



Marco Gerke

**DIE  
LINOLSCHNITTBIBEL**

Techniken – Experimente –  
Kultur(geschichte) – Protagonisten

Marco Gerke



**Die Linolschnittbibel**



„Schaffen von Formen heißt: leben.“<sup>1</sup> August Macke

**Marco Gerke**

**DIE  
LINDSCHNITT  
BIBEL**

**Techniken – Experimente –  
Kultur(geschichte) – Protagonisten**

**VDC**

Besuchen Sie uns im Internet:  
**[www.asw-verlage.de](http://www.asw-verlage.de)**

© VDG als Imprint von arts + science weimar GmbH,  
Ilmtal-Weinstraße 2026

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise dankbar.

Satz und Gestaltung: Monika Aichinger, arts + science weimar GmbH  
Druck: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

ISBN 978-3-89739-995-2

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b> .....	<b>10</b>
<b>1 Einleitung: Ein paar wichtige grundsätzliche Gedanken vorab</b> .....	<b>13</b>
§ 1–100: Jeder nach seiner Fassung .....	13
1.1 Reduktion und Grobflächigkeit .....	14
1.2 Reduzierte Farbigkeit vs. gekünstelte Graphikmalerei .....	15
1.3 Bild und Spiegelbild – die Frage der Seitenausrichtung .....	17
1.4 Digitale Verlockungen: Fotorealismus vs. eigene Bildsprache .....	20
1.5 Experimentelles Arbeiten im Linolschnitt .....	22
1.6 Der Zufall – ein talentierter Bildner .....	22
1.7 Über Bildinhalte, kompositorische Aspekte und eine autonome Bildsprache .....	24
<b>2 Geschichte, Bedeutung und Protagonisten des Linolschnitts</b> .....	<b>29</b>
2.1 Kleiner geschichtlicher Abriss .....	29
2.2 Bedeutung und Ansehen des Linolschnitts im vergangenen und heutigen Kunstgeschehen .....	37
2.3 Hall of fame: Künstler mit substanziellen Beiträgen im und zum Linolschnitt .....	49
<b>3 Utensilien und Materialien für den Linolschnitt</b> .....	<b>59</b>
3.1 Der Arbeitsplatz .....	59
3.2 Werkzeuge und Materialien für den Linoldruck .....	60
3.2.1 Messer und weitere Spurengeräte für die Linolplatte .....	60
3.2.2 Die Linoleum-Druckform .....	68
3.2.3 Druckfarben .....	73
3.2.4 Utensilien für den Farbauftrag .....	78
3.2.4.1 Farbwalzen .....	78
3.2.4.2 Sonstige Geräte für den Farbauftrag .....	79
3.2.4.3 Einfärbeplatte oder Farbstein .....	80
3.2.4.4 Andrückwalze .....	80
3.2.4.5 Küchenrolle, Taschentücher, Papierfinger .....	80
3.2.5 Papier und andere Bedruckstoffe .....	81

3.2.6	Handdruck vs. Druckerpresse . . . . .	91
3.2.6.1	Handdruck (= Handabzug, Handabrieb, Eigendruck oder Reiberdruck) . . . . .	91
3.2.6.2	Druckerpressen . . . . .	93

## **4 Der Linoldruck – von der ersten Idee bis zur fertigen Graphik. . . . . 99**

4.1	Vor der Vorzeichnung die Inspiration . . . . .	99
4.2	Formatwahl . . . . .	102
4.3	Entwurf/Vorzeichnung . . . . .	102
4.4	Übertragung der Vorzeichnung . . . . .	107
4.5	Das Schneiden und Bearbeiten der Linolplatte . . . . .	110
4.5.1	Das Vorgehen beim Schneiden . . . . .	110
4.5.2	Spießig oder nicht? Eine entscheidende Geschmacks- und Glaubensfrage ... . . . . .	115
4.5.3	Überlappungen beim Farblinolschnitt von mehreren Platten . . . . .	118
4.5.4	Vom Umgang mit Fehlern und Mängeln . . . . .	118
4.5.5	Aufklotzen der Linolplatte . . . . .	121
4.5.6	Zerstörung des Druckstocks – pro und kontra . . . . .	122
4.5.7	Aufbewahrung der Linolplatten und Verwendung von Reststücken . . . . .	123
4.5.8	Der Druckstock als Wandrelief oder anderweitiges Kunst- oder Deko-Objekt . . . . .	123
4.6	Doppelte Passmarken und Positionierung der Druckform(en) . . . . .	125
4.7	Das Einfärben der Druckform . . . . .	129
4.8	Der Druckvorgang . . . . .	132
4.8.1	Handabrieb vs. Pressenabzug . . . . .	132
4.8.1.1	Handabrieb . . . . .	132
4.8.1.2	Pressenabzug . . . . .	134
4.8.2	Oben oder unten? Die Anordnung von Papier und Druckstock . . . . .	134
4.8.3	Das Abnehmen des Papiers . . . . .	135
4.8.4	Zustandsdruck . . . . .	135
4.8.5	Probedruck (= <i>Épreuve d'essai</i> ) . . . . .	136
4.8.6	Auflagendruck . . . . .	137
4.8.7	Einplattendruck vs. Mehrplattendruck . . . . .	138
4.8.7.1	Einplattendruck . . . . .	138
4.8.7.2	Mehrplattendruck . . . . .	140
4.9	Nach dem Druck . . . . .	144
4.9.1	Reinigung . . . . .	144
4.9.2	Trocknung . . . . .	144
4.9.3	Die Guten ins Töpfchen – und der Rest? Vom Umgang mit Ausschussblättern . . . . .	146
4.9.4	Signaturzeile . . . . .	146
4.9.5	Aufbewahrung und Hängung . . . . .	149

## **5 Drucktechniken. . . . . 155**

<b>I</b>	<b>BASIS-(SCHNITT-)TECHNIKEN</b>	<b>157</b>
5.1	Schwarzlinienschnitt (= Positivschnitt) . . . . .	157
5.2	Weißlinienschnitt (= Negativschnitt) . . . . .	158

5.2.1	Normaler Weißlinienschnitt . . . . .	158
5.2.2	Umgekehrter Weißlinienschnitt . . . . .	159
5.3	Flächenschnitt . . . . .	161
5.4	Binnenschnitt (= Binnenzeichnung) . . . . .	162
5.5	Kombination aus Schwarzlinien-, Weißlinien- und Flächenschnitt . . . . .	162
<b>II</b>	<b>EINFARBIGER LINOLDRUCK</b>	<b>163</b>
5.6	Der normale Schwarz-Weiß-Linolschnitt (= Schwarzdruck) . . . . .	163
5.7	Halbtontexturen . . . . .	167
5.8	Spiegelbildliche Ausgestaltung der Blatt-Rückseite . . . . .	171
5.9	Künstlerischer Stoffdruck . . . . .	172
5.10	Typografie und Textgraphik . . . . .	174
5.11	Linolprägedruck . . . . .	174
<b>III</b>	<b>FARBIGER LINOLDRUCK</b>	<b>176</b>
5.12	Monochrome Farbvarianten im Einplattendruck . . . . .	177
5.13	Mehrfarbindruck . . . . .	178
5.13.1	Mehrfarbindruck von einer Platte . . . . .	179
5.13.1.1	Druck von der verlorenen Platte (= Eliminationsschnitt) . . . . .	179
5.13.1.2	Einplattendruck <i>à la poupée</i> . . . . .	180
5.13.1.3	Puzzledruck (auch Mosaikdruck genannt) . . . . .	180
5.13.1.4	Umkehrdruck von einer Platte . . . . .	181
5.13.1.5	Nebeneinanderdruck (= Doppeldruck) . . . . .	182
5.13.1.6	Irisdruck . . . . .	183
5.13.1.7	Farbwalzen-Abdruck . . . . .	183
5.13.2	Mehrplattendruck . . . . .	185
5.13.2.1	Herkömmlicher Mehrplattendruck . . . . .	185
5.13.2.2	Übereinanderdruck wechselnder Platten . . . . .	186
5.13.2.3	Schablonen- und Teildruck . . . . .	187
<b>IV</b>	<b>LINOLSCHNITTE MIT MALERISCHEM CHARAKTER</b>	<b>188</b>
5.14	Kolorierung und Übermalung . . . . .	188
5.15	Lavierung . . . . .	190
5.16	Monotypien und Monoprints . . . . .	190
5.17	Dünner Farbauftrag . . . . .	194
5.18	Chiaroscuro-Technik/Tonplattenschnitt . . . . .	195
5.19	Aufrauung der Linoloberfläche . . . . .	196
5.20	Linolriss . . . . .	196
5.21	Collagen- und Decollagen-Linolschnitt . . . . .	196
5.22	Gesso . . . . .	201
5.23	Sand . . . . .	201
5.24	Giftschrank-Techniken . . . . .	201
<b>V</b>	<b>TRADITIONSTECHNIKEN, AUF LINOLEUM ÜBERTRAGEN</b>	<b>203</b>
5.25	Linolstich . . . . .	203
5.26	Linol(foto)ätzung . . . . .	203
5.27	Linolradierung . . . . .	209
5.28	Linolzeichnung . . . . .	210

<b>VI</b>	<b>KOMBINATIONSDRUCKE</b>	<b>212</b>
5.29	Linolschnitt mit Holzschnitt	212
5.30	Linolschnitt mit Radierung	212
5.31	Linolschnitt mit Siebdruck	213
5.32	Linolschnitt mit Lithographie	213
5.33	Linolschnitt mit Malerei	213

<b>VII</b>	<b>EIN KURZER BLICK ÜBER DEN TELLERRAND: WEITERE TECHNIKEN IM ZUSAMMENHANG MIT LINOLEUM</b>	<b>214</b>
5.34	Präge- und Blinddruck	214
5.35	Frottage	215
5.36	Monotypie-Zeichnung im Durchschreibeverfahren	217

## **6 Praktische Anwendungsgebiete. . . . . 219**

6.1	Postkarten	220
6.2	Gelegenheitsgraphiken und Illustrationen	221
6.3	Wand- und Abreißkalender	222
6.4	Künstlerbücher und sonstige bibliophile Objekte	224
6.5	Exlibris	227
6.6	Plakate	228
6.7	Leporellos und Zines	229
6.8	Lesezeichen	232
6.9	Kleine Linolstempel	233
6.10	Paste-ups	233
6.11	Tapetendruck	234
6.12	Geschenkpapier	234
6.13	Türschilder	234
6.14	(Kunstgewerblicher) Stoffdruck	234
6.15	Linolschnitt auf Möbeln (Furnierdruck, Paravents)	236
6.16	Linoldruck auf Keramik, Porzellan und Ton	236
6.17	Hinterglasdruck und Hinterglasmalerei	239
6.18	Materialdruck	241
6.19	Dreidimensionale Objekte	241

## **7 Sammeln und Kultivieren . . . . . 242**

7.1	Das Erwerben von Kunst-Fachwissen	242
7.2	Auktionshäuser, Auktionskataloge, Preisdatenbanken, Marktpreise	243
7.3	Antik- und Flohmärkte	245
7.4	Ankauf von Graphiken und Aufbau einer eigenen Graphik-Sammlung	245
7.5	Preisbestimmende Faktoren	249
7.6	Originalitätsbegriff und Sammelwürdigkeit	252
7.7	Katalogisierung der Sammlung	254
7.8	Adressen zur Druckgraphik im Allgemeinen und zum Linolschnitt im Besonderen	257

**Anhang . . . . . 260**

**BIBLIOGRAPHIE 260**

1	Anleitungen zur Linolschnitt-Technik . . . . .	260
2	Linolschnitt-Künstler . . . . .	263
3	Linoleum: Geschichte, Herstellung und Verwendung. . . . .	267
4	Druckgraphik allgemein . . . . .	268
5	Periodika und sonstige Publikationen zur Druckgraphik . . . . .	269
6	Exlibris. . . . .	269
7	Holzschnitt. . . . .	269

**Nachwort – auf ein letztes Wort in eigener Sache ... . . . . . 270**

**Register. . . . . 271**

**Kreative Vita des Autors. . . . . 281**

## Vorwort

Eines vorweg (also gewissermaßen das Vorwort zum Vorwort):

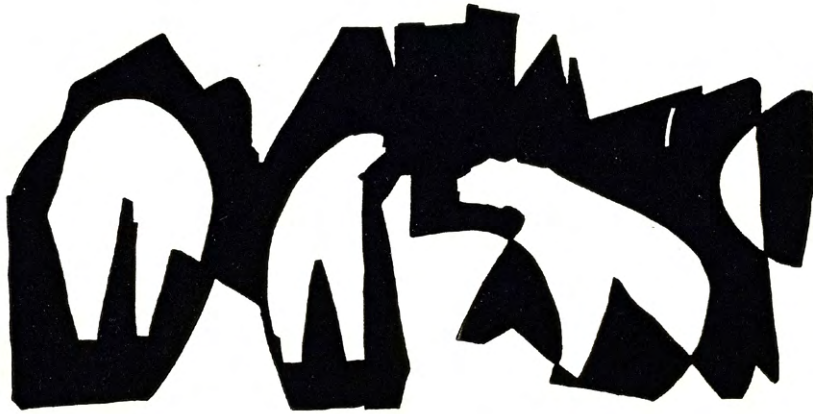
Die im Folgenden abgebildeten Linolschnitte sollen den Text illustrieren und verbieten sich – nicht nur aus Urheberschutzgründen (s. Impressum) – ausdrücklich als Kopiervorlagen. Denn das stumpfe Kopieren fremder Motive widerspräche explizit dem Geist dieses Buches, das den Leser vielmehr zu einem **eigenständigen** Arbeiten und Experimentieren im Linolschnitt anregen will.

Alle in diesem Werk enthaltenen Linolschnitte und sonstige Abbildungen stammen, sofern nicht ausdrücklich anders vermerkt, vom Autor des vorliegenden Buches.

### **Wieso, weshalb, warum ... eine reine Linolschnitt-Monographie?**

Die Situation des Linolschnitts im Kunstbetrieb lässt sich schon mit einigem Recht als schizophren bezeichnen: Eine Technik, die an deutschen Schulen – und nicht nur dort – tagtäglich massenhaft ausgeübt wird, wurde dennoch lange Zeit in den meisten Publikationen zum Thema fast ausschließlich im Zusammenhang mit dem Holzschnitt, ja oft nur als dessen Anhängsel abgehandelt (dazu später mehr). Und das, obwohl es in Deutschland weit mehr Menschen geben dürfte, die schon einmal in ihrem Leben einen eigenen Linolschnitt angefertigt haben, als solche, die sich jemals im Holzschnitt geübt hätten.

Keine Frage: Vieles von dem, was hier über den Linolschnitt zusammengetragen wurde, lässt sich auf den Holzschnitt übertragen – es soll hier auch keinesfalls um eine kategorische oder ideologische Abgrenzung beider Techniken gehen. Dennoch sind die Unterschiede zwischen Linol- und Holzschnitt so groß und die Ausdrucksmöglichkeiten beim Arbeiten mit Linoleum so zahlreich und eigen, dass dies eine ausführliche gesonderte Betrachtung und Würdigung gerechtfertigt erscheinen ließ.



## An wen wendet sich das Buch?

Mit der *Linolschnittbibel* wird der Versuch unternommen, die reiche Linolschnitt-Kultur in ihrer gesamten Breite darzustellen. Dabei wurde ein besonderer Fokus auf die experimentellen Möglichkeiten dieser Drucktechnik jenseits der sattsam bekannten Basis-Techniken gelegt.

Das Buch richtet sich in erster Linie an **ambitionierte Anfänger und Fortgeschrittene, Künstler, Kunstlehrer, Dozenten und Kunstwissenschaftler**, die den Linolschnitt in seiner ganzen Vielfalt erkunden und/oder weitervermitteln, im Idealfall vielleicht sogar zu dessen Weiterentwicklung beitragen möchten. Weniger geeignet ist das Buch hingegen naturgemäß für absolute Anfänger auf der Suche nach einer Kurzanleitung.

Doch **nicht nur experimentierfreudige Praktiker** sollen in diesem Buch zu ihrem Recht kommen, sondern ausdrücklich **auch reine Rezipienten wie Kunsthistoriker, Sammler oder auch einfach Kunstinteressierte**, denn auch theoretische Fragen werden hier eingehend erörtert, wie etwa die spezifische Sprache des Linoldrucks, also seine Möglichkeiten und natürlichen Grenzen oder auch die Rolle des Linolschnitts im Kunstgeschehen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Wann immer möglich, sollte das Buch im Ganzen gelesen werden: Denn so wie den Praktiker auch der theoretische Überbau interessieren sollte, sollte umgekehrt auch der Theoretiker möglichst um die praktischen Eigenarten des Linoldrucks wissen.

## Behutsame Normverletzungen

Immer dann, wenn in diesem Buch bewusst von den allgemeinen Normen oder Empfehlungen abgewichen wurde, geschah das nicht zum Selbstzweck, sondern zum Wohle des Lesers: So wurde hinten in der Bibliographie zu jedem Titel immer auch noch die Seitenanzahl des jeweiligen Buchs mit aufgeführt, damit sich der Leser gleich ein Bild vom Umfang der thematischen Behandlung machen kann; in den bibliographischen Verweisen der Fußnoten

wurde zusätzlich zum Autorennamen immer auch der betreffende Titel des Werks mit angegeben, so dass man diese Information für eine weitergehende (Internet-)Recherche nicht noch einmal mühsam hinten nachschlagen muss.

Und schließlich wurde in empathischer Rücksichtnahme auf die große Mehrzahl der Leser (wie auch ausdrücklich der meisten Leserinnen) für eine bessere Lesbarkeit des Textes auf das Gendern samt Binnen-I und Gender-Sternchen verzichtet. Dies war vor allem eine Entscheidung zugunsten der Sprachökonomie und Sprachästhetik. Dabei beziehen die männlichen Formen wie z. B. *Künstler* wie gewohnt die weiblichen *Künstlerinnen* wie auch die Kunstschaffenden aller sonstigen sexuellen Orientierungen immer mit ein.

Marco Gerke,  
Aachen, im Oktober 2024

# 1 Einleitung: Ein paar wichtige grundsätzliche Gedanken vorab

## Inhaltsübersicht Kapitel 1

<b>§ 1–100:</b>	Jeder nach seiner Fassung ...	S. 13
<b>1.1</b>	Reduktion und Grobflächigkeit. . . . .	S. 14
<b>1.2</b>	Reduzierte Farbigkeit vs. gekünstelte Graphikmalerei. . . . .	S. 15
<b>1.3</b>	Bild und Spiegelbild – die Frage der Seitenausrichtung. . . . .	S. 17
<b>1.4</b>	Digitale Verlockungen: Fotorealismus vs. eigene Bildsprache . .	S. 20
<b>1.5</b>	Experimentelles Arbeiten im Linolschnitt. . . . .	S. 22
<b>1.6</b>	Der Zufall – ein talentierter Bildner . . . . .	S. 22
<b>1.7</b>	Über Bildinhalte, kompositorische Aspekte und eine autonome Bildsprache . . . . .	S. 24

### § 1–100: Jeder nach seiner Fassung ...

Bei den folgenden Ausführungen wird immer von der vereinfachenden Prämisse ausgegangen, dass der Anwender beim Drucken möglichst makellose Abzüge erhalten möchte, also Exemplare, die frei sind von Flecken, Fingerabdrücken, Knicken, Einrissen oder sonstigen Mängeln.

Dabei ist klar, dass solche vermeintlichen Makel, welche beim künstlerischen Arbeiten immer wieder mal unfreiwillig auftreten, trotzdem oftmals ästhetisch reizvoll wirken können, weshalb über solche Blätter hier auch nicht der Stab gebrochen werden soll. Doch allein der Übersichtlichkeit halber ist es für ein Buch wie dieses geboten, den Normalfall zugrunde zu legen, anstatt jedes Mal auf alle Eventualitäten einzugehen, wodurch das Buch seine Struktur und der Leser die Übersicht verlöre.

Nichtsdestotrotz sei an dieser Stelle ein für alle Mal die dem Buch zugrundeliegende Haltung betont: Solange ein Werk (ob mit derartigen Mängeln oder ohne) auch nur einer einzigen Person – und sei es allein dem Urheber selbst – gefällt, hat es seine Berechtigung und schlicht und einfach: Recht. Oder anders ausgedrückt: Jeder nach seiner Fassung ...

1 August Macke: *Die Masken*, S. 55 in: Wassily Kandinsky u. Franz Marc (Hg.): *Der Blaue Reiter*. München: Piper, 1987 (6. Aufl.), hier S. 53–59.

2 Johann Wolfgang von Goethe: *Das Sonett*, in: Johann Wolfgang von Goethe: *Gedichte*. Hg. und kommentiert von Erich Trunz. München: Beck, 1999, S. 245.

3 Als Ausnahmen seien in diesem Zusammenhang die Linolradierung und der umgekehrte Weißlinienschnitt erwähnt (s. dazu die spätere ausführliche Darstellung beider Techniken), bei denen auf dem Abzug die in die Linolplatte eingeschnittenen anstelle der erhabenen Stellen schwarz dargestellt werden.

4 Lothar-Günther Buchheim: *Graphik des deutschen Expressionismus*. Feldafing: Buchheim Verlag, 1959, S. 23.

5 Lothar-Günther Buchheim: *Die Künstlergemeinschaft Brücke: Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Emil Nolde, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff*. [...] Feldafing: Buchheim Verlag, 1956, S. 73.

6 Paul Westheim: *Das Holzschnittbuch*. Mchn.: Rogner & Bernhard, 1977 [Faks.-Dr. nach d. Ausg. 1921], S. 120f.

7 Johann Wolfgang von Goethe: *Ueber den Hochschnitt*, in: Johann Wolfgang von Goethe (Hg.): *Propyläen. Eine periodische Schrift*. Ersten Bandes Zweites Stück. Tübingen: Cotta, 1799, S. 167.

8 Diese „Zweckmäßigkeit und Materialgerechtigkeit“ (Max Bucherer: *Der Original-Holzschnitt*. München: Reinhardt, 1922 (2. Aufl.), S. 18) demonstriert und diskutiert Bucherer für den Holzschnitt anschaulich anhand einiger Bildbeispiele (s. ebd., S. 21–32).

## 1.1 Reduktion und Grobflächigkeit

„Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;  
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister“<sup>2</sup>

Seiner medienimmanenten Logik und Ästhetik gemäß gilt für den Linolschnitt traditionellerweise die Maxime: Weniger ist mehr. Denn schon allein aufgrund seiner Materialeigenschaften (fein ziselierte schwarze Liniengeflechte lassen sich in Linoleum, wenn überhaupt, nur mit übermäßigem Aufwand anlegen<sup>3</sup>) fällt die Darstellung hier gemeinhin flächiger und weniger detailreich aus als etwa im Tiefdruck von der Metallplatte. Der Fokus beim Linolschnitt liegt daher für gewöhnlich mehr auf dem Zusammen und Gegen-einander schwarzer und weißer bzw. auch farbiger Flächen als auf einer bis in feinste Verästelungen ausgearbeiteten Strichzeichnung oder differenzierten Farbübergängen. Buchheim spricht in dem Zusammenhang für den wesensverwandten Holzschnitt von der „Apriorität des Flächenhaften“<sup>4</sup>.

Die materialbedingte Beschränktheit beim Hochdruck mit Holz oder Linoleum wird heute denn auch weithin als Ursache seiner ureigenen Stärken gesehen:

„Hinzu kommt ferner, daß in der Graphik eine gewisse Primitivität der formalen Mittel als durchaus richtig am Platz, ja sogar als formale Entsprechung der Forderung nach materialgerechtem Ausdruck wirkt.“<sup>5</sup>

Was andererseits daraus folgen kann, wenn man dem Druckstock, der medien-spezifischen Limitiertheit trotzend, eine Sprache aufzwingt, die seinem Charakter zuwiderläuft, bringen Westheim und Goethe auf den Punkt:

„Man konnte zeigen, was an ungeahntem Effekt Geschicklichkeit auch aus dem Holzschnitt herauszuholen vermochte, wie nahe er etwa an die Radierung heranzubringen sei. Aber schließlich war doch das so Erreichte armselig, allzu hart neben dem, was die Kupferplatte natürlich hergab.“<sup>6</sup>

„Man könnte sie [die Holzschneider, MG] einem Trompeter vergleichen, der auf seinem Instrumente den Flötenspieler nachahmen wollte.“<sup>7</sup>

Die beiden Zitate beziehen sich auf Holzschnitt- bzw. Holzstich-Künstler und Formschnneider von der Barockzeit bis weit in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein, welche versuchten, dem Holz unter größten Mühen haarfeine, den Tiefdruck-Darstellungen von der Metallplatte vergleichbare Linienzeichnungen und (Kreuz-)Schraffuren abzutrotzen, woran sie aufgrund der natürlichen Grenzen des Holzes jedoch scheitern mussten.

Beide Aussprüche illustrieren somit den Umstand, dass jeder Druckform – ob aus Holz, Kupfer, Zink, Stein oder eben Linoleum – eine natürliche Bildsprache mit jeweils ganz speziellen Möglichkeiten und Grenzen zu eigen ist.<sup>8</sup> Und falls nun ein Künstler gegen diese materialspezifischen Gesetze verstößt, so sollte das derartig erzeugte künstlerische Werk in der Lage sein, den begangenen Bruch hinreichend zu rechtfertigen, indem es möglichst einen

Vorteil gegenüber dem Druck mit anderen, dafür per se geeigneteren Druckformen und -techniken aufzeigen kann.

## 1.2 Reduzierte Farbigkeit vs. gekünstelte Graphikmalerei

Innerhalb des Linoldrucks maß Rothe alleine dem Schwarzdruck, also dem monochrom schwarzen Abzug, künstlerische Bedeutung bei, während er dem Farblinolschnitt allenfalls dekorativen Wert zuschrieb:

„Während dieser Beschäftigung [mit dem Mehrfarbendruck, MG] erkennt er [der Anwender, MG], daß über eine gewisse lauwarme Plauderei oder über eine höchstens dekorative oder elegante Geste nicht hinauszukommen ist und erkennt, daß nur der Schwarzweißdruck das zu produzieren imstande ist, was man gerne ausdrücken möchte und daß auch die Farbigkeit der Wirkung durch den reinen Schwarzweißdruck erreicht werden kann.“<sup>9</sup>

Damit stützte Rothe indirekt die Argumentation Schopenhauers, der Mitte des 19. Jahrhunderts schrieb:

„Schwarze Kupferstiche und Tuschbilder entsprechen einem edleren und höheren Geschmack, als kolorierte [sic!] Kupfer und Aquarellbilder; während hingegen diese dem weniger gebildeten Sinne mehr zusagen.“<sup>10</sup>

Doch so sehr man auch in Rothes Enthusiasmus für den monochromen Linolschnitt mit einstimmen möchte: Sein abwertendes Urteil zum Farblinolschnitt ist heute nur noch schwer nachzuvollziehen und kaum mehr haltbar, da der Hochdruck seine mannigfaltigen originären Ausdrucksmöglichkeiten auch in Farbe zur Genüge nachgewiesen hat.<sup>11</sup>

Dennoch lässt sich Rothe doch zumindest in dem Punkt zustimmen, dass die Spontaneität und Unmittelbarkeit des Schwarzdrucks zu den wesentlichen Stärken des Linolschnitts zählen und dass gerade der monochrom schwarze Druck in seiner Konzentration auf die größtmögliche Kontrastwirkung zu unvergleichbarer Ausdruckskraft fähig ist.

Doch auch beim Farblinolschnitt ist die selbstaufgelegte Zurückhaltung eine Tugend: Nicht das verzweifelte Nachahmen einer farbenprächtigen Vorlage mittels einer ausufernden Anzahl von Farben und Linolplatten sollte angestrebt werden, sondern vielmehr ein lockerer Zusammenklang der Farben und Formen in einer überschaubaren Farbpalette. Auf diese Weise entstehen Graphiken von eher ruhiger Ausstrahlung als dezidiertem Gegenpol zu den Farberuptionen von Öl-Gemälden oder auch zur flirrenden Bilderflut aus dem TV oder den Neuen Medien. Werden Linolschnitte hingegen tatsächlich in zahlreichen Farben gedruckt, so nähern sich derartige Graphiken häufig frappierend der *Malen nach Zahlen*-Ästhetik an.

Laut Hemelrijk druckte z. B. der holländische Linolschnitt-Spezialist Sees Vlag seine Graphik *Hotel New York, Rotterdam* in 47 Farben; sein Rekord liege gar bei sage und schreibe 84 Druckgängen für einen einzigen Linolschnitt, wobei ihn das Schneiden und Drucken eines Linolschnitts bisweilen ein ganzes Jahr kostete.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Richard Rothe: *Der Linolschnitt, sein Wesen und seine Technik*. Leipzig: Haase, 1929 (2. Aufl.), S. 99.

<sup>10</sup> Arthur Schopenhauer: *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*, Zweiter Band (= Arthur Schopenhauers sämtliche Werke, sechster Band). Leipzig: Brockhaus, 1891, S. 456.

<sup>11</sup> Schon Bucherer bemerkte einige Jahre vor diesem Rothe-Zitat, auf den Holzschnitt bezogen: „Aber auch der Farbenholzschnitt hat sich zu einer erstaunlichen Vollkommenheit entwickelt“ (Max Bucherer: *Der Original-Holzschnitt*. München: Reinhardt, 1922 (2. Aufl.), S. 35), und Schönjahn stellt für Otto Lange fest: „Schon seine Zeitgenossen schätzten Langes Farbholschnitte außerordentlich und auch heute kennt der Graphiksammler zu Recht vor allem Otto Langes vielfarbige Druckgraphik. Diese hohe Wertschätzung liegt in der kreativen und meisterlichen technischen Umsetzung seiner Farbholzdrukke begründet [...]“ (Claudia Schönjahn: *Monumentale Graphik! Otto Lange (1879–1944)*. Petersberg: Imhof, 2014, S. 339)

<sup>12</sup> Vgl. Liesbeth Hemelrijk: *Van Kandinsky tot Corneille / From Kandinsky to Corneille*. Amsterdam: Onderneming & Kunst, 1999, S. 166 f.

In diesem wie in ähnlich gearteten Fällen muss der Künstler wie auch später der Betrachter für sich selbst entscheiden, ob ein derart wahnwitziger Arbeitsaufwand durch das künstlerische Ergebnis gerechtfertigt wird.

Eine weitere Technik, malerische Anklänge in den Linolschnitt bringen, ist der magere Farbauftrag auf die Druckform, wodurch körnige Aussparungen auf dem Abzug provoziert werden, die der Betrachter aus einiger Entfernung als Halbtöne wahrnimmt.

Tietze würdigt in diesem Zusammenhang ausführlich die Technik Karl Rössings<sup>13</sup>, dem durch Modulation zuerst beim mageren Einfärben sowie auch später beim manuellen Abreiben der Linoldruckform monotypieartige Linolschnitte mit feinen, differenzierten Farbübergängen gelangen. Doch so bewundernswert diese drucktechnischen Leistungen Rössings mit der Linolplatte auch sind, stellt sich dem Betrachter seiner Linolschnitte auch hier wieder die Frage, ob sich auf anderem Wege – z. B. als Aquatinta-Radierung oder Lithographie – mit weniger Arbeitsaufwand nicht vergleichbare oder gar bessere Ergebnisse hätten erzielen lassen. Die exponierte Stellung, die Tietze Rössing und dessen Schüler Förch innerhalb ihrer Linolschnitt-Monographie angedeihen lässt, indem sie ersterem gleich ein ganzes Kapitel<sup>14</sup> widmet, erscheint deshalb etwas fragwürdig und eher aus drucktechnischen denn aus künstlerischen Gründen gerechtfertigt.

Rössing und Förch erreichten ihre fast malerisch anmutenden Farbvaleurs im Linoldruck mit enormem Aufwand – Rössing gab für die Erstellung eines einzigen Abzugs etwa 3 Stunden, Förch gar 6 bis 8 Stunden an<sup>15</sup> –, und das alles mit dem Ziel, dem Linoleum einen speziellen malerischen Ausdruck abzurufen, für den andere Drucktechniken per se prädestinierter wären.

Zweifellos ist der dünne Farbauftrag und die damit einhergehende gebrochene Farbfläche auf dem Abzug ein wichtiges graphisches Gestaltungsmittel – das nebenbei bemerkt seit der von Gauguin ausgelösten Renaissance der Hochdruck-Graphik von zahlreichen Künstlern wie Edvard Munch, den *Brücke*-Mitgliedern, Gabriele Münter, Christian Rohlfis u. v. a. im Holz- wie auch im Linolschnitt ausgiebig praktiziert wurde. Im Übrigen handelt es sich dabei um einen der ersten druckgraphischen Effekte, mit dem sich jeder Linoldrucker von Anfang an immer wieder unweigerlich konfrontiert sieht, sobald die Linolplatte beim Farbauftrag nicht ausreichend mit Farbe eingewalzt wurde.

Und vom künstlerischen Standpunkt her gesehen sind die Abzüge Münters oder der *Brücke*-Künstler in dieser Technik des mageren Farbauftrags überzeugender als die bemühten Fleißarbeiten Rössings und Förchs: Denn wo Rössing, meist in Erdtönen arbeitend, eine möglichst plastische Darstellung innerhalb dieser engen Palette anstrebt, respektieren die körnigen, oft stark farbigen Graphiken Münters und ihrer Kollegen weiterhin den flächigen Charakter des Holz- bzw. Linolschnitts und bewahren sich überdies die typische Spontaneität einer Hochdruckgraphik.

Noch erschwerend kommt Rössings prätentios symbolhafte Bildsprache hinzu, die dem Betrachter mehr verschlüsseln als eröffnen will. Vielsagend, dass selbst Tietze, auf Rössing bezogen, einräumen muss: „Die daraus resultierende individuelle Ikonographie erscheint häufig undurchschaubar und ist aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit nur schwer zu entschlüsseln.“<sup>16</sup>

**13** Vgl. Andrea Tietze: *Der Linolschnitt. Technik, Geschichte, künstlerische Möglichkeiten*. Weimar: VDG Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1994, u. a. S. 68–83.

**14** Vgl. Andrea Tietze: *Karl Rössing – ein Protagonist des künstlerischen Linolschnitts*, in: Andrea Tietze: *Der Linolschnitt*. Weimar: VDG, 1994, S. 68–83.

**15** Vgl. Andrea Tietze: *Der Linolschnitt*. Weimar: VDG, 1994, S. 75 u. 82.

**16** Ebd., S. 72.

### 1.3 Bild und Spiegelbild – die Frage der Seitenausrichtung

Im Hochdruck verhält sich die Darstellung auf der Druckform immer genau spiegelbildlich zu dem von ihr direkt (d. h. ohne ein Umdruckpapier) genommenen druckgraphischen Abzug. Schreitet also ein auf der Linolplatte dargestelltes Tier, wie unten zu sehen, nach links, so bewegt es sich auf der entsprechenden Graphik logischerweise genau in die Gegenrichtung:



**Abb. 1-2:** Seitenumkehrung im Hochdruck: **Links** die Linolplatte mit nach links ausgerichtetem Affen; **daneben** die Darstellung auf dem hiervon abgezogenen Linolschnitt Kapuzineraffe in entgegengesetzter seitlicher Ausrichtung.

Für abstrakte oder sonstige nicht von vornherein festgelegte Motive – etwa Stillleben oder fiktive Landschaften – mag es zunächst einmal keine große Rolle spielen, ob die Übersetzung einer Bildidee in die Graphik seitengleich oder spiegelbildlich erfolgt.

Relevant wird dieser Aspekt aber umso mehr in festgefühten Zusammenhängen wie allgemein bekannten topographischen Ansichten, Denkmälern u. Ä. Dazu ein konkretes Beispiel: Der Bremer Roland auf dem Marktplatz vorm Rathaus hält ein Schwert in seiner rechten Hand, gleich daneben hängt der Wappenschild quer vor seiner linken Brust. Es versteht sich von selbst, dass diese genannte Seitenausrichtung auf einem graphischen Abbild des weltbekannten Standbildes zwingend einzuhalten ist – es sei denn, eine Seitenumkehrung ist vom Künstler als eine Form der Ironisierung oder Kritik beabsichtigt. Denn dem kundigen Betrachter würde ein solcher Fehler in der Darstellung sofort auffallen, und man wird kaum von ihm verlangen können, dass er sich für eine seitenrichtige Betrachtung des Roland-Motivs jedes Mal einen Spiegel zur Hand nimmt.

Auch wichtige Texte sollten aus leicht nachvollziehbaren praktischen Gründen nie spiegelverkehrt auf der fertigen Graphik stehen – man stelle sich ein ausgedrucktes Ausstellungsplakat mit spiegelschriftlichen Veranstaltungsdaten vor – die Besucherzahl könnte überschaubar ausfallen ...

**17** Interessant in diesem Zusammenhang, dass eine vorbereitende Schwarz-Weiß-Graphik Picassos (Baer 1952) noch seitengleich zum Cranach-Gemälde ausgerichtet war, vgl. Abb. 12, in: Markus Müller: *Picasso. Linolschnitte. Linocuts*. München: Hirmer, 2011, S. 121.

**18** Im Falle von Immendorffs *Café Deutschland*-Serie beschreibt und deutet Krempel das spiegelbildliche Verhältnis von Gemälde-Vorlage und Graphik-Paraphrase (beide durch Immendorff) folgendermaßen: „Im Schnitt – vor dem Druck – entspricht die Platte seitenrichtig dem Aufbau des Gemäldes. Mit dem Druck verkehren sich die Dinge: die Seiten der Komposition, Blick- und Handlungsrichtungen, Beziehungen zwischen Figuren, Gegenständen und Raum. Zwar ist die Einheit der Bildidee erhalten; in ihrer spiegelbildlichen Umkehrung steckt aber auch die Notwendigkeit der Veränderung der gewohnten Leserichtung. Der Druck ist nicht nur Wiederholung, Abbildung, Vervielfältigung eines übergeordneten Unikat, des Gemäldes; gerade durch das Aufzeigen der Umkehrung werden die medialen Besonderheiten des Schnitts verdeutlicht.“ (Ulrich Krempel: *Von der Umkehrung der Dinge beim Drucken*, in: Jörg Immendorff: *Café Deutschland gut. Linolschnitte 82/83*. Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf / Maximilian Verlag, 1983, o. S.)

**19** Gustav Schiefeler, zit. nach: Manfred Reuther (Hg.): *Emil Nolde. Die Graphik des Malers*. Köln: DuMont, 2012, S. 141.

Doch in der Druckgraphik tauchen mitunter auch ganz offensichtlich seitenverkehrte (im Sinne von seitenfalschen) Darstellungen auf: Pablo Picasso z. B. erstellte etliche graphische Paraphrasen zu Klassikern der Kunstgeschichte, darunter die drei Linolschnitte *Frühstück im Grünen (nach Manet)* (Bloch 1027, Baer 1287), *Porträt eines jungen Mädchens nach Cranach d. J. II* (Bloch 859, Baer 1053) und *Porträt eines Mannes mit Halskrause (Variation nach El Greco)* (Bloch 1148, Baer 1320). Diese graphischen Umsetzungen Picassos erscheinen insofern problematisch, wenn nicht gar unangemessen, als die zitierten Darstellungen hier spiegelverkehrt zu denen der originalen Öl-Vorlagen von Manet, Cranach und El Greco zu sehen sind.<sup>17</sup> Denn dadurch wird dem Betrachter ein unmittelbarer Vergleich der graphischen Variante mit dem zugrundeliegenden malerischen Vorbild erschwert.<sup>18</sup> Auf Picassos Ölbildern, mit denen er ebenfalls auf Manets *Frühstück im Grünen* Bezug nahm, sind denn auch alle Personen seitenrichtig zum Originalgemälde Manets positioniert, so dass man für die drei genannten Linolschnitte Picassos eine bewusst seitenverkehrte Anordnung etwa aus kompositorischen Gründen wohl ausschließen kann. Vermutlich lag die Ursache dafür vielmehr in seiner bevorzugten Arbeitsweise, die jeweilige Bildidee ohne Zwischzeichnung direkt auf die Druckform zu bringen.

Einen weiteren wichtigen Aspekt bringt ein anderer großer Graphiker, Emil Nolde, aufs Tapet. Dieser schnitt stets direkt und ohne Pauszeichnung oder vorherige Seitenumkehrung in den Holz-Druckstock, wodurch er sogar sehenden Auges in Kauf nahm, dass sich konkrete Stadtansichten auf seinen Graphiken im Vergleich zur Realität umkehrten, wie in der Radierung *Osthofentor in Soest* (WVZ Schiefeler/Mosel 53). Denn noch weit mehr als eine realitätsgetreue Wiedergabe der topographischen Gegebenheiten trieben ihn dabei, wie Schiefeler anmerkte, künstlerische Erwägungen um:

„Bezeichnend ist die Sorglosigkeit, mit der er [Nolde, MG] das Bild dergestalt vor der Natur richtig auf die Platte zeichnet, daß es beim Abdruck im Spiegelbilde erscheint. Er selbst sagt, er würde das ja auch umgekehrt machen können, aber er fürchte, es möchten dann gewisse Feinheiten in der Unmittelbarkeit des von ihm nach dem Linienrhythmus empfundenen Eindrucks verlorengehen“<sup>19</sup>

Doch das Spiegelbild-Problem tritt nicht allein in derart augenfälligen Beispielen wie den oben genannten auf, sondern überdies auch bei Graphiken ohne per se zwingender Seitenfestlegung: Schon allein, wenn ein Künstler wie Nolde direkt, ohne Rückgriff auf eine gespiegelte Vorzeichnung, in die Platte schneidet, gibt er der ausgehobenen Darstellung seinen charakteristischen Duktus mit. Und diese seine ureigene Handschrift bzw. die von ihm vorgegebene *Lesart* mit entsprechender Seitenneigung des geschnittenen Motivs wird nun beim anschließenden Druckvorgang buchstäblich in ihr Gegenteil verkehrt. Schneidet ein Rechtshänder seine Zeichnung mit meist ausgeprägter Rechtsneigung also direkt in die Linolplatte, drängt die Darstellung auf der Graphik folglich genau in die Gegenrichtung der ursprünglichen Bildvorstellung. Später dann zermartert sich der Betrachter den Kopf darüber, was genau an diesem Bild ihm nicht ganz stimmig erscheint ...



**Abb. 3-5:** Die Seitenausrichtung im Linolschnitt Don Quikong (= Darstellung Don Quijotes mit Sancho Panza): **Links** die mithilfe einer spiegelverkehrten Pauszeichnung erstellte Druckform mit Linksneigung; **mittig** der dazugehörige druckgraphische Abzug mit der Darstellung in gewünschter, der ursprünglichen Bildidee entsprechenden Rechtsneigung; **rechts** die rein virtuelle digitale, auf die Spiegelung der Graphik in der Mitte mit einem PC-Bildbearbeitungsprogramm zurückgehende Darstellung mit Linksneigung, welche das Bild diffus unstimmig erscheinen lässt; diese rechte gespiegelte Abbildung entspricht in etwa (abgesehen von leichten Abweichungen infolge des Schneidvorgangs) der Pauszeichnung, welche der Übertragung mit Blaupapier auf den linken Druckstock zugrunde lag.

Und auch für die Komposition selbst ist es nicht unerheblich, ob Personen oder Gegenstände – sprich die optischen Gewichte des Bildes – innerhalb der Darstellung links oder rechts angeordnet sind. Genau dieser Thematik widmete Wölfflin zwei Essays<sup>20</sup>, in denen er u. a. darauf hinwies, dass der Betrachter die linke und rechte Seite eines Bildes per se unterschiedlich wahrnimmt und gewichtet:

„Aber das ist sicher, daß die rechte Bildhälfte einen anderen Stimmungswert hat als die linke. Es entscheidet über die Stimmung des Bildes, wie es nach rechts ausgeht. Gewissermaßen wird dort das letzte Wort gesprochen.“<sup>21</sup>

„Wird die Komposition [von ‚Holbeins Darmstädter Bild‘, MG] umgekehrt gesehen, so verliert alles seinen Sinn und Zusammenhang und das Auge kämpft mit Widerständen.“<sup>22</sup>

Weiterhin wundert sich Wölfflin darüber, dass nicht wenige Künstler entlang der Kunstgeschichte diesen Seitenaspekt völlig vernachlässigt hätten wie z. B. die Rubensstecher, und das sogar im Einvernehmen mit dem Künstler.<sup>23</sup> Und auch Rembrandt sei erst mit der Zeit „sehr richtungsempfindlich geworden“<sup>24</sup>.

**20** Über das Rechts und Links im Bilde, in: Heinrich Wölfflin: *Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes*. Basel: Schwabe, 1947 (4. Aufl.), S. 82–90; *Das Problem der Umkehrung in Raffaels Teppichkartons*, in: ebd., S. 90–96.

**21** Heinrich Wölfflin: *Gedanken zur Kunstgeschichte*. Basel: Schwabe, 1947 (4. Aufl.), S. 83.

**22** Ebd.

**23** Die „Rubensstecher zum Beispiel [haben] die Sache merkwürdig leicht genommen und sich kein Gewissen daraus gemacht, etwa eine Himmelfahrt der Maria, die im Original auf der steigenden Diagonale sich vollzieht, in der Richtung umzustellen. Und solche Umstellungen geschahen unter den Augen des Meisters.“ (ebd., S. 88f.).

**24** „Rembrandt, der in seiner Jugend sich nicht scheute, das Bild der Kreuzabnahme (München) als gegensinnige Radierung auf den Markt zu bringen, ist später sehr richtungsempfindlich geworden [...]“ (ebd., S. 89).

**25** David Hockney: *Geheimes Wissen. Verlorene Techniken der Alten Meister wiederentdeckt von David Hockney*. Darmstadt: wbg Theiss, 2023, S. 71.

**26** Vgl. ebd., S. 118f. Hockney stellt hier drei originalen Gemälden mit linkshändigen Trinkern ihre virtuellen Spiegelbilder gegenüber und unterstreicht, dass diese „weitaus natürlicher und harmonischer wirken“ (ebd., S. 118) als jene – für ihn ein Indiz für die Nutzung optischer Hilfsgeräte. Zu Hockneys weiterer Erörterung der Linkshändigkeit auf Gemälden vgl. auch ebd., S. 274, 277, 279, 294, 297f.

**27** Vgl. Helmut Friedel (Hg.): *Gabriele Münter. Das druckgraphische Werk*. Mchn.: Prestel, 2000, S. 64f., S. 70f.

**28** Zit. nach Erich Rhein: *Die Kunst des manuellen Bilddrucks*. Ravensburg: Maier, 1981, S. 34.

**29** Richard Rothe: *Der Linolschnitt, sein Wesen und seine Technik*. Leipzig: Haase, 1929 (2. Aufl.), S. 17.

**30** Ernst Halter schreibt z. B. über die großformatigen fotorealistischen Linolschnitte des Schweizer Künstlers Georges Wenger: „Je größer die Blätter, je differenzierter die Strukturen, desto mehr Zeit, Geduld und Konzentration erfordert die Bearbeitung der Platte. Sie kann für ein einziges Blatt bis zu drei Monate dauern.“ (Ernst Halter: *Ethos der Betrachtung. Zu den Linolschnitten von Georges Wenger*. In: Georges Wenger: *Magical Forest. Prints/Druckgrafik*, S. 9, online abrufbar: [https://www.georgeswenger.ch/site/assets/files/1019/magical\\_forest\\_katalog\\_2017\\_web.pdf](https://www.georgeswenger.ch/site/assets/files/1019/magical_forest_katalog_2017_web.pdf) (12.04.2023)).

Im Rahmen seiner Studien zum Einsatz optischer Hilfsmittel in der Malerei streifte auch David Hockney die Frage der Lateralität, wobei er die These vertrat, dass Maler ab den „späten 1420er- oder frühen 1430er-Jahren“<sup>25</sup> Spiegel und Linsen für Projektionen genutzt (und ihre Gemälde infolgedessen tlw. spiegelverkehrt ausgeführt) hätten.<sup>26</sup>

Zu Anfang wird jeder Linolschneider erst einmal eigene Erfahrungswerte sammeln müssen, um sich darüber klarzuwerden, ob ihm die Seitenausrichtung seiner Motive auf den Graphiken im wahrsten Sinne des Wortes gleichgültig ist oder nicht. Im ersten Fall kann er das Relief frei in die Druckform schneiden, im letzten wird er für die Übertragung auf eine gespiegelte Zwischenzeichnung und Kohlepapier zurückgreifen.

Und auch wenn die Verwendung einer solchen Pauszeichnung in bestimmten elitären Künstlerkreisen von jeher naserümpfend abgelehnt wird zugunsten des direkten Schneidens in den Druckstock, sollte man sich davon nicht beirren lassen: Neben vielen anderen Künstlern arbeitete auch Gabriele Münter im Hochdruck zumeist mit einer gespiegelten Zwischenzeichnung.<sup>27</sup> Das gehört heutzutage zur Normalität eines Druckgraphikers und ist in keiner Weise ehrenrührig.

## 1.4 Digitale Verlockungen: Fotorealismus vs. eigene Bildsprache

„Ein Maleratelier muß ein Laboratorium sein. Man betreibt dort kein nach-  
öffendes Handwerk, man erfindet.

Picasso“<sup>28</sup>

„Jede graphische Technik hat nur dann künstlerischen Wert und Bedeutung überhaupt, wenn sie *selbständige Ausdruckstechnik* und nicht *dienende Reproduktionstechnik* ist.“<sup>29</sup> [Markierungen (= gesperrter Text) von Rothe, MG]

Angesichts dessen, dass heutzutage in praktisch jedem Haushalt ein PC, Laptop oder Tablet steht – daran angeschlossen meist Scanner und Drucker –, liegt die Verlockung nicht allzu fern, sich ein Foto vorzunehmen und es 1:1 in die Druckgraphik zu transferieren.

Sobald eine Graphik jedoch über gewöhnliche Gelegenheitsgraphik hinausgehen soll, gar künstlerische Ansprüche stellen will, sollte es sich der Künstler nicht so einfach machen, eine Idee praktisch unverändert von einem Medium (der Fotografie) in ein anderes (die Druckgraphik) zu übertragen. Vielmehr sollte er von Anfang an bemüht sein, sich eine eigenständige künstlerische Handschrift im Linoldruck anzueignen, in der er die eigenen Anschauungen und nicht die irgendeines fremden Fotografen graphisch umsetzt.

Weiterhin sollte beim Linolschnitt, wie im Kunstschaffen allgemein, stets die künstlerische Idee im Mittelpunkt stehen und nicht das rein handwerkliche Geschick oder die Ausdauer beim tage- oder gar wochenlangen Schneiden einer Druckform.<sup>30</sup> Denn wenn die handwerkliche Fähigkeit, den Linolschnitt möglichst nah an die Foto-Vorlage heranzurücken, die wesentlichste

oder gar einzige Leistung einer Graphik darstellt, wären wir wieder beim nachahmenden Formschneider-Handwerk der Barockzeit oder dem dekadenten Faksimile-Holzstich des 19. Jahrhunderts angelangt. Dabei ist es auch unerheblich, welche Technik derartigen Linolschnitten letztendlich zugrunde liegt, ob sie photochemisch als Linolfotoätzungen erstellt oder auch zeitaufwändig manuell übertragen und geschnitten wurden: Sie weisen in diesen Fällen einen überwiegend fotografischen Charakter auf.

Und wenn ein Künstler etliche Wochen mit dem Schneiden einer fotorealistischen Druckform zubringt, muss die naheliegende Frage erlaubt sein, warum er nicht gleich das zugrundeliegende Foto ausstellt anstelle der das Foto immer nur annähernd imitierenden Graphik. Denn der künstlerische Mehrwert, ein Foto ohne sichtbare Abwandlungen und ohne eine vielleicht zusätzlich dahinterstehende Idee, wie z. B. eine Medienkritik, in die Hochdruck-Graphik zu übertragen, geht gegenüber dem Ausgangsfoto gegen null. Ein derartiger Linolschnitt hat dann seine autonome künstlerische Sprache eingebüßt und ist zum reinen Reproduktionsmedium, zu einem Foto-Ersatz abgesunken; was dann überdies die brisante Frage aufwirft, ob der Linolschneider angesichts der geringen eigenen Schöpfungshöhe seiner Graphik nicht sogar das Urheberrecht des Fotografen verletzt haben könnte (natürlich nur, sofern er das Foto nicht selbst aufgenommen hat).

Ein solches Blatt wird außerdem kaum den Anspruch an eine Original-Graphik (s. dazu den späteren Abschnitt zum Originalitätsbegriff) erfüllen, weil die Darstellung hier einfach von einer künstlerischen Technik in eine andere überführt wurde.

Verfolgt man die Entwicklung der Linol- und Holzschnitt-Graphik der jüngeren Zeit, so fällt auf, dass ebensolche fotorealistischen Arbeiten, oft in ausufernden Großformaten, selbst von bedeutenden Museen bevorzugt angekauft und ausgestellt werden und nicht selten sogar wichtige Kunstpreise gewinnen. Und auch ein Blick in aktuelle Anleitungen zu den gängigen Drucktechniken<sup>31</sup> legt den Schluss nahe, dass die reine Übertragung eines Fotos auf die Druckform heute offenbar auf breiter Front Einzug in die künstlerischen Ateliers gehalten hat und dies mittlerweile als normal angesehen zu werden scheint.

Doch ein solches rein reproduktives Vorgehen ist nur dann nicht von vornherein abzulehnen, wenn der Linolschneider das verwendete Foto (schon im Hinblick auf eine spätere graphische Verwendung) selbst erstellt hat. Hochproblematisch ist es dagegen, wenn ein fremdes Foto – womöglich ohne Einverständnis des jeweiligen Urhebers – ohne jegliche weitere Modifikation für die eigene Druckgraphik zweckentfremdet wird.

Gänzlich anders gelagert ist hingegen der Fall, wenn der Künstler eine eigenhändige Vorzeichnung einscannet, um sie danach für die Linoldruckform vergrößert oder gespiegelt mit einem PC-Drucker auszudrucken. Wenn gleich auch hier ein fototechnisches Verfahren zur Erstellung der Druckform zwischengeschaltet ist, kann die künstlerische Eigenleistung und Originalität einer solcherart erstellten Graphik kaum bezweifelt werden. Im digitalen Zeitalter wäre es schlichtweg widersinnig, eine vorliegende Zeichnung per Quadratnetzverfahren oder gar wie anno dazumal mit einem Pantografen (auch Storchschnabel genannt) mühevoll zu vergrößern, wenn ein Computer samt Scanner und PC-Drucker diese Arbeit viel schneller und zuverlässiger

**31** Vgl. z. B. Colin Gale: *Das Praxisbuch der künstlerischen Drucktechniken*, Bern: Haupt, 2010. In dem Buch werden mehrere phototechnische Verfahren vorgeführt, ohne mit einem Wort auf das Problem ihres reproduktiven Charakters bzw. der zweifelhaften Originalität derart erstellter Druckgraphik einzugehen: Für den Flexo- oder Fotopolymerdruck (s. Abbildung ebd., S. 46), die Fotoradiierung (s. Abb. ebd., S. 55) und die Fotolithografie (s. Abb. ebd., S. 91) wurden Fotos einfach 1:1 auf photochemischem Wege auf die lichtempfindliche Schicht der jeweiligen Druckform transferiert, beim farbigen Fotosiebdruck zumindest die jeweilige Fotoschablone mit den Schwarzlinien (s. die Abbildungen ebd., S. 96, 101 u. 108).