charakteristische Darstellung hervorrufen."²⁶⁵

"Der größte Teil der Erfindungen sollte auf der Platte selbst gemacht werden, denn das Ritzen in Lack und Metall ist gänzlich verschieden zum Zeichnen auf dem Papier; und der einer Vorzeichnung exakt nachgezogene Strich sieht auf der Platte blöd und tot aus."²⁶⁶

Unmittelbare Handschrift gepaart mit der **Präzision** der Linie - und nicht zu vergessen ihrem **haptischen Reiz** beim Druck - bestimmt die besondere Ausdrucksqualität der radierten Zeichnung.

Dazu kommt daß, der Radierer beim Zeichnen auf der Platte viel Phantasie und Vorstellungskraft benötigt. Verschiedenste Faktoren, wie unvorhergesehene Säurewirkungen, vielfache Abdeckungen und insbesondere der spiegelverkehrte Zeichenvorgang, machen es fast unmöglich, die exakte Wirkung im Druck schon beim Radieren vorzustellen. Nicht nur seitenverdreht zur beabsichtigten Wirkung, sondern auch in einer Hell-Dunkel-Umkehrung und völlig anderem Material hat der Radierer die Zeichnung vor sich:

"Der arbeitende Radierer s i e h t in Asphalt und Kupfer und 'denkt' in Papier und Druckerschwärze."²⁶⁷

Wie in Janssens Zitat schon anklingt, ist der formale Unterschied zwischen Radierung und Bleistiftzeichnung nicht ganz leicht zu fassend - denn im wesentlichen manifestiert er sich in einer jeweils eigenen charakterlichen Ausstrahlung.

In diesem Sinn wird Friedrichs Methode, ein "Portrait" der Radiertechnik zu erstellen, durchaus verständlich.

In Anlehnung an sein Werk seien hier grundlegende Wesenszüge der Radierung skizziert.

Die Radiertechnik lebt von **Ritualen**.

Auch wenn die gedruckte Zeichnung den Flair eines vergänglichsten Augenblicks atmen sollte - bei Rembrandt findet man oft solche Radierungen - der Radiervorgang besteht aus einer Reihe umständlicher und zeitintensiver Stationen: vom Aussuchen des rechten Metalls über

²⁶⁵Ziegler, S.127

²⁶⁶Janssen Horst: Hokusais Spaziergang, Hamburg 1972, S.22 in: Mayer, S.127

²⁶⁷Friedrich 1931, S.56

das gründliche Polieren, dem sorgfältigen Auftrag des Grundes, der Zeichnung selbst, der Sorge um die gute Beschaffenheit der Säure und der Papiere, dem Ätzzvorgang und Nachbearbeitungen, dem Einfärben bis zum Druck.

Jeder einzelne Arbeitsschritt erfordert Geduld und Sorgfalt und wird gleichzeitig geprägt von ungeduldiger Erwartung auf das Endprodukt. Nur ein Grafiker, der am Machen selbst genauso viel - oder gar noch mehr - Gefallen findet wie am Ergebnis, wird der Technik treu bleiben können.

Der **Zeitfaktor** spielt hier wie in kaum einem anderen grafischen Medium eine große Rolle, So entfaltet sich der Säureeffekt nur über die Dauer der Einwirkung. Hinzu kommt eine nicht unwesentliche, zeitlich gebundene Komponente: die Dauer des Sammelns von Erfahrung.

Denn die Radiertechnik lebt such ganz besonders von der **Erfahrung** des Künstlers. Christa von Helmholdt beschreibt das Zusammenspiel des fast "exerzitienhaften" und experimentellen Vorgehens mit der radiertechnischen Erfahrung:

"Freilich setzt die souveräne Anwendung oft abenteuerliche Kombination von einzelnen Möglichkeiten der Plattenbehandlung, langwierige Experimente und strenge Exerzitien voraus. Die gute Radierung ist nicht vom Himmel gefallen, sondern entstanden im Salpetersäuredampf einer modernen Hexenküche."²⁶⁸

Genau so: als "Hexenküche," muß den Zeitgenossen von Segers und dessen Berufskollegen aus früheren Jahrhunderten die Werkstatt des Radierers erschienen sein.

So verweist Friedrich auch ganz deutlich auf die Herkunft der Radierung:

Die Radierkunst fußt im **alchimistischen Milieu**.

Die Berührungsstelle zwischen Alchimie und Radierung ist die Säure, Ätzmittel und Seele der Drucktechnik.²⁶⁹

Basilius Valentinus (* 1413), ein Benediktinermönch im Erfurter Kloster gilt als der Entdecker der Salzsäure und des Kupferwassers - die Verkörperung der "qualitates occultae".

"Umgeben von Salia, Vitriolia, Mercurii und Arsenica, zwischen Sulfur und Salnitri" wurden die Mittel gefunden, die eine Ätzung von Kupfer ermöglichte.²⁷⁰

Für Friedrich bedeutet Alchimie Einfühlung in Naturphänomene im Gegensatz zur exakten wissenschaftlichen Erfassung der modernen Naturwissenschaften. Im Lebensgefühl der Zeit bedeuteten alchimistische Forschungen zugleich das Spiel mit unberechenbaren Naturmächten, mit überweltlichen Kräften, deren Beherrschung bisher niemand gewagt hatte:

"Wenn wir es unternehmen wollen, diese längst verschollene Wissenschaft ... als das Milieu anzusprechen, aus dem die die Radierung emanierete, so haben wir unser Denken auf Angst und Grauen abzustellen, den Geist auf rätselhafte Kräfte zu lenken und in wundervollen Zeichen lebendig zu sehen."²⁷¹

Nach damaligem Glauben äußerten sich überweltliche Kräfte durchaus irdisch. Sie offenbarten sich als **"leibhaftiges Schicksal"** im **Wirken der Materie**.²⁷²

Aus diesem Blickwinkel heraus versucht Friedrich die Bedeutung des Materials und seiner Reaktionen für den Radierer des 15.-17. Jahrhunderts zu rekonstruieren.

Die Vorstellung lenkender Überwelten zeige sich am auffälligsten in der Bedeutung unvorhergesehener Ereignisse.

²⁶⁸Christa von Helmholdt. In: Kunsthalle Darmstadt (Hrsg.), Marthenke, Dorit (Red.): Deutsche Radierer der Gegenwart, Königstein 1982, S.26

²⁶⁹"Schon im Begriff 'Schwarze Kunst', der stets doppeldeutig empfunden wurde, ist diese Verbindung angedeutet. Druckerei stand schon seit Gutenbergs 'geheimer Kunst' im Geruch der hermetischen Prozedur." Mayer, S.35

²⁷⁰Friedrich 1931, S.49 In diesem Zusammenhang erhält das "Faust"- Motiv einer Radierung Rembrandts, die im 17. Jahrhundert noch als "Der Alchimist" bekannt war, besondere Bedeutung. Hat sich hier Rembrandt selbst gemeint - an den Grenzen der Radierkunst forschend?

²⁷¹Friedrich 1931, S.49

²⁷²Friedrich 1931, S.70

Den Begriff "Zufall" im heutige Wortsinn hätten Menschen dieser Jahrhunderte nicht gekannt. So hätte man Reaktionen der Säure und des Kupfers, die wir heute als zufällig bezeichnen würden, als eine schicksalhafte Äußerung der Materie gedeutet.

Der Radierer lieferte also in der Ätzung sein Werk an eine Naturmacht aus, deren Willen und Walten nie im voraus zu bestimmen war. Gleichzeitig bildete sich auch ein Mythos der "**lebendigen**" Säure heraus.

Um so faszinierender mußte das Gefühl sein, die naturhafte Kraft in die eigene Gewalt zu zwingen. Mit der Beherrschung der Säure und ihrer Wirkung schlägt das Verhältnis zwischen Radierer und Material in das Gegenteil um:

längst ist der Radierer nicht mehr ohnmächtig, die Material ordne sich ihm, so Friedrich, als sein Eigentum unter. Friedrich geht aber noch weiter: in seiner Vorstellung würde der Radierer sich schließlich die ätzende Kraft der Säure als eine "**eigenen körperlichen Fähigkeit**" einverleiben.²⁷³

Bei der Lektüre von Friedrichs Werk wird man schon sehr bald feststellen, daß Begriffe wie "**Lebendigkeit, Materie und Sinnlichkeit**" bei der Bestimmung von "Handlung und Gestalt der Radierung" die tragende Rolle spielen.

Friedrichs Ausführungen zur Radiertechnik lesen sich wie eine **Huldigung an ihr Material**, dem Kupfer und der Säure. Die Schilderung des Radierprozesses selbst gleicht der einer heiligen Handlung, einer religiösen Zeremonie an geweihten Gegenständen. Seine Begeisterung für das Material der Radierung äußert sich bei Friedrich in der Schwärmerei für den "Urzustand" der Platte.

Damit meint er den Zustand des Kupfers bei und nach der Gravur der Zeichnung in den Ätzgrund. Friedrich beschwört die Faszination des gravierten Metalls, die fast magische Ausstrahlung des roten Geäders in schwarzem Asphalt.²⁷⁴

Diese Philosophie des Urzustandes gründete im tief empfundenen ästhetischen Reiz des Materials.

Friedrichs Hymne an das Material der Radierung blieb in ihrer Überhöhung unübertroffen. Doch die grundlegende Bedeutung des **Material-Empfindens** bei der Radierung betonten auch andere Grafiker.

Gravieren und Druck ausüben - die wesentlichen Handlungen der Radierung - sind sehr ursprüngliche motorische Erfahrungen.

Im "grabenden Zeichnen" sieht Walter Ziegler eine spezielle Eigenart der Radierung. Im Hinblick auf die Schulung dieses Materialbewußtseins erkannte er den "Wert der Gravurtechniken" :

"Man ist mit Recht bestrebt, dem lernenden Kunstgewerbler Gelegenheit zu geben, nicht nur auf Papier, sondern studienhalber auch auf anderem Material sich zu betätigen. Durch eine solche Methode erzwingt man leicht einen **material-und stilgerechten Duktus** der Zeichenelemente...."

Da der Graphiker nach meinem Dafürhalten sich möglichst vielseitige Materialbeherrschung zu eigen machen soll, so möchte ich ihm raten, zu versuchen, auch in Wachs, Plastellin oder anderem fügbar Material mit Stäbchen und Stiten **grabend zu zeichnen**. Auf dünnem Kupferblech (Schablonenblech), das auf Linoleum oder Leder gelegt wird, läßt sich durch Eindrücken mit stumpfen Nadeln von der Rückseite aus eine Art getriebener Arbeit schaffen, die vorzüglich Gelegenheit gibt, sich in spiegelverkehrten Schreiben zu üben."²⁷⁵

²⁷³Hier wird auch klar, weshalb Friedrich die Radierung über den Kupferstich stellt. Ihm fehlt das Organisch-Lebendige, das sich in der Radiertechnik in der Arbeit der Säure manifestiert.

²⁷⁴Friedrich betont vor allem die farbliche, "malerische" Bedeutung des Urzustandes. Dabei ist seine These interessant, daß eine Rückführung von z.B. Rembrandts Radierungen in diesen Zustand ganz neue Bezüge zu seinem gemalten Werk herstellen könnte.

²⁷⁵Ziegler 1919, S.29

Es wäre falsch, die Radierung nur nach ihrer optischen Erscheinung im fertigen Abzug zu beurteilen. Die wesentliche Arbeit geschieht auf der Platte. Hier wird geritzt und gegraben, gelöchert und aufgeraut, poliert und gepinselt.

Hier bewährt sich nun auch Fraengers Methode, sich ganz auf die Erkenntnisse der Graphologie - im Wortsinn ja auch "graben, ritzen" - zu stützen. So verläßt er sich eben nicht nur auf den Augensinn, sondern zieht bei seiner Analyse auch den Tastsinn in Betracht:

"Im Dienste dieser ungeheuerlichen Landschaftsschöpfung stand nicht allein die Augen-Wahrnehmung,...Vielmehr kraft seiner Anspannung von allen Sinnen hat sich Seghers' Phantasie beschwingt: Vor allem sein **Tastgefühl** hat sich erregt. Denn manche Formen scheinen so empfunden, als ob er sie gleich einem mürben Stein, gleich einem Stück zermorschter Rinde zwischen seinen Fingern riebe und zerbröckelte."²⁷⁶

Auch Jaques Houplain erkennt die Bedeutung der taktilen Sinneswahrnehmung in Segers' Werk. Er verfolgt sogar, parallel zu der stilistischen, technischen und persönlichen, die **Entwicklung des Materialempfindens in Segers' Werk**.²⁷⁷

Zwar scheint sich Houplain hier eher an einem idealtypischen Verlauf orientiert zu haben, doch gerade dadurch verdeutlicht er die Wichtigkeit des Haptischen in der Radierung.

Die erste Phase zeichne sich aus durch einen Wechselspiel expressiver zeichnerischer Kürzel, die er als "pictogramme" bezeichnet, und andererseits technischer und stilistischer Gründlichkeit und Klarheit. Hier erprobe er grundlegende Effekte der Säure.

In einer zweiten Phase teste er komplexere Säureeffekte mittels Kreuzlagen und gekräuselten Linien, runden und punktförmigen Kritzeln. Eine mehr abstrakte Zeichnung löst die klare Form der Piktogramme ab.

Nun werde die **Materie** wichtig zur **Bannung einer Idee**, eines Gefühls auf greifbare Wirklichkeiten. Der Gedanke wird durch die Säure im wörtlichen Sinne bleibend vertieft.

"La propriété essentielle de cette seconde methode est d'autoriser un contact direct entre l'esprit et la matière."²⁷⁸

Das **taktile Empfinden** werde umso wichtiger, je mehr Segers versuche, Traumgebilde festszuhalten, zu materialisieren.

In einer letzten Phase ginge es ihm in erster Linie um die schnelle und direkte Umsetzung einer gestalterischen Idee in Materie. Was den Künstler nun am meisten reize, sei das Material selbst und wie er sich am unmittelbarsten in ihm ausdrücken könne. Segers würde daher jetzt auch verstärkt zum Einsatz von Kaltnadel und dem Malen mit Firnis auf die Platte greifen.

Die Zeichnung im Ätzgrund wird weniger wichtig als die Arbeit direkt in das blanke Metall. Sein Interesse verlagere sich engültig auf das **bildhauerische Element**.

So sei der unmittelbare Kontakt von Material und Ausdruckswille gewährleistet.

Nach und nach erarbeitet sich der Radierer seinen persönlichen Bezug zu seiner Kupferplatte. Durch die hautnahe und zeitintensive Arbeit daran kann so langsam ein besonders **enges Verhältnis** zu diesem Stück Metall wachsen.

Dazu kommt, daß die Behandlung des Kupfers Ruhe und Konzentration erfordert. Dies bedingt wiederum eine gewisse Zeit der Zurückgezogenheit. Radieren ist meist eine recht einsame Angelegenheit. Umso intensiver und intimer ist dagegen die Beschäftigung mit der Platte. Schon die Vorbereitung vom Auswählen des Kupfers über das sorgfältige Polieren bis zum Auftrag des Ätzgrundes verlangt besondere Fürsorge und Einfühlung in erforderliche Behandlungsschritte. Bei eigentlicher Arbeit wird die **Intimität** noch dadurch gesteigert, daß die Platten oft sehr klein sind. Der Radierer muß sich also dicht darüber beugen, und - manchmal mit der Lupe - seine detailreiche Zeichnung sehr nahsichtig eingravieren.

²⁷⁶Fraenger, S.21

²⁷⁷Houplain, S.159ff

²⁷⁸Houplain, S.160

Manche Platte erlangt dann auch tatsächlich eine einzigartige Bedeutung für den Radierer, wie im Zitat von Friedrich eingangs anklang.
Sei es, daß das Motiv dem Radierer speziell am Herzen lag, daß die Gestaltung als besonders müsam, im Endeffekt aber lohnenswert erschien - oder daß eine extreme Lebenssituation die Arbeit prägte.

Es scheint, als eigne sich die Radierung gerade in Ausnahmesituationen als intimes Ausdrucksmedium, ja vielleicht mit "therapeutischen" Eigenschaften.
Goya, so heißt es, radierte vor allem in Krisenzeiten. Auffällig ist zumindest, daß er erst nach dem Verlust seines Gehörs die Radiertechnik zu einem bevorzugten Medium erwählte: entsprach also hier die erzwungene Isolation durch die Taubheit die in sich zurückgezogene Tätigkeit auf der Metallplatte?

Vieles spricht also dafür, die Gestaltung auf der Kupferplatte als eine speziell **introvertierte Arbeitsweise** zu bezeichnen.

Doch die Radierung als ein ausgesprochenes "Innerlichkeitsmedium" zu bezeichnen wäre vorschnell.

Immerhin bleibt sie in ihrem Wesen ein Vervielfältigungsverfahren, auch wenn man sich mit einem einzigen Abzug einer Platte begnügt. **Widerspricht** nicht die Möglichkeit der Multiplikation und Verbreitung von Bildern und Botschaften einer so intimen Gestaltungsweise?

Die Radierung ist ein Medium, das **Introversion** erlaubt und sich **extrovertiert** gibt. Ambivalent ist auch ihre ästhetische Wirkung: Unmittelbar gibt sie die persönliche Handschrift wider und distanziert sich doch durch den mechanischen Druckvorgang. Der Reiz der Radierung liegt im Widersprüchlichen: in der Preisgabe von Subjektivität und dem gleichzeitigen Rückzug auf objektive technische Vorgänge.

Intimität, haptische Reize, Spiel von Anbieten und Verbergen - all diese Wesenseigenschaften der Radierung evozieren: **Erotik**.

Allein eine kleine Textprobe aus Friedrichs Werk, in dem er den Urzustand der Radierung preist, mag hinreichend den erotischen Flair dokumentieren, der das Verhältnis des Radierers zu seiner Platte beflügelt:

"Wieviel echter, wieviel reizvoller und packender ist die Sprache dieses Materials als die der Druckerschwärze und des Papiers. Der fesselnde Blick der Kupferzeichnung: das Spiegeln und Blenden...der aufgeplatzten Adern in der warmen dunkel schwelenden Schwärze des Asphalts, das Auffangen und Widerstrahlen bewegter Lichtveränderungen im Raum, dazu die metallische Wesenhaftigkeit des Kupfers, die **Lust**, in solcher Schönheit die Zeichnung erglänzen zu sehen, - welch eine **Verführung**, welche eine **Versuchung** für den Künstler!"²⁷⁹

"Sinnliche Zuneigung" - in der eigentlichen Bedeutung von "sinnenhaft" körperlicher Wahrnehmung verbindet den Radierer mit seinem Material.
So wertet Friedrich auch zufällige Wirkungen dieser Materie nicht als "sinnloser Faktor", der "sich in die Arbeit einschlich, sondern, ... als **sinnliches Erlebnis** ...das, schicksalhaft, wie alle **Erotik**, das Werk überkam."²⁸⁰

Nicht nur zarte erotische Bande verbinden den Radierer mit seinem Metall, Friedrich macht ihn auch zum Voyeur einer einzigartigen Vereinigung im Akt der Ätzung:

"In den kochenden Fluten des Vitriols, unter dem Zeichen der brünstigen Umarmung von Kupfer und Säure, von Venus und von Mars, soll sich die Geburt der Radierung ereignen. Der Künstler schweigt."²⁸¹

²⁷⁹Friedrich 1931, S.53

²⁸⁰Friedrich 1931, S.71

Gleichzeitig wird bei dieser Handlung der Urzustand der Platte zerstört - defloriert. Friedrich betont den schmerzlichen Verlust, jedoch auch, daß der Sinn des Urzustandes gerade in seiner Zerstörung läge. Dennoch, so Friedrich, bleibe die Sehnsucht nach dem unwiederbringlichen jungfräulichen Zustand. Seine Farben hätte Segers im Kolorit der Radierung der "Bemoosten Tanne" wieder heraufbeschworden.²⁸²

Friedrichs Schwärmerei kann sicher nicht von jedem in dieser Tiefe nachvollzogen werden. Doch erotische Züge können der Radierung nicht abgesprochen werden. Nicht nur in der Beziehung des Radierers zu seiner Platte kommen sie zum Tragen, sondern auch beim Betrachten der Drucke.

Um in Ausstellungen Radierungen anzusehen, muß man oft besondere Kabinette betreten. Abgedunkelt und eng ist es dort meist. Während Gemälde immer ins helle Licht gerückt werden, schützt man die empfindlichen Drucke durch dämmriges, schwaches Licht. Das trübe Licht und die kleinen Format erfordern, daß der Betrachter schon sehr nah an das Stück herangehen muß, um hier das Motiv erkennen zu können und um zu sehen, wie es gemacht wurde. Die besondere Umgebung baut den Reiz des Verborgenen auf, der zum Entdecken und Erforschen verführt.

Die Radierung selbst gibt sich nicht weniger reizvoll. Dem Betrachter bietet sie die Spuren der zeichnenden Hand des Radierers und der Wirkung der Säure und versucht ihn, die Höhen und Tiefen der Prägung und der Druckfarbe zumindest mit den Augen abtasten. Vieles gibt der Druck von sich und seinem Schöpfer preis, doch niemals alles. Den Urzustand der Kupferplatte, die ihn schuf, ebenso wenig, wie letzte Geheimnisse seiner Geburt.

Die Faszination des Radierwerks von Hercules Segers rührt nicht zuletzt daher, daß seine Drucke zum Greifen nah sind, zum Betasten und Erforschen verführen, und doch ihre Geheimnisse nicht ergründen lassen.

²⁸¹Friedrich 1931, S.62

²⁸²Friedrich 1931, S.101

4.3. FORMALE UND METHODISCHE INTERPRETATION

4.3.1. ZUFALL ALS GESTALTBLDENDES ELEMENT: METHODENVERGLEICH MIT MAX ERNST: ADÄQUAT?

Ein wesentlicher Motor der neuen Wertschätzung von Segers' Radierungen war ihre immer "moderne" Anmutung.

Das bedeutete in jeder Phase ihrer Rezeption etwas anderes.

Für Fraenger und Friedrich war Segers' Schaffen ein klassisches Beispiel für die Gestaltungskraft einer "gequälten Seele", eine Interpretation, die sicherlich von den Wehen des Expressionismus und psychologischen Tendenzen der Zeit bestimmt war.

Von der Interpretation im Sinne einer tagebuchartigen Gravur bis zur "écriture automatique", wie sie im Surrealismus propagiert wurde, und einige Jahrzehnte mit dem Informel eine Wiederbelebung erfuhr, war es dann nur ein kleiner Schritt.

Es scheint daher konsequent, wenn Heinz Spielmann im Jahr 1960 Hercules Segers eine Vorreiterrolle in der Geschichte des Surrealismus zuschreibt.

Dabei geht es ihm nicht um Übereinstimmungen grundsätzlicher künstlerischer Intention - die bestreitet er zu Recht - sondern um **methodische** Gemeinsamkeiten.

So rechnet er Segers

"zu denjenigen, deren Malerei durch vergleichbare **Ergebnisse** der modernen Kunst an Interesse gewonnen hat."²⁸³

Wenn Spielmann sich auch ungenau ausdrückt - denn es waren in erster Linie nicht Segers' Gemälde sondern seine Radierungen, die die Aufmerksamkeit moderner Künstler und Kunstgeschichtler auf sich zogen - so verweist er doch auf ganz wesentliche Parallelen zwischen Segers und zeitgenössischer Kunst:

Segers steht nicht nur an einem Wendepunkt der Landschaftsdarstellung, er nimmt auch Gestaltungs-Methoden der Moderne vorweg.

Für Spielmann ist dies in erster Linie der erstmalige, bewußte Einsatz des **Zufalls als Gestaltungselement**.

Seine These untermauert er in einer vergleichende Gegenüberstellung mit einem Künstler des 20. Jahrhunderts - und welcher Künstler würde sich dafür besser eignen als Max Ernst. Allein schon die äußere Gestalt von Werken beider Künstler überrascht durch ertstaunliche Formverwandtschaft. Oft erlebte ich, daß Betrachter beim ersten Anblick von Segers-Drucken in einer spontanen Reaktion die Ähnlichkeit zu Max Ernst feststellten. Auch in der Literatur wurde die Wahlverwandtschaft beider Künstler besprochen.

Im Aufsatz einer vielgelesenen Ernst Monographie schildert Karin von Maur eine "atmosphärische" Nähe von Max Ernst zur deutschen Romantik.

In diesem Zusammenhang erkennt sie auch eine

"...verblüffende Verwandtschaft mit den Grafiken von Hercules Seghers (1589/90-1638), die 1929 von Carl Einstein in der Zeitschrift Documents vorgestellt wurden. Max Ernst hatte zu diesem Zeitpunkt schon viele seiner 'Wälder' gemalt, aber die halluzinatorischen Feinstrukturen der Bäume und Felsen des Holländers, sein phosphoreszierendes Licht-Schatten-Spiel, seine variantenreichen Texturen und seine Neigung zu nächtlichen Landschaften und Ruinen, die eine Aura bizarrer Verrätselung umgibt, rücken die beiden über drei Jahrhunderte hinweg zusammen."²⁸⁴

²⁸³Spielmann, Heinz: Notizen über Max Ernst und Herkules Seghers. In: Das Kunstwerk XIII, 1960, S.18

²⁸⁴Maur, Karin v.: Max Ernst und die Romantik. Im Spannungsfeld zwischen Idylle und Schreckensvision. In: Spies, Werner (Hrsg.): Max Ernst. Retrospektive zum 100. Geburtstag, München 1991, S.344

Maur nennt hier zwei Faktoren, die dem Erscheinungsbild beider Künstler ein so ähnliches Gepräge verleihen. (siehe dazu Abb.21)

Da sind zum einen die ganz ähnlich gearteten amorphen, bröselig-morbid anmutenden Formen, die in ihrer Fülle kaum vollständig zu erfassen sind. Man fühlt sich an Fraenger und dessen Begriff der "**Mikrotomie**" erinnert: Genau wie Segers
 "...rückt Max Ernst den Dingen nahe zu Leibe, um ihre mikrokosmische Stofflichkeit und ihr struktives Skelett zu erfassen..."²⁸⁵

Doch nicht nur formale Gleichklänge erstaunen. Hinzu gesellt sich eine ähnliche Vorliebe für nächtliche Visionen und **Dämmerungen**. Diese "Dämmerungszustände", so interpretiert Maur bei Max Ernst, "symbolisieren den Übergang vom Wachen zum Träumen, aber auch den Kreislauf des Werdens und Vergehens"²⁸⁶

In diesem Sinne zeigen sich auch Verwandtschaften im Ausdrucksgehalt, der den Werken beider Künstler zugeschrieben wurde.

Auch Ernsts Bildern vermitteln nach Maur eine "apokalyptische Stimmung", auch bei Ernst "ist die Landschaft ein Stimmungsraum, der Empfindungen wie Einsamkeit und Verlorenheit reflektiert."²⁸⁷

Während Karin von Maur sich in der Hauptsache auf Ähnlichkeiten der Erscheinung und ästhetischen Wirkung stützt, versucht **Heinz Spielmann** einen Brückenschlag zwischen Segers und Ernst über **Gestaltungsprinzipien des Surrealismus**.²⁸⁸

Auf einem etwas umständlichem Weg über Theorie und Widerspruch des Surrealismus und seine besonderen Ausprägungen bei Ernst kommt Spielmann leider erst ganz zu Schluß auf die Verwandtschaft zwischen Max Ernst und Segers zu sprechen.

Spielmann zählt Segers, neben Bosch, Arcimboldi, Mengoni und Breughel zu den "'Vorläufern' der surrealistischen Malerei", nicht aber zu den Surrealisten im Sinne des 20. Jahrhunderts. Den Unterschied zu einem Surrealisten wie Max Ernst stellt er klar heraus:

"Segers Radierungen sind optische Realisationen von Alpdrücken und von Weltuntergangsvisionen, die auf die konkrete Welt bezogen sind, das beweist der eindeutige Charakter der eingefügten gegenständlichen Reste.

Bei Seghers sind - mit komplizierten technischen Mitteln - Katastrophen in der wirklichen Welt dargestellt, bei Ernst handelt es sich - unter der Benutzung ähnlicher Mittel - um Ereignisse in einer imaginären, 'quasigegenständlichen Welt', die sich zur realen Welt verhält, wie die Kenntnis Freud'scher Thesen zum Erlebnis eines wirklichen Alpdrucks. Mit anderen Worten: Seghers kennt keine Artistik, seine Bilder entstehen unreflektiert, er erleidet Schocks, aber er ist nicht auf die künstliche Erzeugung von Schockwirkungen aus."²⁸⁹

Deutet man Spielmanns Worte, so ist Segers in diesem Sinne mehr Surrealist als alle Künstler, die sich im 20. Jahrhundert als solche bezeichnen, denn:

"Von diesen unterscheidet ihn derjenige Sprung der Bewußtseinslage, der bei den Surrealisten des 20. Jahrhunderts eine wirkliche 'écriture automatique' verhinderte."²⁹⁰

So nennt das surrealistische Manifest von André Breton aus dem Jahr 1924 die **Unbewußtheit** als das Primat des Surrealismus. In einem rein registrierenden Mechanismus, der 'écriture automatique' sollten die aus der Innenschau aufsteigenden Bilder von der zeichnenden Hand ohne jede bewußte Gestaltung fixiert werden. Spielmann glaubt offensichtlich, daß Segers dieser rein passiven Aufzeichnung weitaus näher kam, als jeder "Surrealist" über 200 Jahre später.

²⁸⁵Maur, S.344

²⁸⁶Maur, S.344

²⁸⁷Maur, S.344

²⁸⁸Spielmann, Heinz: Notizen über Max Ernst und Herkules Seghers. In: Das Kunstwerk XIII, 1960, S.3-19

²⁸⁹Spielmann, S.18

²⁹⁰Jaques Houplain spricht sogar von "Neurogramm" und einer Art graphischem Pulsieren, das der Kontrolle der zeichnenden Hand entzogen sei. S.160

Denn sobald diese unreflektierende Gestaltungsmethode reflektiert wird, verliert sie ihre Unschuld. Ein psychisch gesteuertes, automatisches Schreiben, kann es für den nicht geben, der sich bewußt dieser Technik bedient.

Gerade in Max Ernsts Montagen kann von unbewußter Produktion keine Rede sein. Das ändert sich jedoch mit der Entdeckung einer neuen Technik im August 1925, der **Frottage**. Karin Maur sieht hierin ein "bildkünstlerisches Äquivalent" zur écriture automatique.

Zufallswirkungen der Technik und Ausdruckswille arbeiten bei der Frottage Hand in Hand: Durchreibungen von Holz und anderen Materialien mit Graphit auf Papier, führen zu Strukturen, die als formale Ausgangspunkte die bewußte Umgestaltung inspirieren.

"Der Natur lauschend, legt er sich so ein morphologisches Repertoire an, mit dem er eigenschöpferisch neue Gebilde hervorbringt."²⁹¹

So entstehen in der Frottage-Technik ganze Bildserien, deren Motive durch organische, naturhaft Formen bestimmt ist. Ein Thema, das sich auch im Titel der bekanntesten Serie niederschlägt: die "Histoire Naturelle" von 1926.

Die Technik der Frottage ist für Ernst quasi ein Krücke, ein Hilfsmittel, mit der er der unbewußten Gestaltung auf die Sprünge helfen kann:

"Wenn auch das Gesamtergebnis bei diesem Verfahren bewußt herbeigeführt wird, so bilden sich doch Einzelformen, die der Kontrolle entzogen sind. Man könnte den Vorgang geradezu so interpretieren, daß hier mit Hilfe der Technik... écriture automatique künstlich ermöglicht wurde...."²⁹²

Neben der Frottage bediente sich Ernst zweier weiterer Zufallsinstrumente: der **Abklatschtechnik** und der **Grattage**, die er in der Ölmalerei einsetzte.

Eine Entsprechung der Frottage auf der Leinwand stellt die Grattage dar.

Dabei setzte Ernst verschiedene Farbschichten auf der Leinwand übereinander, legte ein Holzbrett darunter und rieb die Oberfläche mit einem harten Gegenstand ab, so daß sich darunterliegende Niveauerhebungen abzeichneten.

Bei der Abklatschtechnik tränkte er ein Stück Tuch in Farbe und rollte, drückte oder klatschte es auf die Leinwand, so daß unberechenbare, kleinteilige Strukturen entstanden. Diese Abklatschbilder ähneln in ihrem biomorphen Charakter und in der Detailvielfalt erstaunlich einigen Segers-Radierungen. (Abb.22)

Die formale Ähnlichkeiten zwischen so erzeugten Ernst-Ölbildern und Segers-Radierungen lassen sich - über die Unterschiede zweier verschiedener Gattungen hinweg - sogar auf eine technische Verwandtschaft zurückführen:

Im Prinzip handelt es sich in allen Fällen um eine Druck-Methode.

Segers drückt eingefärbte Kupferplatten auf Papier, Ernst drückt die Struktur von Materialien durch Papier oder Leinwand, oder Farbe von einem Gegenstand auf die Malfläche.

So verwundert es nicht wenn, Ernst in der entsprechenden Technik, der Radierung selbst, ebenfalls Anklänge an Segers zeigt, wie die Aquatintaradierung "Felsenlandschaft mit Mond" beweist (Abb.20).²⁹³

In Max Ernsts Werk spielt der **Zufall** die Rolle eines **technischen Hilfsmittels**. Spielmann bemerkt, daß die äußerliche Verwandtschaft zwischen Ernst und Segers zwar sehr auffällig sei, die eigentliche Gemeinsamkeit läge jedoch in der gleichen Gestaltungsmethode: dem Einsatz von Zufallswirkungen.

Während Eveline Schlumberger nur vorsichtig bemerkt:

"on a même souvent le sentiment dont les cas les plus déroutants, d'une conjonction de la main et du hasard à la poursuite d'une forme d'expression nouvelle."²⁹⁴

²⁹¹Maur, S.344

²⁹²Spielmann, S.4

²⁹³Leider konnte ich das Entstehungsdatum nicht ermitteln. Die Abbildung stammt aus: Rhein, Erich: Die Kunst des manuellen Bilddrucks, Ravensburg 1956, Umschlagseite

geht Spielmann um einiges weiter.

Er sieht das komplette technische Repertoire Segers' unter dem Primat des Zufalls:

"Alle diese umfangreichen technischen Mittel stehen im Dienst einer imaginativen Bildauffassung, die **aus den zufälligen Wirkungen des Materials entwickelt** ist."

Spielmann schwingt sich sogar zu der These auf, Segers sei

"der einzige Maler der Vergangenheit, der nachweislich von zufällig entstandenen Wirkungen seines Materials ausgegangen ist"²⁹⁵

- ein gewagtes Statement, das spätestens mit Rembrandt revidiert werden müßte. Zudem ist es alles andere als nachweisbar, ob Segers sich tatsächlich vom Zufall zu Bildformen verleiten ließ, oder gar, wie Spielmann nahe legt, den Zufall zum gestaltbildenden Element per se erhob.

Methode und Wirkung beschreibt Spielmann folgendermaßen:

"Er benutzt die Nadelkratzer, die Ätzungen des Kupfers, die Bildung von ornamentalen Verteilungen als Anregung zu Felsstrukturen, Wolken und Dickicht, wobei trotz der gegenständlichen Interpretation das Irreale und Bizarre dieser Bildvorstellung nicht aufgehoben wird, sondern erst hervortritt. Die einzigen identifizierbaren Gegenstände sind oft nur ein Haus oder eine Kirche, die nicht größer erscheinen als die zufälligen Ätz-Rückstände, und keine andere Funktion haben, als einen realen Anhaltspunkt für die Größenverhältnisse zu geben. Die kleinen gegenständlichen Andeutungen rufen so den Eindruck des Chaotischen, Assoziationen an Naturkatastrophen oder den Weltuntergang hervor."²⁹⁶

Abgesehen davon, daß auch Spielmann nicht von der Deutung apokrypher Tendenzen in Segers Werk lassen kann, konzentriert er sich nur auf Zufallswirkungen, die bei Ätzvorgang entstehen können. Die Radierung umfaßt allerdings so komplexe und vielfältige Vorgänge, daß noch bis zum Trocknen der Drucke in jedem Arbeitsschritt Unvorhergesehenes passieren kann.

Auch davon abgesehen, scheint mir wenig wahrscheinlich, daß Segers sich in Sachen des Bildaufbaus und der Naturformen von zufälligen Spuren der Materialbehandlung anleiten ließ.

Jeder Radierer wird früher oder später mit Unberechenbarem konfrontiert.

So wird auch Segers sehr bald Erfahrungen mit Überätzungen, Durchätzungen, verbranntem Grund usw. gemacht haben. Die Frage ist im Fall Segers weniger, inwieweit er die zufällig entstandenen Formen zur Anregung für Zeichnung und Komposition verwendet.

Die Frage ist, inwieweit er bereit war, sie in seinem bewußt gestalteten Werk zuzulassen und darüberhinaus in seinem Sinne zu interpretieren.

Sicherlich arbeitete Segers nicht gegen, sondern mit den Eigenschaften und Eigenwilligkeiten des Materials. Spielmann mißt jedoch dem Zufall im Werk des Segers zu viel Gewicht bei. Segers kalkuliert mit den Zufälligkeiten des Mediums.

Doch wenn er ihnen freie Hand ließ, dann höchstens in Form von Durchätzungen und Plattenunreinheiten, die ihm zur tonigen Bereicherung dienten - kaum aber bei der kompositorischen Anlage der Zeichnung.

Im Gegensatz zu Max Ernst, machte Segers das Spiel mit dem **Zufall nicht zur Methode**.

Die Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Künstlern beschränken sich in erster Linie auf formale Verwandtschaft und ähnliche Ausdrucksqualitäten.

²⁹⁴Schlumberger, S.97

²⁹⁵Spielmann, S.19 Er setzt Segers' Methode in Unterschied zu Leonardo und Botticelli, die in "didaktischer Absicht" erklärten, "man könne aus Flecken Bildszenen entwickeln" aber diese nie durch "entsprechende Verfahrensweise realisiert hätten.", S.19

²⁹⁶Spielmann, S.18

4.3.2. EXPERIMENTELLE DRUCKTECHNIKEN

Dennoch verweisen einige von Segers' Druckpraktiken im Ansatz auf Methoden, die die Künstlergrafik des 20. Jahrhundert prägen.

Rudolf Mayer betont, daß schon das Medium der Radierung, vor allem gegenüber dem älteren Holzschnitt, in sich eine avantgardistische Kunstauffassung trug:

"Ein Künstlertum, wie es sich in der Radierung ausdrückt und bestätigt, steht schon weit abgehoben von der Handwerklichkeit des Mittelalters"²⁹⁷

"In den Drucken von Seghers und Rembrandt - auch in deren Unterschied - zeigte sich in vollendeter Weise, was an Möglichkeiten in der Radierung liegt. Gemessen an den anderen Verfahren hatte es viele neue Züge. Der Zeichner für den Formschnitt steht im Grunde außerhalb der technischen Verwirklichung. Der Kupferstecher plant und führt aus. Das Technische der Radierkunst ist demgegenüber weniger sachliches Mittel sondern ist selber Stoff, in dem der Künstler frei gestaltet..."²⁹⁸

Die Radierung stand unter allen Drucktechniken schon immer etwas abseits der handwerklichen Grafikproduktion für den Markt. Zugleich kann sich hier die frei zeichnende Hand locker und unverfälscht ausdrücken - eine Möglichkeit, die das kraftaufwendige Arbeiten von Holzschnitt und Kupferstich nicht bieten kann. Dazu kommt, wie Mayer betont und an Segers und Rembrandt deutlich wird, das Experiment mit dem Material. Der "**Stoff**, in dem der Künstler gestaltet" wird fast ebenso wichtig wie das **Bild**, das er gestaltet.

Diese enge Bindung an das Material, wie in dem Kapitel zur Sinnlichkeit der Radierung deutlich wurde, ist auch in Segers' Experimentierhaltung spürbar.

Materialbezug gepaart mit **subjektivem Ausdruck** - das sind Qualitäten, die in der Grafik des ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts eine wesentliche Rolle spielen.

Die Technik der Radierung war es, die hier schon immer dem Ruf nach "**Handwerklichkeit**" entsprechen konnte - eine Forderung, die im Laufe der vergangenen hundert Jahre wiederholt verlautbart wurde.

So fiel die Renaissance von Segers' Druckgrafiken bezeichnenderweise in eine Zeit, in der die künstlerischen grafischen Techniken einen neuen Aufschwung erleben. Hinter Fraengers graphologischer Deutungsmethode und Friedrichs Psychologie der Radiertechnik stand ein Bewegung, die eine Erneuerung der Künstlergrafik forderte. Die Anhänger der Originalgrafik standen dabei in **Protesthaltung** zu dem neuen kommerziellen Massendruckverfahren, der Lithographie. Die Radiertechnik erhielt nun sogar eine Lobby, die "Société des Aquafortistes", die sich der Förderung der "wahren", originalen, handwerklich-künstlerischen Grafik annahm.

Die "Originalgrafik" blieb keine Einzelerscheinung des 19. Jahrhunderts.

Wellen dieser Überzeugung erhoben sich immer wieder - und immer als Gegenbewegung herrschender Trends zu Rationalisierung und Standardisierung.

Nachdem mit dem Ende der 20er Jahre die künstler-grafischen Techniken ihren Rang zugunsten gebrauchsgrafischer Techniken verloren hatten, konnte sich nach dem zweiten Weltkrieg im Rahmen des Informel wieder eine freie, expressive Grafik durchsetzen, mit der auch teilweise eine Wiederbelebung der traditionellen Druckmethoden verbunden war. So schuf Emil Schumacher um 1958 seine ersten "tachistischen" Radierungen.

Eine zweite Welle der Begeisterung für traditionelle Druckverfahren und subjektiven Ausdruck löste die Pop Art mit ihrer Abneigung gegen alles Handschriftliche ab.

Schon die Originalgrafik-Bewegung war ihrem Charakter nach eine konservative, wenn nicht sogar reaktionäre. Mit den 70er Jahren zeigte sich ganz offensichtlich, daß der

²⁹⁷Mayer, S.134

²⁹⁸Mayer, S.134

Rückgriff auf Radierung und andere traditionelle Druckverfahren tendenziell mit einem Lebensgefühl einher ging, das sich dem technischen "Fortschritt" verweigerte. Gleichzeitig bedeutet der Rückzug auf umständliche und langwierige alte Techniken der vergangenen Jahrhunderte auch den Luxus einer elitären Kunstausbübung, deren Rechtfertigung manchmal nur über die Geschichte der Technik gelingt:

"Wie wenige andere in unseren hektischen Zeit sind (die Radierer, Anm. d. Verf.) ... gewillt, der luxuriösen Forderung einer alten Handwerkskunst nach absoluter Ruhe und ungeschmälerter Konzentration auf deren Belange einzugehen. So gesehen ist die Radierung heute eine höchst elitäre Kunstausbübung und die Radierung die Perle unter den Drucktechniken. Und auch das ist ganz legitim: schließlich entstand, die Radierung ja in den Werkstätten der Goldschmiede."²⁹⁹

In der Form äußert sich die Forderung nach Handwerk und Individualität in der Beschränkung auf eine kleine Auflage - im Gegensatz zur standardisierten Vervielfältigung der kommerziellen Druckverfahren.

Wie Segers kommt es vielen zeitgenössischen Grafikern auch nicht auf die identische Multiplizierung eines Motivs an, sondern auf die Variation einer einzigen Bildvorlage. Ganz Bildreihen erhalten ihren Sinn erst durch die Serie. Ähnlich wie sein holländischer Vorgänger druckte Pissarro ein radiertes landschaftliches Motiv in verschiedenen Farben und erzielt damit ganz unterschiedliche tageszeitliche Stimmungswerte. Andy Warhols Siebdrucke in verschiedensten Farbvariationen sind weltbekannt. Warhol erhob die Serie zu einem wichtigen methodischen Prinzip. Das Prinzip der Serie noch immer symptomatisch für zeitgenössische Kunst und Philosophie: man will sich auf keine endgültigen Wahrheiten festlegen, denkt multikausal, vernetzt und dynamisch, man glaubt an die Gleichzeitigkeit vieler subjektiver Wirklichkeiten.³⁰⁰

Parallel zum Prinzip der "individualisierten Serie" kam eine Umbewertung der Druckgrafik abseits ihrer vervielfältigenden Funktion in Gang:

"Diese Haltung führt ... zu einer neuen Beurteilung des **Einzeldrucks** und der **Monotypie**. Da zum Wesen des Druckens das Vervielfältigen gehört, wurden diese im allgemeinen nicht als Drucke betrachtet. Aber heute machen viele Künstler Drucke, die sich voneinander unterscheiden, da die Künstler die herkömmliche Druckherstellung als zu mechanisch betrachten. Das 'master image' (Musterbild) besteht gewöhnlich in einer reproduzierbaren Form, z.B. in einer Tiefdruckplatte, und jeder Druck wird in verschiedenster Weise verändert."³⁰¹

Diese Methode erinnert stark an Segers. Hatte er doch auch die Strichätzung als Klischee für die individuelle Weiterbearbeitung jedes einzelnen Abdrucks benützt.

In erster Linie diente ihm dazu die Farbe, ein Mittel der Malerei. Segers' stand damit unter seinen Künstlerkollegen noch allein, im 20. Jahrhundert aber kommt die Einführung der **malerischer Methoden** in den Druck zum Durchbruch.

Einige griffen auf ein Verfahren des 19. Jahrhunderts zurück, das "pochoir": die Zeichnung wird durch ein Druckverfahren in einer bestimmten Auflage identisch vervielfältigt. Die eigentliche Ausgestaltung erfolgt danach, wenn die Farbe durch eine Schablone mittels Pinsel, Sprühflasche oder Schwamm hinzugefügt wird.

Jim Dine kolorierte seine Prägedrucke mit verschiedenen Farben.

Richard Hamilton bereicherte seine Siebdruckserien "Bathers" mit Acrylfarbe.

Und die Garten-Motive der Siebdrucke von Ivor Abrahams erhalten einen dreidimensionalen Eindruck durch den lockeren Farbauftrag mit dem Pinsel.

²⁹⁹Christa von Helmholdt. In: Kunsthalle Darmstadt (Hrsg.), Marthenke, Dorit (Red.): Deutsche Radierer der Gegenwart, Königstein 1982, S.26

³⁰⁰In Warhols Serien liegen so Spiel und Ernst eng beieinander. Die Bildfolge des Elektrischen Stuhls kann als Lust am formalen Experiment mit Farbvariation und -wirkung betrachtet werden, und gleichzeitig als blanker Zynismus.

³⁰¹Dawson, John: Handbuch der künstlerischen Drucktechniken, Freiburg Basel Wien 1983, S.153

Segers' druckte farbig auf Leinwand und kolorierte sie anschließend. Damit kam er dem Charakter von Gemälden im Medium Druck schon sehr nahe. Noch weiter als er gingen Andy Warhol und Gerd Winner: sie druckten Siebdrucke auf Leinwand, und zogen sie wie ein Gemälde auf Rahmen.

Hier klingt schon an, daß der **Tastsinn** nun endgültig die Drucktechnik erobert, allen voran wieder einmal die Radierung:

"Der Tiefdruck hatte schon immer eine unmittelbare und haptische Beziehung zum Papier."³⁰²

Während in den 50er und 60er Jahren die Papiermühlen reihenweise schlossen, entdeckten 20 Jahre später die Künstler dieses alte Handwerk wieder neu: sie schöpften selbst Papier, das sie gleichzeitig in Farbtönung und Struktur variierten. "Das Papier für Richard Smith' (* 1931) Russian II" wurde in der Hayle-Mühle in Kebnt speziell dafür hergestellt. Es ist dick, haferflockenartig, mit einer lebhaften unebenen Oberfläche, die mit dem viereckigen, kompromißlosen Tiefdruck kontrastiert."³⁰³

All diese Versuche, dem Papier Individualität einzuhauchen, erinnern an Segers und Rembrandt, und deren Experimente mit einzigartig strukturiertem oder gefärbtem Papier zur Unterstützung der Druckwirkung.

Aus den Drucken mit handgeschöpftem Papier entwickelte sich schließlich Kunstzweig, der sich vor allem durch seine **taktilen Reize** auszeichnet: aus Pulp gestaltet man Bilder und Objekte. Das Verfahren der Reliefprägung des nassem Papierbreis ähnelt im Prinzip sehr dem prägenden Pressenruck bei der Radierung.

Sogar im Siebdruck, das Druckverfahren der Pop Art, bei der Papier und Farbe möglichst ausdruckslos und glatt sein sollte, den industriellen Massenmedien entsprechend, tauchte sehr bald wieder der Wunsch nach mehr Handschrift auf, sowie die Einbindung haptischer Reize. So druckte man auf und mit ungewöhnlichem Material: auf Beton, Plastik, Metall oder organischem Material und mit Farbe aus gepreßten Früchten, Nahrungsmitteln und Blumen.³⁰⁴

Was Segers im Ansatz vorführte, wurde mit dem 20. Jahrhundert ins Extrem getrieben: die Kombination von verschiedenen Medien, die Aufhebung eines strengen Gattungsbegriffs: So arbeitet man inzwischen für ein Werk mit verschiedenen Drucktechniken, man kombiniert Tiefdruck mit Siebdruck oder Hochdruck. Schließlich brachte die Einführung neuer Techniken in den Druck, wie Fotografie und mit den 1960er Jahren vor allem Fotokopierer, Computer, Röntgenaufnahmen, Mikroskopien ganz neue Möglichkeiten mit sich.

Die Zeiten sind vorbei, da Druckgrafik ein zweidimensionale Medium in Papier und Druckerschwärze war. Wenn Peter Sedgley in "Video Discs" rotierende Scheiben bedruckt, überschreitet er die Grenzen zur "kinetischen Skulptur".³⁰⁵

Die Druckgrafik eroberte die dritte Dimension.

³⁰²Dawson, S.150

³⁰³Dawson, S.150

³⁰⁴Edward Ruscha: Stews 1970 mit Farbe aus Narzissen, Bohnen, Tulpen, Kaviar, Erdbeeren, Tomatenmark

³⁰⁵Dawson, S.157

NACHWORT

Hercules Segers war ein leidenschaftlich Suchender - und ein Meister der Synthese. Traditionelle Techniken aus Druckgrafik und Malerei kombinierte er so virtuos und einzigartig, daß man seine Radierungen unter hunderten anderen zeitgenössischen mühelos identifizieren kann.

Was sie von diesen unterscheidet sind vor allem zwei Dinge:

Segers Bemühungen zur Bereicherung der Radierkunst um malerische Mittel und Effekte, und vor allem der freie experimentelle Umgang mit dem Material.

Segers Radierungen leben von der Verwandlung. Kein Druck gleicht einem anderen.

Jenseits aller handwerklichen Akkuratsse erhebt er das Medium zur identischen

Vervielfältigung zu einem Mittel individuellster Ausdruckskraft.

Die Radierung wurde zum Medium seiner Wahl, weil sie ihm am besten ermöglichte, die "Provinzen mit denen er schwanger ging", wie Hoogstraten schreibt, in Metall und auf Papier zu bannen.

Der Kupferstich war ihm zu leblos, zu kalt, zu starr und unflexibel.

Die Säure dagegen "lebt", läßt sich nicht in ein metallenes Korsett zwängen, sie frißt selbst.

Und Segers weiß den Säurefraß zu nutzen: seine verwitterten Felsformationen und schrundigen Baumrinden erhalten erst durch die Säurewirkung ihre organisch-lebendige Vollendung.

Die Freiheit, die er selbst sich innerhalb der Druckgrafik heraus nahm, gestand er auch seinem Material zu. Segers spielt mit dem Zufall, mit Spuren seines und der Säure Gestaltungsprozesses.

Endgültig ist bei ihm nichts.

"Statt zu umreißen deutet er an."³⁰⁶

Segers Drucktechnik bleibt weiterhin geheimnisumwoben. Und sie bleibt aktuell.

So, wie in den letzten 150 Jahren Segers' avantgardistische Experimentierfreude zahlreiche Grafiker und Kunsthistoriker faszinierte, werden sich von ihr weiterhin - vor allem seine spätgeborenen Radiererkollegen - verleiten und leiten lassen.

³⁰⁶Rowlands 1982, S.8

BIBLIOGRAPHIE

HERCULES SEGERS - RADIERUNGEN

Reproduktionen:

Rowlands, John: Hercules Segers, München 1980

Haverkamp Begemann, Egbert: Hercules Segers. The Complete Etchings, Amsterdam 1973

Springer, Jaro: Die Radierungen des Herkules Seghers, Berlin 1910-12, drei Bände

Spezielles zur Technik:

Friedrich, Alexander, (unveröffentlichtes Manuskript, Kupferstichkabinett Dresden):
Bemerkungen zu den Radierungen des Hercules Seghers, Hamburg 1922

Jaques Houplain: Sur les estampes d'Hercules Seghers. In: Gazette des Beaux-Arts, XLIX,
1957, S.147-164

Leusden, Willem van: The Etchings of Hercules Seghers and the problem of his Graphic
Technique. An Enquiry into his Graphic Techniques, Utrecht 1961

Allgemeines:

Dittrich, Christian: Hercules Segers, Dresden 1988

Haverkamp Begemann, Egbert: Bildende Kunst und Baukunst in den Niederlanden:
Hercules Seghers, Amsterdam 1968

Fraenger, Wilhelm: Die Radierungen des Hercules Seghers. Ein physiognomischer Versuch,
München-Leipzig 1922

Fraenger, Wilhelm: Die Radierungen des Hercules Seghers mit einem Nachwort von Hilmer
Frank, Leipzig 1984

Pfister, Kurt: Herkules Segers, München 1921

Schneebli, Hans Rudolf: Hercules Seghers. Die Radierungen. (Diss. Teildruck), Zürich 1963

Steenhoff, Wilhelm: Hercules Seghers, Paris Amsterdam 1924

Ausstellungskatalog:

Amsterdam 1967: Grafiek van Hercules Seghers en voorloopers, Rijksprentenkabinet/
Rijksmuseum, Amsterdam 1967
mit einer Einführung von Karel G. Boon

Zeitschriften:

Boon, Karel G.: Een notitie op een Seghers-prent uit de verzameling Hinloopen. In:
Bulletin van het Rijksmuseum, VIII, 1960, S.3-11

Doede, Wolfgang: Eine neuentdeckte Radierung von Hercules Seghers. In: Wallraf-Richartz-
Jahrbuch, X, 1938, S.244-247

Frenzel, Johann G.A.: Herkules Zegers, Zeitgenosse Paul Potter's. Maler und Kupferstecher und Erfinder der Kunst, durch Kupferabdrücke mit mehreren Farben Gemälde nachzuahmen. In: Schorns Kunstblatt, X, 1829, S.69-71, 73-75, 128 und XI, 1830, S.39f

Heldring, J.C.H.: Hercules Seghers, a tribute. In: Oud Holland, LXXII, 1957, S.127-139

Meder, Joseph: Wilhelm Fraenger. Die Radierungen des Hercules Seghers. In: Belvedere, II, 1922, S.48-50

Regteren Altena, J.Q. van: Hercules Seghers en de topografie. In: Bulletin van het Rijksmuseum, III, 1955, S.3-8

Besonderes zu Segers' Radierungen:

Maur, Karin v.: Max Ernst und die Romantik. Im Spannungsfeld zwischen Idylle und Schreckensvision. In: Spies, Werner (Hrsg.): Max Ernst. Retrospektive zum 100. Geburtstag, München 1991, S.344

Spielmann, Heinz: Notizen über Max Ernst und Herkules Seghers. In: Das Kunstwerk XIII, 1960, S.3-19

Wankmüller, Rike: Zur Farbgebung einiger Landschaftsradierungen von Hercules Seghers. In: Pantheon, XXVII, 1969, S.306-314

HERCULES SEGERS - MALER UND RADIERER

Lexika:

Hoogstraten, Samuel von: Inleiding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst, Rotterdam 1678

Trautscholdt, Eduard: Seghers Hercules. In: Thieme, U. und Becker, F.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, XXX, 1936, S.444-448 (mit Bibliographie bis 1936)

Zeitschriften:

Bode, Wilhelm: Der Maler Hercules Seghers. In: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, XXIV, Berlin 1903, S.179-196 (erste umfassende monographische Ausführung zu Hercules Segers)

Bredius, A: Hercules Seghers. In: Oud Holland, XVI, 1898, S.1-11 (erste biographische Daten)

Holmes, Charles: The landscape work of Hercules Seghers. In: Burlington Magazine, LXX ,1928, S.210-221

Schlumberger, Eveline: L'affaire Seghers. In: Connaissance des Arts, C, 1960, S.93-97

Trautscholdt, Eduard: Der Maler Herkules Seghers. In: Pantheon, XXV, 1940, S.81-86

Ausstellungskatalog:

Rotterdam 1954: Hercules Seghers, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam 1954

ZUR RADIERTECHNIK

- Dawson, J.: Handbuch der künstlerischen Drucktechniken, Freiburg Basel Wien 1983
- Friedrich, Alexander: Handlung und Gestalt des Kupferstichs und der Radierung, Essen 1931
- Hagenlocher, Alfred: Felix Hollenberg. Das graphische Werk, München 1968
- Koschatzky, Walter: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, München ¹⁰ 1988
- Krick, Maureen: Die Kunst der Radierung. Werkzeuge, Techniken, Arbeitsprozesse, Wiesbaden Berlin 1985
- Kunsthalle Darmstadt (Hrsg.), Marthenke, Dorit (Red.): Deutsche Radierer der Gegenwart, Königstein 1982
- Lippmann, Friedrich: Der Kupferstich, Berlin ⁷ 1963
- Mayer, Rudolf: Gedruckte Kunst. Wesen, Wirkung, Wandel, Dresden 1984
- Rhein, Erich: Die Kunst des manuellen Bilddrucks, Ravensburg 1956
- Singer, Hans Wolfgang: Der Kupferstich, Bielefeld Leipzig 1922
- Singer, Hans Wolfgang: Die Fachausdrücke der Graphik, Leipzig 1933
- Singer, Hans Wolfgang: Handbuch für Kupferstichsammler, Leipzig ³ 1933
- Ziegler, Walter: Die manuellen graphischen Techniken. Band I : Die Schwarz-Weißkunst, Halle/Saale ³ 1919
- Ziegler, Walter: Die Techniken des Tiefdrucks, Halle/ Saale 1901

Historisches:

- Bosse, Abraham: Traitè des manières de graver en taille douce etc., Paris 1645
- Böckler, Georg, Andreas (Hrsg.): Radier-Büchlein, Nürnberg 1689, Faksimile Darmstadt 1976
- Gelder, Jan G. van: Hollandsche Etsrecepten vóór 1645. In: Oud Holland, LVI, 1939, S.113-124
- Staatliche Graphische Sammlung München (Hrsg): Exkurs zur Radiertechnik nach zeitgenössischen Anleitungen. In: Kat. München 1982, Staatliche Graphische Sammlung, Graphik in Holland, München 1982, S.9-13

GRAPHIK UND LANDSCHAFTSMALEREI IN DEN NIEDERLANDEN IM 17. JAHRHUNDERT

- Eisler, Max: Rembrandt als Landschaftler, München 1918
- Grosse, Rolph: Die niederländische Landschaftskunst 1600-1650, Stuttgart 1925
- Ornstein-Van Slooten, Eva: The Rembrandt House. The prints, drawings and paintings, Amsterdam, Zwolle, 1991
- Stechow, Wolfgang: Dutch Landscape Painting of the 17. Century, London 1966

Manteuffel, Kurt Zoege von: Die niederländische Radierung von den Anfängen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, München 1925

Museum het Rembrandthuis (Hrsg.): The fortunes of Rembrandts copper plates, Amsterdam 1993

North, Michael: Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln Weimar, Wien 1992

Ausstellungskataloge:

München 1982: Graphik in Holland. Esaias und Jan van de Velde, Rembrandt, Ostade und ihr Kreis. Radierung, Kupferstich, Schabkunst, Staatliche Graphische Sammlung München, München 1982

München 1993: Das Land am Meer. Holländische Landschaft im 17. Jahrhundert, Staatliche Graphische Sammlung München, München 1993