

Schwarz auf Weiß oder Weiß auf Schwarz. Das Ausloten druckgrafischer Möglichkeiten

Werner Busch

Druckgrafik ist entweder ein Reproduktionsmedium oder fungiert als sogenannte Künstlergrafik. Im ersten Falle wird eine Bilderfindung in ein anderes Medium übertragen, zum Zwecke ihrer Vervielfältigung. Die Übertragung kann der Künstler selbst vornehmen oder ein berufsmäßiger Reproduktionsstecher. Bereits Mantegna (1431–1506) beschäftigte eigene Stecher. Raphael (1483–1520) scheint der Erste gewesen zu sein, der auch seine Handzeichnungen reproduzieren ließ. Dahinter stand – neben kommerziellen Erwägungen – die Überzeugung, dass die Handzeichnung die Idee eines Künstlers am reinsten zum Vorschein bringt, und er in der Druckgrafik nach seinen Zeichnungen in der Rolle des schöpferischen Künstlers vor einer breiteren Öffentlichkeit sichtbar wird. Aber Raphael war auch der Erste, der seine zeichnerischen Erfindungen in unterschiedlichen druckgrafischen Medien nachstechen ließ. Sein Schüler Parmigianino (1503–1540) sollte ihm hierin folgen. Beide, Raphael und Parmigianino, hatten offenbar begriffen, dass jede Reproduktion auch eine Transformation darstellt. Im Falle von Gemäldereproduktionen hielt das Schwarz-Weiß-Medium der Druckgrafik in der primär auf den Umriss reduzierten Form ein Abstrakt der Bilderfindung fest, legte quasi die Idee frei. Im Falle der Zeichnungsreproduktion in unterschiedlichen druckgrafischen Medien testeten die Künstler die Ausdrucksmöglichkeiten ein- und derselben Bilderfindung, sie begriffen, dass die Reproduktion, ob im feinen Medium des Kupferstiches oder im groben des Clairobcurholzschnittes, der Erfindung etwas hinzufügt oder in ihm nur Angelegtes ans Licht hebt. Früh wurde die Druckgrafik so ein künstlerisches Reflexionsmedium.

Im anderen Falle, der Druckgrafik als Künstlergrafik, erfand der Künstler für die Druckgrafik, zumeist direkt auf der Druckplatte. Dem kam die Erfindung der Radierung besonders entgegen, denn auf dem

Ätzgrund der Radierung konnte der Künstler frei zeichnen, fast wie auf einem Blatt Papier. Insofern bewahrt die Radierung das Handschriftliche auf. Während das Festhalten der Idee im Kupferstich auf die Verobjektivierung der Idee zielt, bewahrt die Radierung den subjektiven Charakter der Bilderfindung als einer spontanen Äußerung künstlerischer Veranlagung: Reflexion gegen Intuition als zwei Möglichkeiten der Kunstauffassung. Erstere führt zur Akademisierung der Kunst, die als lehr- und lernbar begriffen wird, Letztere zum Typus des genialen, nicht an Regeln gebundenen Künstlers. In beiden Fällen liefert die Druckgrafik die Typen in Reinkultur. Das Schwarz-Weiß-Medium lotet in seiner Geschichte diese unterschiedlichen Möglichkeiten durch die Erfindung unterschiedlicher grafischer Techniken aus. Ihre Geschichte sei hier in großen Schritten verfolgt.

Nielli

Der Begriff »Niello« sorgt leicht für Verwirrung, weil er dreierlei fasst: eine schwarze Legierung, kleine gravierte Silberplättchen, in deren Gravurlinien die schwarze Niellomasse eingeschmolzen wird, und schließlich Abzüge von gravierten Silberplättchen auf Papier vor der Füllung mit der schwarzen Masse, wohl um die gravierte Bilderfindung aufzubewahren. Dass zudem von Kupferstichen in Niellomanier gesprochen wird, hat der Eindeutigkeit nicht geholfen. Auf Giorgio Vasari geht die Überzeugung zurück, Nielli seien die Voraussetzung für die Erfindung des Kupferstiches gewesen.¹ Richtig daran ist die Tatsache, dass Nielli nach antiken und mittelalterlichen Vorläufern ihre Renaissance in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erlebten und wie die frühen Kupferstiche dem Goldschmiedegewerbe entstammten.

Allerdings haben die frühen Kupferstiche mit den Nielli streng genommen wenig gemein. Nicht nur sind sie geringfügig früher zu finden als die um 1450 einsetzende Mode der Nielli, vor allem aber sind sie gänzlich linienbasiert, mit nur zurückhaltend verwendeter Binnengravur. Offensichtlich folgen sie in dieser Hinsicht der um einiges älteren Tradition des Holzschnittes, bei dem allein die schmalen Stege drucken. Dennoch hat die aus dem Herstellungsprozess des Niello resultierende Ästhetik Einfluss auf den Kupferstich genommen. Ist nämlich die in die gravierten



1. Niello, *Heilige*, Durchmesser 5 cm, 2. Hälfte 15. Jahrhundert.

Furchen des Silberplättchens eingeschmolzene schwarze Masse ausgehärtet, so wird das Silberplättchen sorgfältig poliert, womit die schwarzen Linien sich deutlich vom Silberglanz abheben.

Doch damit nicht genug. Da die Nielli keine Hintergrundgestaltung aufweisen, Figürliches und angedeutetes Ambiente sich im Vordergrund befinden, werden die relativ großen Hintergrundfreiflächen komplett mit der schwarzen Niellomasse abgedeckt. Das hebt den Vordergrund in extremer Weise hervor. Wenn, wie bei dem hier vorgestellten unpublizierten Niello (Abb. 1), in das Rund des Silberplättchens ein schmaler Vierpassrahmen eingraviert ist, der durch parallele Schraffuren abgedunkelt wird, dann schaut man auf die Darstellung wie durch ein Fenster, was deren Verlebendigung noch steigert. Tiefste Schwärze und damit konfrontierter weißsilberner höchster Glanz fungieren als Blickfang. Die Ausdifferenzierung dieser Erfahrung begleitet die gesamte Geschichte der Druckgrafik, wie an wenigen historischen Beispielen und grafischen Techniken demonstriert werden soll.

Mantegnas Kupferstiche

Zwischen 1465 und 1475 hat Mantegna druckgrafisch experimentiert. Dabei ging es ihm um zweierlei: die besonders plastische Hervorhebung der Figuren, die seinem Ideal eines straffen, voluminösen und starken Körpers entsprach, und um druckgrafische Binnendifferenzierung, die Licht und Schatten adäquat zum Ausdruck bringt, wobei ein relativ scharfes Ausleuchten wiederum im Dienste der Steigerung plastischer Erfahrung stand. Dazu wählte Mantegna eine Mischtechnik: Umrisslinien und hauptsächliche Binnenmarkierungen der Körper wurden mit klaren durchlaufenden Kupferstichlinien angelegt, feinere Binnenabstufungen zur Licht- und Schattendifferenzierung an den jeweiligen Volumina wurden dagegen mit zarten, eng beieinander stehenden Kaltnadelstichen erzeugt. Da die Kaltnadel lediglich in das Metall der Kupferplatte ritzt und nicht wie die Kupferstichnadel glatte Furchen heraushebt, wirft die Kaltnadellinie links und rechts der Linie einen schmalen Grat auf, der beim Einwalzen der Platte wie die Linie selbst Farbe aufnimmt und einen leicht unruhigen, nicht gleichmäßigen Verlauf bewirkt.

Sind die Kaltnadellinien wie bei Mantegna nur zart geritzt und eng nebeneinander gelegt, so ergibt sich je nach Dichte der Liniensetzung tonal steuerbare Flächenerfahrung. Frühe Abzüge bringen auf diese Weise, Körperhebungen und -senkungen, aber auch komplexe Gewandbäusche mit Tälern und Hügeln überzeugend zur Anschauung. Ist dann noch der jeweilige Körper mit eng beieinander stehenden, tiefer ins Metall eingreifenden Kupferstichschraffuren hinterlegt, die sich bis zu gänzlicher Schwärze verdichten können, dann tritt der Körper umso plastischer hervor. Die Kaltnadelbinnenschraffuren schränken die Plastizitätserfahrung insofern nicht ein, als sie im Ton heller erscheinen als die Kupferstichlinien des Grundes – die sie als Erbeil der Nielloästhetik ausweisen. Besonders überzeugend hat Mantegna diese Phänomene in der wohl Anfang der 1470er Jahre entstandenen Grafik mit dem auferstandenen Christus, der vom Hl. Andreas und von Longinus begleitet wird, dargestellt (Abb. 2).² Mehrere Faktoren steigern die Plastizität der Figuren noch: Die Figuren treten an die »Bühnenrampe«, die starke Untersicht, in der die Figuren gesehen und monumentalisiert werden, bewirkt eine eindringliche Verlebendigung, und schließlich scheint der Hl. Andreas den schmalen Standsockel der Figuren, der die Grenze zum Betrachter-



2. Andrea Mantegna, *Der auferstandene Christus zwischen dem Hl. Andreas und Longinus*, Kupferstich und Kaltnadel, 31,9 x 27,0 cm, Anfang 1470er Jahre.

raum markiert, mit seinem Fuß zu überschreiten. Christus' Zehen berühren direkt diese ästhetische Grenze. Das von links einfallende Licht leuchtet zentrale Partien aus, während es andere, lichtabgewandte mit differenzierten Schatten versieht. Ganz offensichtlich geht es Mantegna um einen *Paragone* mit der Skulptur. Leon Battista Alberti, den Mantegna gekannt hat und dessen in seinem Malereitraktat niedergelegten Empfehlungen er häufig gefolgt ist, definiert das hier beschriebene Phänomen mit Hilfe der Kategorie des *relievo* wie folgt:

»Denn wie der Einfall von Lichtern und Schatten bewirkt, daß sichtbar wird, wo Flächen sich wölben, wo sie, durch ihr Zurückweichen, eine Höhlung bilden und in welchem Maße jeder Teil sich neigt oder biegt, ebenso bewirkt die Ausgewogenheit von Weiß und Schwarz genau das, was seinerzeit den Ruhm des athenischen Malers Nicias ausgemacht hat und was ein Künstler vor allem anderen anstreben sollte: daß die von ihm gemalten Gegenstände vollkommen plastisch hervorzutreten scheinen.«³

Um dieses Ziel zu erreichen, empfiehlt Alberti das Studium der Skulptur und ergänzt: »Ja, vielleicht hat überhaupt als förderlich zu gelten, sich im plastischen Bilden als mit dem Pinsel zu üben.«⁴ Unter anderem wohl im Rekurs auf diese Passage hat der Mantegna-Katalog der Londoner Ausstellung von 1992 ein in Wien aufbewahrtes Bronzerelief mit einer Grablegung Christi Mantegna zugeschrieben.⁵ Ganz offensichtlich tritt es in Konkurrenz zu entsprechenden Grablegungreliefs von Donatello (1386–1466). Von da ist der Weg nicht weit zu Mantegnas Kupferstich der *Grablegung* (Abb. 3), der eindeutig der Reliefform folgt.⁶ An diesem Stich haben sich bei Grablegungsdarstellungen alle Künstler von Raffael bis zu Peter von Cornelius (1783–1867) orientiert, zumal er in überzeugender Form Albertis Hinweise zum Tragen und Lasten beherzigt⁷ sowie



3. Andrea Mantegna, *Grablegung*, Kupferstich und Kaltnadel, 29,9 x 44,2 cm, Anfang 1470er Jahre.

gesteigerte Leidenschaften zum Ausdruck bringt, und das immer auf der Basis von »relievo« und der Lichtsteuerung vor dunklem Fond.⁸

Mezzotinto

Über die Jahrhunderte bleibt in der Druckgrafik das Problem der Erzeugung von Flächenton bestehen. Der Kupferstich konnte, bei aller Verfeinerung, einen Flächenton nur in Grenzen erreichen, etwa durch verdichtete Kreuzschraffuren, doch ein gänzlich einheitlicher Flächenton war damit nicht zu erreichen. Im 16. Jahrhundert versuchte man, sich mit dem Clairobscurholzschnitt zu behelfen.⁹ Das war ein mühsames Unterfangen – ein Zeichen, dass man mit allen Mitteln nach einem Flächendruckverfahren suchte. Um verschieden starke Töne eines Grundtons – zumeist wurden Braunabstufungen genutzt, offenbar in Analogie zur Sepia- oder Bistertonzeichnung – drucken zu können, waren verschieden stark eingefärbte Holztonplatten nacheinander zu drucken, meist nicht mehr als drei, höchstens vier, zudem nutzte man eine Linienplatte in Schwarz (Abb. 4), auf die allerdings in der Folgezeit mehr und



4. Ugo da Carpi nach Parmigianino,
Der Wettstreit zwischen Apoll und Marsyas,
Clairobcurholzchnitt von vier Platten,
20,0 x 14,0 cm, um 1527.

mehr verzichtet wurde. Weißtöne ergaben sich durch bloßes Freilassen im Holzstock. Das Verfahren war nicht nur aufwendig, sondern tendenziell auch grob und ungenau, denn trotz eines Druckrahmens waren die Holzblöcke selten gänzlich passgenau, die Farbe war schwer gleichmäßig zu verteilen, und die Feinheiten eines Kupferstiches oder einer Radierung waren nicht zu erzielen. Allerdings machten die Clairobcurkünstler aus der Not eine Tugend, indem sie die zeichnerische Vorlage, die sie nachschnitten, den medialen Bedingungen entsprechend in einen anderen Ausdruckscharakter transferierten. Besonders die Engländer schätzten die »boldness«

derartiger Produkte, sie ließ dem Anteil des Betrachters an der Sinnbeimessung genügend Raum.¹⁰

Während das 17. Jahrhundert kein großes Interesse am Clairobcurholzchnitt hatte – Ausnahmen wie Rubens (1577–1640) bestätigen die Regel –, kam es im 18. Jahrhundert mehr oder weniger gleichzeitig in London, Paris und Venedig zu einer Wiederbelebung des Verfahrens. Verbesserte Pressen ermöglichten stärkeren und schnelleren Druck, so dass man, da Nass in Nass gedruckt wurde, die Blöcke sich überschneiden lassen konnte, was weitere tonale Abstufungen in gelegentlich bis zu zehn Tönen brachte, gedruckt von hell bis zu gänzlichem Dunkel. Wenn man eine schwarze Strichplatte benutzte, druckte man sie zuletzt. Gelegentlich presste man auch mit einer Blindplatte ein spürbares Relief in das jeweilige Blatt, was zur Verlebendigung der Darstellung führte, auch dadurch, dass das ins Blatt gedruckte Relief Licht ungleichmäßig aufnahm. Die vorgewölbten Teile blieben am hellsten, die dunklen versanken im Blatt und erschienen noch dunkler. John Baptist Jackson hat hier am differenziertesten gedruckt (Abb. 5). Die Technik war schwierig und



5. John Baptist Jackson nach Jacopo Bassano,
Grablegung Christi, Clairobscurholzschnitt von vier Platten,
55,7 x 38,3 cm, 1739.

aufwendig, doch Spezialisten wie Jackson brachten selbst Kreuzschraffuren im Schwarz- und im Weißschnitt zustande. Beim Weißschnitt orientierte er sich offenbar an Dürers auf farbigem Papier angebrachten feinmaschigen, mit dem Spitzpinsel aufgetragenen, deckenden weißen Kreuzschraffuren. Dieser Technik war, schon wegen des dafür notwendigen Aufwandes, keine Zukunft beschieden, Verwendung fand sie später noch im Tapetendruck.

Doch im späten 17. Jahrhundert entwickelten adlige Amateure das Mezzotinto, zu Deutsch die Schabkunst.¹¹ Der Clou dieses Verfahrens bestand in der Umkehr des geläufigen Vorgangs. Sowohl beim Hoch- als auch beim Tiefdruckverfahren drucken die erhabenen bzw. die ausge-



6. William Pether nach Joseph Wright of Derby, *Das Tischplanetarium*, Mezzotinto, 48 x 58 cm, 1768.

hobenen Linien, beim Mezzotinto arbeitete man als einzigem Verfahren vom Dunklen zum Hellen. Die Kupferplatte wird feinteilig aufgeraut, zumeist mit der sogenannten Roulette, einem stiftartigen Werkzeug zum Ritzen, das eng kreuzweise und diagonal geführt wird. Würde man die Platte jetzt einfärben und drucken, so würde eine samtene schwarze Fläche entstehen. Mit dem Schaber glättet man die aufgeraute Fläche je nach darstellerischer Erfordernis. Die geglätteten Partien werden nach Auftragen der Druckfarbe vorsichtig gewischt, die nur noch halb aufgerauten Partien drucken im Mittelton, die vollständig geglätteten nehmen keine Farbe mehr an und bleiben weiß. Das Verfahren ermöglicht subtile Übergänge vom Dunklen zum Hellen. Es wird primär zur Reproduktion von Gemälden genutzt, besonders von malerisch angelegten, denn dieses Verfahren ist linienlos, ein reines Tonflächenverfahren. Allerdings ist auch diese Technik extrem schwierig und braucht viel Übung, dass eigentlich nur Profistecher in diesem Bereich tätig waren. Den Höhepunkt in dieser Technik bildete eine Schule schottischer Reproduktionsstecher zwischen 1730 und 1780. Insofern ist Mezzotintografie keine Künstlergrafik: Bilderfindung und Bildwiedergabe stammen nicht aus ei-

ner Hand. Ideal geeignet war Mezzotinto für die Wiedergabe nächtlicher Szenen, denn dieses Verfahren lässt, um es so zu sagen, Licht ins Dunkel, die Dinge tauchen schrittweise auf. Zur Perfektion gebracht wurde die Wiedergabe von schwachem oder punktuell hellem Licht, das ins Dunkel dringt, durch die Mezzotintografiker, die die sogenannten »candle-light pictures« von Joseph Wright of Derby (1734–1797) reproduzierten. Wright engagierte mit Vorliebe den Stecher William Pether (Abb. 6), der auch nach Rembrandt (1606–1669) arbeitete.¹² Die technischen Schwierigkeiten haben die Künstler gebremst und ließen sie nach neuen Lösungen suchen.

Aquatinta

Mitte des 18. Jahrhunderts wurde eine Reihe von Techniken entwickelt, die alle dem gleichen Ziel dienen: verfeinerte Seherfahrungen durch die Wiedergabe differenzierter tonaler Abstufungen zur Anschauung zu bringen, quasi für Farbersatz zu sorgen oder auch, um buntfarbig drucken zu können: Aquatinta, *vernis mou* (Weichgrundätzung), Crayonmanier, *stipple* (Punktiermanier) und vor allem die raffiniertesten Mischtechniken. Für den Farbstich etwa nutzte man Schabkunst als Basis. Von diesen Techniken diente vor allem die Aquatinta, ein Ätzverfahren, als Künstlergrafik. Sie war nicht so schwierig zu erlernen, wenn auch ihre Erfinder in England, Frankreich und Deutschland zuerst ein Geheimnis aus ihrer Anwendung machten – was unter anderem dazu geführt hat, dass die technischen Verfahren in den genannten drei Ländern sich in Nuancen voneinander unterscheiden.¹³ Einen Nachteil hat allerdings auch die Aquatinta, der bereits beim Clairobscurholzschnitt nicht zu überwinden war: Die Aquatinta, die häufig mit Radierung gemischt wird, ist wie diese ein Ätzverfahren, was bedeutet, dass tonale Abstufung nur durch wiederholtes Ätzen zu erreichen ist. Eine einmal kurz geätzte Fläche ergibt einen helleren Ton. Will man Teile davon dunkler ätzen, so deckt man die übrigen während des Ätzvorganges ab. Somit gibt es keine tonalen Übergänge wie beim Mezzotinto, sondern die unterschiedlich stark und unterschiedlich oft geätzten Flächen stoßen aneinander, die Tonstufen bleiben sichtbar.



7. Francisco Goya, *Capricho 8, Que se la llevarán*, Radierung und Aquatinta, 21,5 x 15,0 cm, 1797/99.

Etwas Entscheidendes allerdings kommt im 18. Jahrhundert in der Funktion des Flächen-tons hinzu: Er kann als abstraktes Ausdrucksmittel genutzt werden. Zweifellos am gezieltesten und am überzeugendsten hat das Goya (1746–1828) zur Anwendung gebracht, und zwar bereits in den *Caprichos* von 1799. In *Capricho 3* ist durch die alles umfassende Aquatinta die räumliche Erfahrung aufgehoben, ein weißer Keil am unteren Rand der Hintergrunds-aquatinta hat etwas Bedrohliches, zumal er von einer verhüllten, undurchschaubaren Figur ausgeht, deren Kapuze durch eine weitere Aquatintaätzung noch einmal abgedunkelt

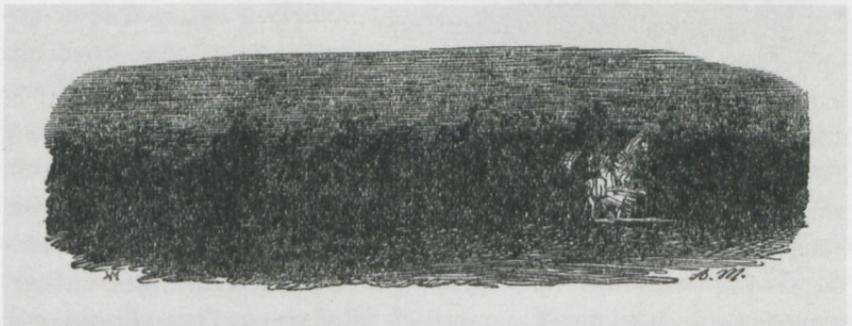
ist. In *Capricho 4* finden wir die gleiche Raumverunsicherung aufgrund durchgehender Aquatinta. Durch diese Verunsicherung lesen wir Vorder- und Mittelgrund zusammen, so als würde die in Schräglage befindliche Figur des »alten« Kindes von den Riemen der hinteren Figur in seiner sonderbaren Lage gehalten. In *Capricho 8* (Abb. 7) dringt ein Aquatintakeil in die entführte und weggetragene Frau, schneidet sie geradezu durch und deutet damit an, was ihr geschehen wird. Zugleich ist das Gesicht eines der Entführer durch verstärkte Aquatinta unsichtbar gemacht, er erscheint so als undurchdringliche Gefahr. In *Capricho 10* drückt die obere dunkle Aquatintazone genau auf die zusammensinkende Figur und macht ihren Sturz unvermeidlich.¹⁴ In *Capricho 13* stoßen große, durch die Aquatintamehrfachätzung bewirkte Dunkelheit und größte ausgeleuchtete Helligkeit direkt aufeinander – ein Verfahren, das Goya oft anwandte. Goya steuert so den Betrachterblick und »entblößt« den Dargestellten. In *Capricho 32*, dem einzigen reinen Aquatintablatt, schwebt die Lampe, die die arme Eingekerkerte ausleuchtet, ohne Aufhängung frei im Raum und sorgt so für weitere ängstigende Verunsiche-

rung. Man könnte die Betrachtung für so gut wie jedes *Capriccio* fortsetzen: Ungegenständliches wird bedeutungshaltig, wird für die Aussage instrumentalisiert.

Holzstich

Der Holzstich gilt als Erfindung des Engländers Thomas Bewick am Ende des 18. Jahrhunderts. Die Holzstichtechnik kehrt das Verfahren des Holzschnitts um. Während der Holzschnitt Stege aus dem Langholz herauschneidet, nutzt der Holzstich hartes Hirnholz wie etwa Buchsbaum, das quer zur Faser geschnitten wird. Mit dem Stichel werden Linien ins Holz gedrückt, die nicht drucken. So wird, wie beim Mezzotinto, vom Dunklen zum Hellen gearbeitet. Und wie das Mezzotinto ist auch dieses Verfahren ideal für Nachtszenen geeignet, denn es druckt die größere dunkle Fläche, während wenig Weggestochenes hell bleibt. Aus zwei Gründen macht das Verfahren für den Zeitraum kurz nach 1800 besonders Sinn. Zum einen ist die Auflage des Holzstichs schier unbegrenzt, zum anderen kann der Holzstich zusammen mit Text gedruckt werden, eignet sich also vorzüglich für die Zeitungs- und Buchillustration in großer Auflage.¹⁵

Zur Perfektion hat die Technik Adolph Menzel (1815–1905) mit seinen Holzstechern gebracht, und zwar im Zusammenhang mit seinen rund 400 Illustrationen zu Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen*, die zwischen 1839 und 1842 entstanden. In kleinstem Maßstab wird



8. Adolph Menzel, *Nächtlicher Zug nach der Schlacht bei Leuthen*, Illustration zu Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen*, Holzstich, 3,1 x 10,0 cm, 1840.

durch verschiedenste Stichvariationen ein bezwingender Eindruck erzielt, beispielsweise für Friedrichs Heer, das in nächtlichem Dunkel nach dem kaum zu erwartenden Sieg in der Schlacht bei Leuthen in breitem Zug den geschlagenen österreichischen Truppen nachfolgt (Abb. 8).¹⁶ Von einem Krugwirt wird Friedrich an der Spitze seines Heeres mit einer schwach leuchtenden Laterne durch die stockfinstere Nacht geführt. Der Nachthimmel ist durch bildparallel geführte Strichlagen in seinem schwachen Dämmerlicht charakterisiert, das Heer besteht nur aus schwachen Schemen, die, kaum identifizierbar, sich vor dem Nachthimmel abzeichnen. Allein Friedrichs Pferd liegt im Schein der Laterne, neben ihm schreitet der Wirt wieder als schwarzer Schatten einher. Der Grund schließlich ist – was schwierig genug umzusetzen ist – mit Kreuzschraffuren aus systematisch gesetzten Stichspuren gekennzeichnet. Die leicht abgerundeten Ecken der Darstellung machen aus ihr eine schwebende Vignette. Man ahnt die fast völlige Stille des vorüberziehenden Heeres. Der Holzstich ist in der Lage, eine derartige Vision zu erzeugen.

Gleich die nächste Illustration zu Kuglers Text nutzt die Holzstichmöglichkeiten auf andere Weise. Friedrich ist seinem Heer vorangeritten, trifft vor dem Schloss in Lissa ein, muss realisieren, dass es von Österreichern besetzt ist, betritt dennoch, kaum von begleitenden Soldaten geschützt, das Schloss (Abb. 9).¹⁷ In dem Moment, in dem er aus dem gänzlichen



9. Adolph Menzel, *Friedrich in Lissa*, Illustration zu Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen*, Holzstich, 9,6 x 8,3 cm, 1840.

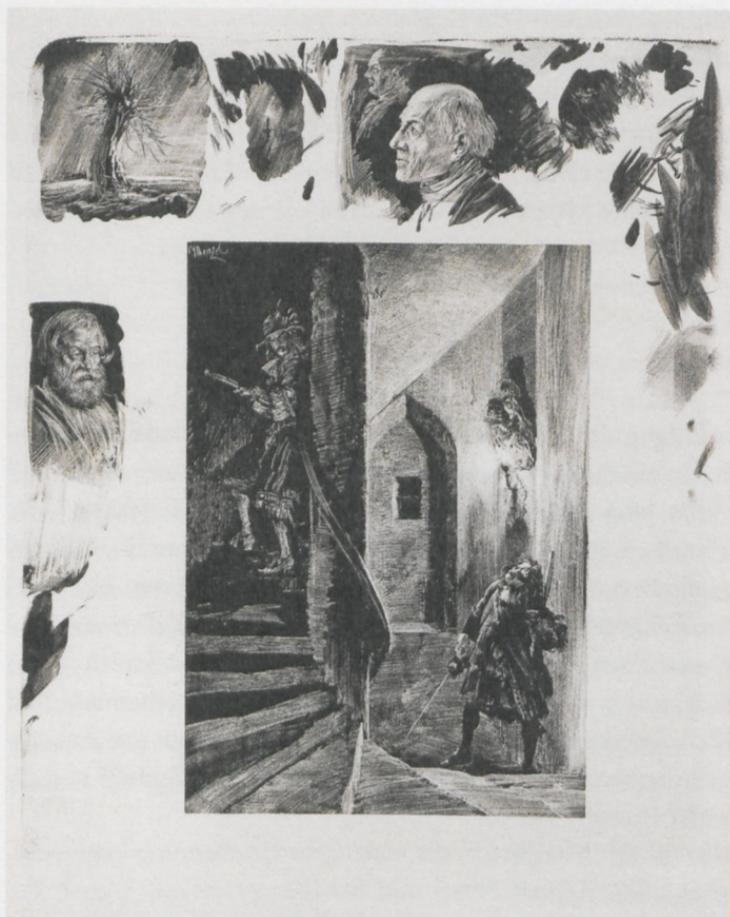
aus dem gänzlichen Dunkel kommend über die Schwelle tritt, wird er von den Fackeln österreichischer Soldaten schlaglichtartig beleuchtet und nutzt ihre Verblüffung aus, so dass sie annehmen müssen, Friedrichs Heer stünde unmittelbar vor dem Schloss. Das Dunkel der Nacht erscheint wie ein Vorhang, durch den Friedrich mit einem Schritt hindurchschreitet. Sein hell erleuchtetes Gesicht beherrscht im Wortsinn die Szene, zumal er frontal auf der Mittel-

achse des Blattes erscheint. Sein Erscheinen hat etwas Unausweichliches: »Bon soir, Messieurs! Gewiß werden Sie mich hier nicht vermuten. Kann man hier auch noch mit unterkommen?« – so will es zumindest die Anekdote. Beide Illustrationen dominiert das Dunkel. Das eine Mal wird es nur schwach für einen Moment erhellt, das andere Mal wird es plötzlich durchbrochen, beide Male steuert es unsere Rezeptionsweise in erstaunlichem Maße.

Lithografie

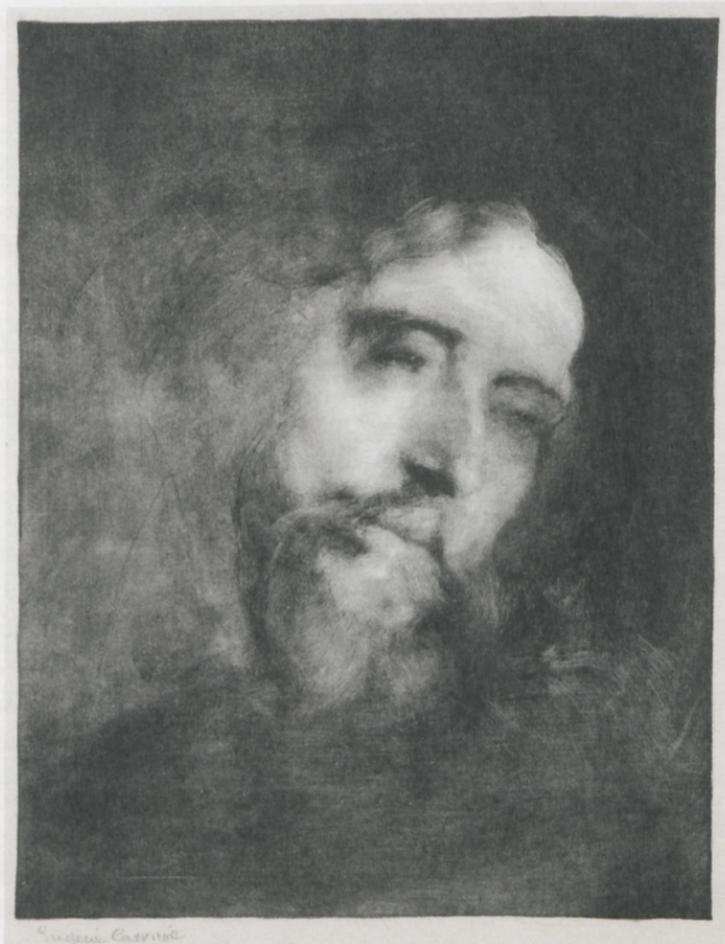
Vor der Erfindung der Fotografie ist die Lithografie die letzte wichtige, bereits mit chemischen Prozessen arbeitende druckgrafische Technik.¹⁸ Nach der Erfindung der Fotografie nutzt sie zudem die Erfahrung verschiedener Erscheinungsformen des fotografischen Mediums. Der Vorteil der Lithografie besteht darin, dass man auf dem präparierten Lithografenstein frei zeichnen kann wie auf einem Blatt Papier, auch mit verschiedenen zeichnerischen Medien. So ergibt die Federlithografie den Typus der Strichzeichnung, die Kreidelithografie das weiche Erscheinungsbild eines bröckeligen Kreidestrichs, und schließlich kann man auf dem Lithografenstein auch schaben. So lässt sich das Erscheinungsbild je nach Aussageabsicht steuern.

Menzel kombiniert bei seinen die malerische Erscheinung herausstellenden Lithografien Kreide, Pinsel und Schaber, gelegentlich auch Feder und Pinsel. Ganz offensichtlich experimentiert er mit den Medien, zumal er in seiner Serie »Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen« von 1851 bei einigen Blättern mit Remarques arbeitet, also Versuchen am Rand, mit Proben von Pinsel-, Kreide- und Schabeisenlithografie, um Ton- und Strukturnuancen auszumachen (Abb. 10).¹⁹ Menzels Verleger Sachse brachte von seinen verschiedenen Paris-Besuchen die Technik der frühen Fotografie mit nach Berlin, etablierte sie hier auf diese Weise²⁰ und machte Menzel neugierig – was dazu führte, dass er seinem kränklichen Bruder eine Fotowerkstatt einrichtete, unter anderem um seine Werke fotografisch reproduziert zu sehen. Für Menzel war die Fotografie einerseits eine neue grafische Technik zur Reproduktion, andererseits irritierte ihn das Medium, weil es seiner Meinung nach den Eingriff des Künstlers ausschloss, der für ihn, bei allem Realismusanspruch, notwen-



10. Adolph Menzel, *Verfolgung auf der Wendeltreppe*, aus *Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen*, Pinsel- und Kreidelithografie mit Schabeisen, 34,7 x 26, 5 cm, 1851.

dig erschien, um den Gegenständen durch den subjektiven Anteil am Gesehenen ihr Charakteristisches abzugewinnen. Was ihn an der Fotografie wie an allen auf das Malerische zielenden grafischen Techniken faszinierte, waren die subtilen tonalen Differenzen, waren die Licht-Schatten-Abstufungen, an denen er auch in seiner Malerei Zeit seines Lebens gearbeitet hat. Dass diese Erfahrungen nun wiederum für die Künstlerlithografie nutzbar gemacht werden konnten, zeigen die Lithografien von Eugène Carrière (1849–1906), die zumeist aus den 1890er Jahren stammen (Abb. 11).²¹ Er erweitert das Repertoire der Lithografie durch Wisch-



11. Eugène Carrière, *Alphonse Daudet*, Lithografie von zwei Steinen, 39,8 x 30,6 cm, 1893.

vorgänge mit einem Lappen in der noch feuchten Farbe oder durch spezielle Schleifverfahren. Das Resultat sind atmosphärische Schleier, aus denen die Form erst aufzutauchen scheint – wie die Fotografie im Entwicklungsbad. Ein abstrakter ungegenständlicher Rhythmus durchwaltet Carrières in Braun- oder Schwarzton gedruckte Blätter, aus dem sich nur punktuell Gegenständliches herausschält, um gleich wieder in den Farbschleiern zu versinken. Immer deutlicher wird die Möglichkeit, Ausdruck mit abstrakten Mitteln zu steuern.

Die Fotografie hatte endgültig gelehrt, dass Kunst wahrgenommene Erscheinungen wiedergibt, die durch den subjektiven Filter des Aufnehmenden gegangen sind. Das Entwicklungsbad zeigte den Vorgang der Erscheinung und Bildwerdung mehr oder weniger deutlich, das entsprach der Wahrnehmung im Licht, im Halbdunkel, im Dunkel. Alle grafischen Schwarz-Weiß-Medien haben am Erfahrungsprozess von Kunst als Erscheinung gearbeitet. Die Linienkünste, in der Druckgrafik Holzschnitt, Kupferstich und mit leichten Einschränkungen auch Radierung, sind stärker gegenstandsbezogen, einer Bilderzählabsicht angemessener. Malerische grafische Techniken dagegen, wie die hier untersuchten Traditionen, weisen einen stärkeren Flächenbezug auf, ihre Tonalität legt größeren Wert auf die Wiedergabe von Erscheinungsphänomenen, sie weisen in die Richtung der Abstraktion.

Was in der Geschichte der druckgrafischen Schwarz-Weiß-Medien mehr und mehr zu Bewusstsein kommt, ist die Möglichkeit, mit auf der Fläche erscheinenden Phänomenen, auch jenseits ihrer Funktion, Gegenständliches zu bezeichnen, Ausdruck zu stiften und Rezeptionsvorgaben zu machen. Durch die Reduktion auf hell und dunkel, schwarz und weiß und ihre tonalen Abstufungen wurden Grundformen als Ausdrucksträger freigelegt, die menschlichen Grunderfahrungen entsprachen und wahrnehmungspsychologisch nutzbar gemacht werden konnten, gelegentlich auch in bewusster Gegenstellung zum gegenständlich Bezeichneten. Ambivalenzen, unaufgehobene Widersprüche oder Kontingenzerfahrungen als Signaturen der Gegenwart wurden darstellbar.