



Besucherinformation

Liebermann – Slevogt – Corinth: Druckgraphische Werke

aus dem Kupferstichkabinett der Niedersächsischen Landesgalerie

Eine Ausstellung vom 3. April bis zum 7. Juni 1998 im Forum des Landesmuseums, Hannover (Galeriegeschoß)

„... die leichtere Anschaffung der Lithographie und der Radierung [bietet] die Möglichkeit, den Einzelbesitz an bildender Kunst im Publikum zu vergrößern. Und indem der Besitz durch ein öfteres und bequemes Anschauen der Blätter den Geschmack vertieft, wird die Graphik [...] den Sinn und die Freude an bildender Kunst erhöhen helfen.“ Mit diesen programmatischen, die hohe Wertschätzung und die geschmacksbildende Breitenwirkung der graphischen Künste zum Ausdruck bringenden Worten eröffnete Max Liebermann im Jahr 1909 die Herbstausstellung der Berliner Secession, der auch Lovis Corinth und Max Slevogt angehörten. Auf Liebermanns Initiative hin veranstaltete die Secession seit 1901 alljährlich eine „Schwarz-Weiß-Ausstellung“, die ausschließlich Druckgraphiken und Zeichnungen vorbehalten war.

Max Liebermann, Max Slevogt und Lovis Corinth schenkten der Druckgraphik dieselbe Aufmerksamkeit wie der Malerei und der Handzeichnung. Die bisher vorliegenden Werkverzeichnisse führen jeweils mehrere Hunderte druckgraphischer Arbeiten auf. Bei der überwältigenden Mehrzahl handelt es sich um „Künstlergraphik“, d.h. um originale Kunst mit nur ihr eigenen Gestaltungsweisen und Ausdrucksformen. Graphische Techniken werden hier also nicht dazu eingesetzt, Effekte der Malerei durch die Schwarzweißkunst nachzuahmen, wie es die Künstler von Reproduktionsgraphik taten. Diese spielte seit Rubens eine wichtige Rolle und dominierte bis weit ins 19. Jahrhundert hinein die graphischen Künste.

In England und Frankreich wandten sich Künstler seit etwa 1850, in Deutschland seit etwa 1875 zunächst vereinzelt, dann seit 1890 in größerer Zahl der Originalgraphik zu. Den Weg ebneten „Radiervereine“ in München, Dresden, Weimar und Berlin sowie u.a. die „Zeitschrift für bildende Kunst“, die wie ihr französisches Vorbild „Gazette des Beaux-Arts“ Originalgraphiken veröffentlichte.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts herrschte auch in der Graphik Aufbruchstimmung, wobei künstlerisch unterschiedliche Auffassungen vertreten wurden. Von großer Bedeutung war die 1891 veröffentlichte theoretische Abhandlung „Malerei und Zeichnung“ von Max Klinger, in der er Zeichnung und Druck einen eigenständigen Platz neben der Malerei einräumte. Klingers Auffassung zufolge sei die Graphik durch ihre Beschränkung auf Schwarzweiß und die ihr innewohnende Abstraktion der äußeren Welt, die sich zwangsläufig aus dem Weglassen der Farbe ergebe, weniger an die „wirkliche“ Welt angebunden und deshalb besonders geeignet zur Darstellung des Seelischen und der dunklen Seite des Lebens. Dieser psychologisierend-symbolistischen Richtung standen Künstler wie Max Liebermann entgegen, die als Naturalisten und kurz nach der Jahrhundertwende als Impressionisten auch in der Druckgraphik unermüdlich der „wirklichen“ Welt und der Erscheinung der Dinge nachspürten.

Die Erneuerung der Druckgraphik in der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist ohne die herausragenden Graphiker der Vergangenheit nicht denkbar. Vor allem Rembrandt und Goya, aber auch Daumier waren für viele deutsche Künstler vorbildlich.

Max Liebermann (1847–1935)

Die Anregung zu selbständigem graphischen Schaffen hat Liebermann in Holland und wohl durch das Beispiel seines Freundes Joseph Israëls empfangen, dem er sich in Motiv- und Vorstellungswelt und nicht zuletzt in der Bewunderung für Rembrandt verwandt fühlte. Im Jahre 1887 setzte Liebermanns eigentliche Radiertätigkeit ein, um im Jahre 1890 zu einem ersten Höhepunkt zu gelangen. Die frühen Drucke thematisieren zum einen die Arbeit einfacher Leute, denen sich Liebermann nahe fühlte, zum ande-



ren bereits auch das Thema „Freizeit“, das im späteren Werk breiten Raum einnehmen wird. Die Blätter „Kellergarten bei Rosenheim“ und „Badende Knaben“ zeigen, wie sich langsam eine reiche Palette von schimmerndem Schwarz-Weiß gegen das düstere und trübe Grau der frühen Kunst Liebermanns durchzusetzen beginnt.

Eine sehr intensive Beschäftigung mit der Radierung setzte bei Liebermann mit dem Jahr 1906 ein. Seine Malerei hatte sich in den vorausgegangenen Jahren von Grund auf gewandelt und zum Impressionismus hin orientiert, kräftige Lokalfarben treten nun verstärkt in den Vordergrund. Seine Radierungen zeigen jetzt offene, tief geätzte Striche, die häufig ohne Verbindung auf dem weißen Grund des Papiers nebeneinander stehen, wobei sie diesen Grund als Flecken unterschiedlicher Ausdehnung umrahmen. Nun liegt das Licht offen auf den Dingen. Starke Helligkeit und weniger tief abgedunkelte Schatten lassen sich nun häufiger finden.

Ab 1909 widmete sich Liebermann verstärkt der Lithographie. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist das Blatt „Pferderennen“ von 1909. Für die von ihm seit 1910 benutzte Technik der Kaltnadelradierung steht das Blatt „Garten am Wannsee, mit dem Mädchen auf einer Bank“ von 1916. In dieser Technik gelangte Liebermann mit Hilfe stärkerer Kontraste wieder zu einer „reicheren Farbigkeit“ des Schwarz-Weiß. Die Gegenstände werden häufig nur noch formelhaft angedeutet und erhalten dadurch einen flüchtigeren und unmittelbarer Charakter. Der Vorteil der Kaltnadeltechnik liegt in der einfachen Arbeitsweise und Handhabung, die eine spontanere und lebendigere zeichnerische Umsetzung ermöglicht als andere Radierverfahren. Gerade darin sah Liebermann letztendlich die Qualität und die Bedeutung der graphischen Künste: Ihr Vermögen, einen optischen Eindruck so authentisch wie möglich wiederzugeben.

Max Slevogt (1868–1932)

Slevogt nahm am Ersten Weltkrieg seit dem 12. Oktober 1914 als „Schlachtenmaler“ an der Westfront bei Charleville teil. Unfähig, das Grauen zu ertragen, kehrte er bereits am 2. November 1914 der Front fluchtartig den Rücken.

Seiner Erschütterung verlieh er in Zeichnungen und druckgraphischen Zyklen, zu denen die „Gesichte“ gehören, bildlichen Ausdruck. Im Geleitwort zu dem 1917 erschienenen Kriegstagebuch schreibt Slevogt: „Im Banne der Verwüstung vermögen wir noch die Verstümmelungen von Häusern, Bäumen stimmungsvoll, reizvoll, auch darstellbar empfinden, nicht so den verstümmelten Menschen, den Kadaver. Kunst ist Gestaltung, was sie nicht deuten kann, versagt sich ihr. Diese auf den Kopf gestellte Umwelt wird den Menschen in uns tief treffen, den Darsteller abstoßen. Das 'treueste' Bild von ihr wird das möglichst erbärmliche Panoptikum geben. So blieb mir von der so lebhaft ersehnten Teilnahme am Kriege und den erregten Vorstellungen außer der menschlichen Erschütterung und Erhöhung trotz großer Momente [...] als letzte entscheidende Erinnerung: eine Welt, die durch blinde Zerstörung geschändet erscheint, wie die üppig reine Lichtung des Waldes, auf der die Reste von Butterstullenpapier, Speisen, Büchsen zurückgeblieben sind.“

Aus dem 21 Blätter umfassenden, 1917 im Selbstverlag veröffentlichten Mappenwerk „Gesichte“ sind die elf inhaltlich und formal dichtesten Darstellungen ausgestellt. Slevogt hat hier sein persönliches Erleben zu Sinnbildern einer aus den sittlichen Fugen geratenen, „ver-rückten“ Welt verdichtet, die den Anspruch von Allgemeingültigkeit und Überzeitlichkeit erheben und erfüllen. Noch vor dem Ende des Krieges kommt Slevogt zum Schluß, daß dieser nur Verlierer kenne.

Für Slevogts erschütternde, meist düstere Visionen standen vor allem Francisco de Goya, aber auch Max Klinger und Käthe Kollwitz Pate. Das auf den ersten Blick heiter scheinende Blatt „Der Selbstmordautomat“ greift auf Honoré Daumier zurück, den Meister der französischen Bildsatire.

Lovis Corinth (1858–1925)

Corinth sah sich selbst gerne als moderner Historienmaler. Für ihn waren allerdings nicht die Ereignisse aus der aktuellen und vergangenen deutschen Geschichte wichtig, wie sie durch die offizielle wilhelminische Kunst dargestellt wurden. Vielmehr waren es Erzählungen aus der Bibel sowie der antiken Mythologie und Geschich-



te. In seinem 1908 erschienenen Lehrbuch über „Das Erlernen der Malerei“ schreibt der Künstler: „Es steht jedem frei, andere Kompositionsstoffe zu wählen, wie zum Beispiel Motive aus dem modernen Leben, aber Erfahrung und Praxis empfehlen eben die genannten literarischen Stoffe, da gerade in diesen das allgemein Menschliche und vieles, was man lernen soll, enthalten ist.“

Die Zyklen „Im Paradies“ und „Antike Legenden“ sind in den beiden von Corinth bevorzugten graphischen Techniken ausgeführt: der Lithographie und der Kaltnadelradierung. Obwohl die Folgen 1921 bzw. 1919 in den Anfangsjahren der Weimarer Republik entstanden, fehlt jeder unmittelbare Verweis auf aktuelles Geschehen.

Im Paradies (1921)

Mit dem aus einem Titelblatt und sechs erzählenden Darstellungen bestehenden chromolithographischen Zyklus war Corinth besonders zufrieden: „Das Paradies halte ich [...] für eine meiner besten Arbeiten. Dieser angenehme Gedanke bleibt für mich besonders erfreulich, weil er so selten vorkommt.“ (Brief vom 14.6.1921)

Das Thema der „Paradies“-Mappe wurde durch Gustav Kirstein von der Verlagsbuchhandlung E.A. Seemann in Leipzig an Corinth herangetragen: „... mir [ist] inzwischen ein Thema eingefallen, das vielleicht doch noch besser ist wie der Tiergarten: nämlich das Paradies mit allem, was sich darin vor, in und nach dem Sündenfall begeben hat. Finden Sie nicht, daß das ein hübscher Gedanke ist? Ich könnte mir vorstellen, daß für Ihre Phantasie, auch im Landschaftlichen, dies reicheren Spielraum läßt wie etwa nur einige Blätter aus dem Tiergarten, über die wir neulich sprachen.“ (29.4.1921) Corinth akzeptierte: „[...] ich denke immer mehr an das ‚Paradies‘; es wird mir so allmählich immer vertrauter und sogar erfreulicher. Ich glaube eben, daß der ‚liebe Gott‘ nicht zu umgehen ist.“ (31.5.1921) Zunächst war an sechs Radierungen gedacht, doch am 2. Juni 1921 hielt Kirstein fest: „Ich freue mich sehr, daß ich Ihnen durch meinen Besuch so paradiesische Gefühle erregt habe, und bitte Sie, den Inhalt der Blätter ganz nach Ihrem Willen zu gestalten. Um das Geschäftliche gleich hier festzuhalten: es werden 6 farbige Lithographien und ein Titelblatt. [...] Die Kosten des Druckes trage ich, und

zwar denke ich 200 Exemplare zu drucken. Jedes Blatt wird von Ihnen signiert.“

Antike Legenden (1919)

Die zwischen Mitte Mai und November 1918 in Kaltnadeltechnik radierte Folge besteht mit dem Titel (der in der Mappe der Landesgalerie fehlt) aus zwölf Blättern, die Nr. 11 ist in der Zählung übersprungen. Das Mappenwerk wurde 1919 von der Marées-Gesellschaft herausgegeben. Ihr Präsident, der einflußreiche Kunsthistoriker und Förderer moderner Kunst Julius Meier-Graefe, regte in seinem Brief vom 17. Mai 1918 an Corinth eine Mappe mit Radierungen an und fährt fort: „Ich hätte ganz gerne, daß sich diese Radierungen um einen bestimmten, nicht zu eng gefaßten Gegenstand gruppieren, sei es Interpretation einer Dichtung, oder eine Mappe mit Landschaften, oder eine Mappe mit Stilleben, oder Interieurs.“ Corinth entschied sich für Darstellungen aus der antiken Mythologie. Bei sechs Blättern konnte der Künstler von eigenen Bildfindungen aus früheren Jahren ausgehen: „Odysseus und die Freier“, „Jugend des Zeus“, „Orpheus“, „Bacchus“, „Urteil des Paris“ und „Schmiede des Vulkan“ gehen auf Gemälde zurück, die er zwischen 1904 und 1913 geschaffen hatte. Zu dem Blatt „Perseus und Andromeda“ ließ sich Corinth durch das 1639 entstandene Gemälde von Peter Paul Rubens anregen. Dennoch sind alle Blätter gegenüber den Vorbildern kompositorisch verändert und in ihrer Durchführung völlig eigenständige „Künstlergraphik“.

Der humanistisch gebildete Künstler wählte Szenen aus folgenden Legenden:

Blatt 1: Odysseus und die Freier

Als sich Odysseus am Feldzug gegen die Troer beteiligt, beginnt seine abenteuerliche Irrfahrt. Nach 20 Jahren der Abwesenheit glaubt in der Heimat niemand mehr an seine Rückkehr. Freier umwerben nun Odysseus' Frau Penelope, der sie sich durch Listen erwehrt. Als dies nicht mehr gelingt, sagt sie zu, daß derjenige, der am Fest des Apollo den Bogen des Odysseus zu spannen imstande sei, sie zur Frau bekäme. Dieser kehrt an diesem Festtag als Bettler verkleidet und von den Freiern verspottet zurück. Keinem von ihnen gelingt es, den Bogen zu spannen. Da ergreift der bisher unerkannte Odysseus seine alte Waffe



und vernichtet gemeinsam mit seinem Sohn Telemachos die Feinde. Dann gibt er sich seiner Frau und den anderen zu erkennen.

Blatt 2: Apollo und die rosenfingerige Eos

Die von den Griechen Eos, von den Römern Aurora genannte schöne junge Frau ist die Göttin der Morgenröte. Kleidung und Leib, besonders Finger, Arme und Knöchel, schimmern rosenrot, safrangelb und golden. Apollo, seit dem 6. Jh. v. Chr. als Sonnengott verehrt, fährt mit seinem von Schimmeln gezogenen Sonnenwagen aus dem Dunkel empor – der Tag beginnt.

Blatt 3: Die Jugend des Zeus

Der Vater des Zeus, Kronos, fürchtet einen stärkeren Sohn, der ihm die Herrschaft im Götterhimmel streitig macht. Daher verschlingt er seine Kinder mit Ausnahme des letztgeborenen. Dieses, Zeus, hat seine Mutter Rheia unmittelbar nach der Geburt in der Wildnis versteckt. Von Nymphen und der Ziege Amaltheia versorgt, wächst der Knabe heran. Um den Vater nicht auf das Kind aufmerksam zu machen, übertönen Satyrn sein Geschrei mit Lärm.

Blatt 4: Orpheus

Orpheus ist ein gottbegnadeter Sänger und gilt als Erfinder der Kithara. Mit seinem Gesang und Saitenspiel kann er Pflanzen und Tiere bezaubern, die wilden Tiere werden zahm und lagern neben dem Herdenvieh. So erweckt Orpheus paradiesischen Frieden.

Blatt 5: Daphnis und Chloë

Der sizilische Hirte Daphnis hat mit seiner Anmut die Nymphe Chloë bezaubert. Als Ehepaar leben die beiden glücklich miteinander.

Blatt 6: Bacchus

Bacchus, der griechische Dionysos, ist Gott des Weines und der Vegetation. Sein Gefolge bilden Nymphen und die bocksbeinigen Satyrn. Bei ihrem rauschhaft lustvollen Treiben ist der Gott in Gestalt eines Bocks zugegen.

Blatt 7: Erziehung des Achill

Achill, Sohn des sterblichen Peleus und der Nereide Thetis, ist der größte Held der Griechen im Kampf um Troia. Nachdem die Mutter vergeblich versucht hat, ihren Sohn unsterblich und unverwundbar zu machen – an der „Achillesferse“ bleibt

er verwundbar – bringt ihn sein Vater dem Kentauren Chiron zur Erziehung. Dieser unterweist Achill in Ehrfurcht vor Zeus und den Eltern, in ritterlichen Kampfesübungen sowie in Heilkunde und Musik.

Blatt 8: Der Raub der Helena

Die schöne Helena, Tochter von Zeus und Leda, wird mit Hilfe der Göttin Aphrodite von dem troianischen Königssohn Paris in Sparta geraubt und nach Troia gebracht. In diesem Raub hat der Troianische Krieg seine Ursache.

Blatt 9: Urteil des Paris

Der troianische Königssohn Paris wächst als Hirte auf dem kretischen Berg Ida auf. Er wird von Zeus dazu ausersehen, den im Olymp zwischen den Göttinnen Hera, Athene und Aphrodite entbrannten Streit zu entscheiden, wer die schönste sei. Der Siegerin soll er einen Apfel überreichen. Als ihn die drei auf dem Ida aufsuchen, verspricht ihm Hera Macht, Athene militärischen Ruhm und Aphrodite die schönste Frau, d.h. Helena. Paris entscheidet sich für Aphrodite.

Blatt 10: Die Schmiede des Vulkan

Von den Römern Vulcanus genannt, ist der verkrüppelte Hephaistos Gott des Feuers und der Schmiede. Er stellte kostbarste Waffen, Geräte und Schmuckgegenstände her, darunter eine Rüstung für Achill, den Schild der Athena, das Szepter des Zeus, den Wagen des Sonnengottes Helios (Apollo), die Pfeile des Eros bzw. Amor und das Halsband der Harmonia. Die Gehilfen des Hephaistos sind die riesenhaften Kyklopen.

Blatt 12: Perseus und Andromeda

Weil Königin Kassiopeia von Aitiopien behauptet hatte, schöner zu sein als die Nereiden, schickte deren Vater Poseidon ein Meeresungeheuer, das Menschen und Tiere verschlingt. Rettung gibt es nur, wenn ihm die Königstochter Andromeda geopfert würde. Sie wird an einen Küstenfelsen geschmiedet. Perseus, Sohn des Zeus und der Danaë, sieht und befreit sie und tötet das Ungeheuer. Zum Dank für die Errettung erhält er Andromeda zur Frau.



Hinweise zu den druckgraphischen Techniken der ausgestellten Blätter

Die druckgraphischen Techniken werden in drei Hauptgruppen gegliedert:

1. **Tiefdruck**, unterschieden in
 - 1.1. **Stichverfahren** (u.a. Kupferstich) und
 - 1.2. **Ätzverfahren** (u.a. Radierung, Vernis mou, Kaltnadel),
2. **Flachdruck** (u.a. Lithographie, Zinkdruck)
3. **Hochdruck** (u.a. Holzschnitt).

Die ausgestellten Blätter entstanden ausschließlich in Tief- und Flachdruckverfahren, so daß nur diese erläutert werden.

1 Tiefdruck bezeichnet alle Verfahren, bei denen die tiefliegenden Teile des Druckreliefs Farbe an das Papier abgeben, während die hochliegenden auf dem Papier weiß bleiben. Es werden im wesentlichen zwei Methoden unterschieden, um diese die Farbe abgebenden Vertiefungen auf der Platte anzubringen: das Stichverfahren und das Ätzverfahren.

1.1 Stichverfahren Keines der ausgestellten Blätter ist ausschließlich gestochen worden, doch setzte Liebermann und Corinth „Kaltnadel“ ein, die als Stichtechnik verwandt ist mit dem **Kupferstich**: Sein Ausgangsmaterial ist eine wenige Millimeter starke Kupferplatte, die vor dem Auftragen der Zeichnung mit Kreide- oder Firnisgrund beschichtet wird. Die auf diesen Grund aufgebrachte Zeichnung hebt der Künstler mit unterschiedlichen Sorten von Grabsticheln heraus. Der Stichel kann dabei nicht wie ein Zeichengerät von links nach rechts geführt werden, sondern wird vom Körper wegführend über die Platte geschoben. Einem Pflug gleich stößt die rautenförmige Spitze des Stichels Furchen in das Metall, wobei das überflüssige Material als feiner Span aufgeringelt und entfernt wird. Das An- und Abschwellige dieser Furche ist das Charakteristikum der Kupferstichlinie.

Vor dem Druck wird die ganze Platte zunächst eingefärbt, die hochliegenden Stellen zwischen den Grabstichelfurchen werden anschließend jedoch wieder blank gewischt. Unter großem Druck wird dann gut durchfeuchtetes Papier auf die Platte gepreßt, um die Druckfarbe aus den

vertieften Teilen des Metalles aufzunehmen. Da die Abnutzung der Platte relativ stark ist, sind kaum mehr als 500 Abzüge möglich.

1.2 Ätzverfahren Anders als bei Kupferstich und anderen Stichverfahren entstehen die Furchen nicht durch mechanisches Eingraben, sondern durch einen chemischen Prozeß.

1.2.1 Radierung Eine Kupferplatte wird mit einem dünnen, harten, säurefesten Deckgrund überzogen, meist aus einer Mischung von Asphalt, Wachs und Pech. In diesen kann mit einer Stahlnadel ohne Kraftaufwand frei und unmittelbar gezeichnet werden. Die auf diese Weise freigelegte Platte wird daraufhin in ein Säurebad gegeben. Die Säure ätzt dort, wo die Nadel den schützenden Belag abgetragen hat, die Darstellung in die Platte ein. Je länger der Ätzvorgang dauert, desto tiefer wird die Linie im Metall und desto dunkler erscheint sie beim Druck. Bei diesem Verfahren ist eine stufenweise Ätzung möglich, indem ausreichend geätzte Partien vor einem erneuten Säurebad wieder mit Lack abgedeckt werden. Nach Entfernen des säurefesten Deckgrundes geht der Künstler bei Einfärben und Druck wie beim Kupferstich vor. Man erkennt die radierte Linie daran, daß sie in der Regel nicht anschwillt, sondern durchlaufend stark ist und stumpf endet.

Bei Radierungen werden bis 200 Abzüge in sehr guter Druckqualität erreicht. Um wesentlich höhere Auflagen erzielen zu können, muß die Platte nach ihrer Bearbeitung durch den Künstler mit Hilfe der Elektrolyse verstäht werden.

Eine Variante ist die sogenannte „Weichgrundätzung“ (**vernis mou**). Hier wird ein rauhes, körniges Papierblatt auf die mit einer weichen Lackmasse bedeckte Platte gelegt. Man zeichnet mit Kreide, Zeichen- oder Bleistift unter stärkerem oder schwächerem Druck auf dem Papier. Hebt man das Blatt ab, so bleibt ein Teil des Grundes daran kleben. Wo das Kupfer auf diese Weise freigelegt ist, frißt sich die Säure ein. Das Ergebnis ist ein weicher, körniger Strich von malerisch toniger Wirkung, der den Charakter einer Zeichnung wiedergibt.

1.2.2 Kaltnadel Da beim Ätzen Wärme entsteht, spricht man bei der Radierung von einem war-



men Verfahren im Unterschied zur Kaltnadelarbeit, bei der ohne Säure gearbeitet wird; sie steht technisch zwischen Kupferstich und Radierung. Wie mit einem Stift wird mit einer Stahl-nadel, deren Spitze häufig ein Diamant bildet, direkt auf die Kupferplatte gezeichnet und dabei der Metallgrund aufgerissen. Es entsteht eine Furche, an deren Seiten Metall aufgeworfen wird. In diesen sogenannten Graten verfängt sich neben der eigentlichen Linie ebenfalls Farbe, die beim Druck die für diese Technik typische Verschattung an den Strichrändern bewirkt.

2 Beim *Flachdruckverfahren* erfolgt der Druck von der Fläche einer Stein- oder Metallplatte.

2.1 Lithographie Der von Alois Senefelder am Ende des 18. Jahrhunderts erfundene Steindruck basiert auf der Erfahrung, daß die mit fetter Farbe imprägnierten Stellen eines Kalksteines Wasser abstoßen, fette Druckfarbe jedoch annehmen. Die Steinplatte – besonders geeignet ist Solnhofener Kalkschiefer – wird zunächst gründlich geschliffen und entsäuert. Nun kann – und das ist der große Vorteil der Lithographie – mit allen bekannten Instrumenten und Materialien (Feder, Kreide, Pinsel, Tusche) auf den Stein gezeichnet und gemalt werden, sofern die Farbe fetthaltig ist. Die sich anschließende Prozedur dient der Sicherung der Zeichnung und sorgt für eine bessere Wasserannahme der übrigen Steinfläche. Dies geschieht durch Auftrag einer sirupartigen Lösung aus schwacher Salpetersäure, Wasser und Gummiarabicum. Anschließend wird die Steinplatte mit einer Terpentinmischung abgewaschen, bis die Zeichenfarbe herausgewischt ist und sich nur noch ihre Fettanteile im Stein befinden. Der befeuchtete Stein wird nun mit einer Rolle eingefärbt. Die verwendete Farbe ist wasserunlöslich, so daß nur die fetthaltige Zeichnung die Farbe annimmt, während die wasserfeuchten, gummierten Partien sie abstoßen. Beim Druck wird schließlich die Zeichnung auf der Platte genau, jedoch seitenverkehrt wiedergegeben.

Bei der *Chromolithographie* (Farblithographie) wird jede Farbe von einem eigenen Stein abgedruckt. Um eine möglichst perfekte Paßgenauigkeit der verschiedenen Farben zu erreichen, ist die Anfertigung eines Kontursteins mit Paßmarken nötig.

Die Lithographie erlaubt Auflagen in nahezu unbegrenzter Höhe. Daher war sie im 19. und frühen 20. Jahrhundert die vorherrschende Technik für populäre Druckgraphik (Karikatur, Plakat u.a.).

2.2 Zinkdruck. Statt des Steines wird eine gekörnte Zinkplatte verwendet. Die weiteren Verfahren sind mit der Lithographie identisch. Jedoch treten beim Druck von einer Zinkplatte alle Striche und Flächen intensiver in Erscheinung als beim Steindruck.

Text: Thomas Hirthe, Niedersächsische Landesgalerie

Literaturhinweise zur Besucherinformation

- Achenbach, S., Die Druckgraphik Max Liebermanns. In: Ausst. Kat. Max Liebermann in seiner Zeit, Berlin/München 1979/1980. Berlin 1980, S. 48–52.
- Butts, B., „Wie ich das Radieren lernte“. Corinth als Graphiker. In: Ausst. Kat. Lovis Corinth, München/Berlin 1996. München, New York 1996, S. 77–86.
- Corinth, Th., Lovis Corinth. Eine Dokumentation. Tübingen 1979.
- Friedländer, M.J., Die Radierung. Berlin 1921.
- Glaser, C., Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Berlin 1922, 1923.
- Horn, G., Max Liebermann 1847–1935. Schwarz-Weiße Kunst (= Im Blickpunkt 38). Hannover 1991.
- Hunger, H., Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Wien 1959, Reinbek bei Hamburg 1976.
- Koschatzky, W., Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke. Salzburg 1975, München 1993.
- List, A.P., Die Technik der Lithographie für Künstler. Ravensburg o.J. (nach 1924).
- Paas, S., Capricen, Desaster, und Disparates – Zur Auseinandersetzung Slevogts mit dem Werk Goyas. In: Ausst. Kat. Max Slevogt. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Saarbrücken/Mainz 1992. Stuttgart 1992, S. 95–107.
- Roller, St., Liebermann – Corinth. Zeichnung und Graphik aus dem Bestand der Staatlichen Kunsthalle. Ausst. Kat. Karlsruhe 1997.
- Savelsberg, W., Druckgraphische Techniken (= Im Blickpunkt 36). Hannover 1989.
- Suhr, N., Max Slevogt als Graphiker. In: Ausst. Kat. Max Slevogt. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Saarbrücken/Mainz 1992. Stuttgart 1992, S. 75–93.
- Ziegler, K. und Sontheimer, W. (Hrsg.), Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. 5 Bde., München 1975.