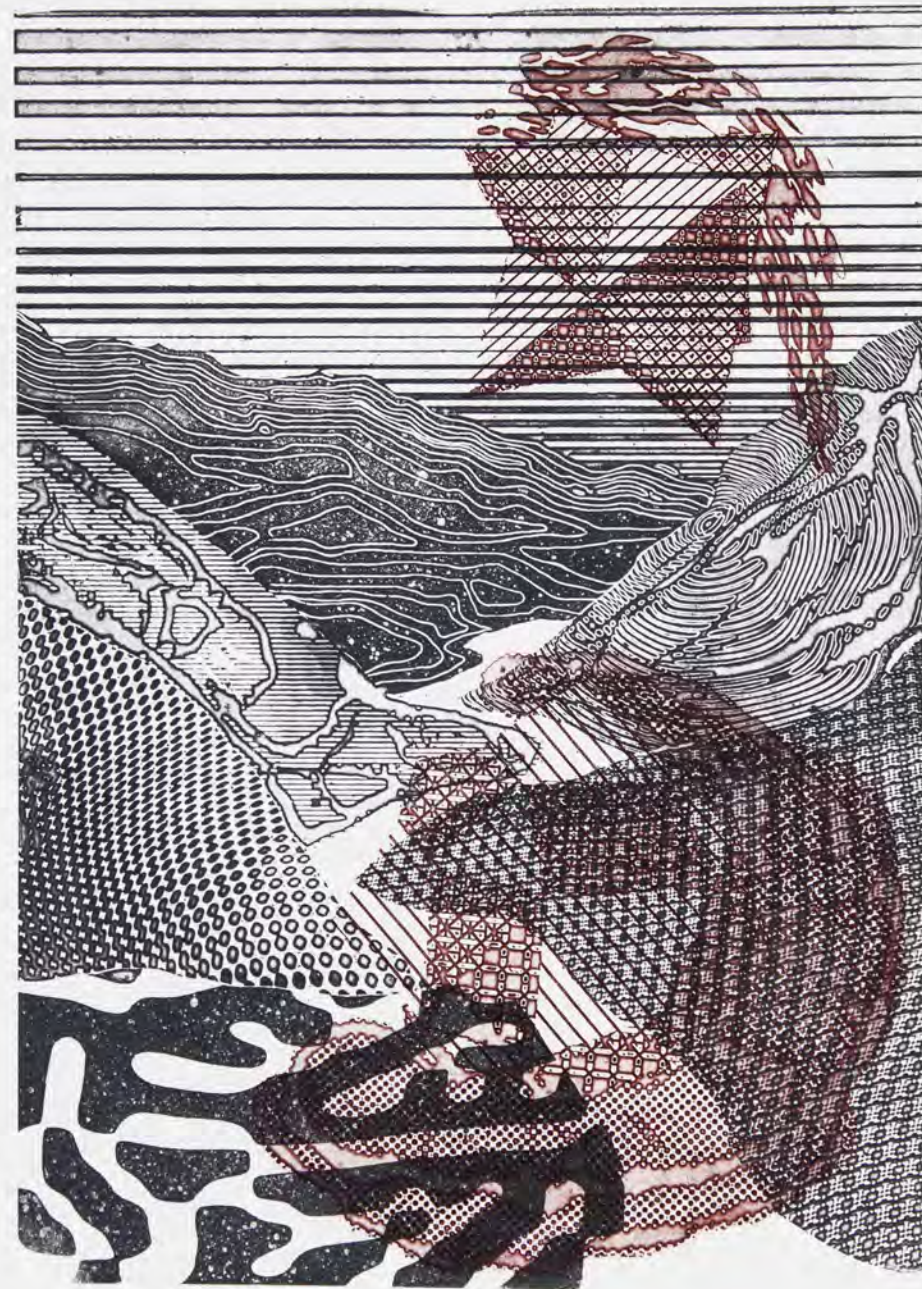


No Strg Z

Freie Druckgrafik
Fine Art Printing

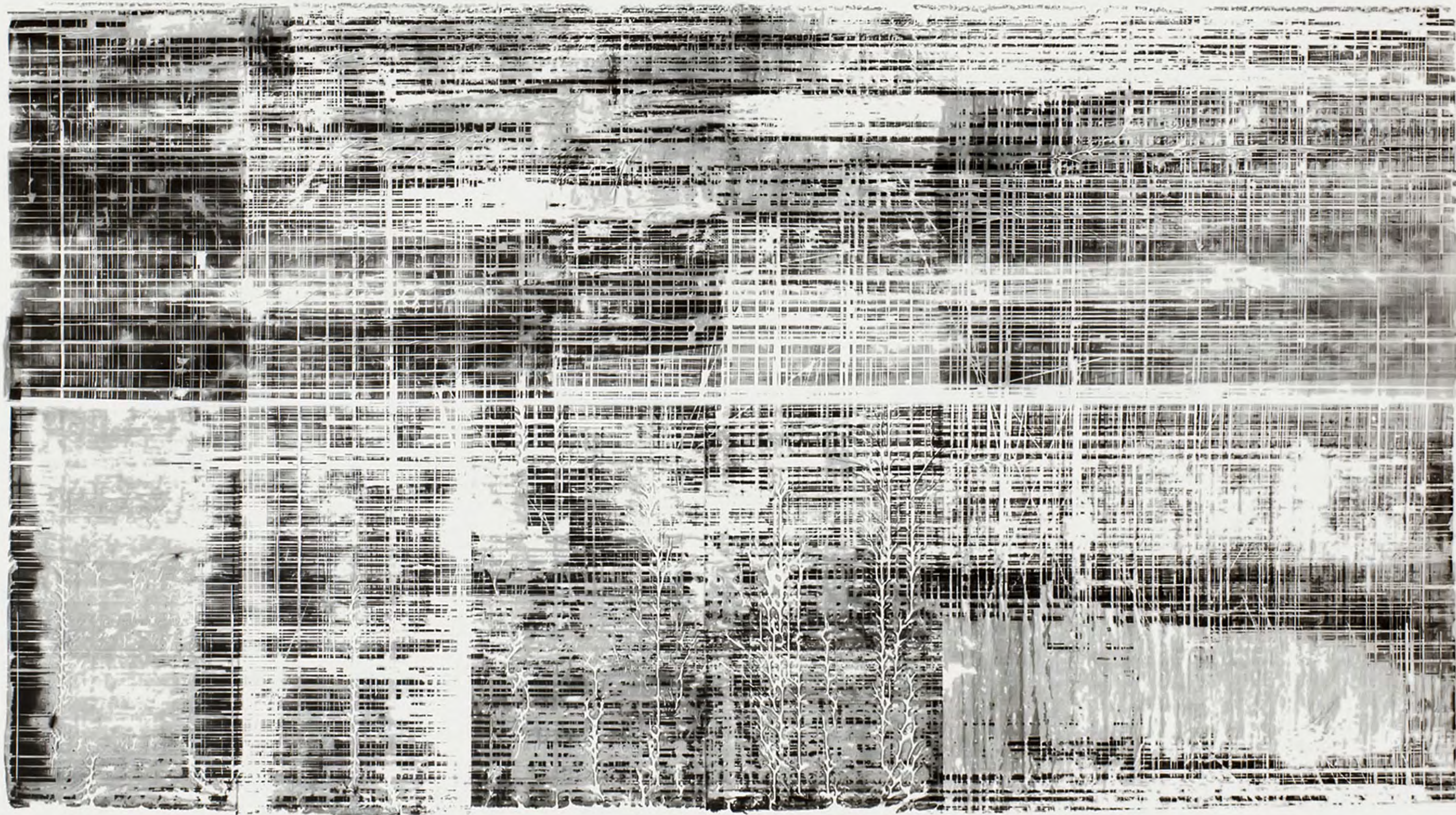
HfG Offenbach 2016



Daniel Eyrich, o.T. 4, 2016, Radierung / Etching, 30 x 42 cm

Inhaltsverzeichnis / Table of Content

6	Vorwort / Foreword Prof. Bernd Kracke
8	Freie Druckgrafik HfG Offenbach / Fine Art Printing HfG Offenbach Volker Steinbacher
16	Druckgrafik als Medium / Printmaking as a medium Volker Steinbacher
38	Untersuchungen im Feld des Hoch- und Tiefdrucks Zur graphischen Praxis von Volker Steinbacher / Investigations in the area of relief and intaglio printing On the printmaking practice of Volker Steinbacher Prof. Dr. Hans Zitko
50	Druckgrafik – eine Sache des Ausdrucks / Printed graphics – a matter of expression Dr. Stefan Soltek
69	Glossar / Glossary
72	Quellenangaben / Source
74	Über die Autoren / On the authors





Sarah Marie Vesper, überall, 2012, Linolschnitt / Linocut, 100 x 70 cm

Spielarten der Freien Druckgrafik

Wir können uns an der HfG glücklich schätzen mit dem Künstler Volker Steinbacher, der die Spielarten und Techniken der Freien Druckgrafik in seinen sich in die Landschaft und in die Natur bis hoch zu den Planeten wendenden Arbeiten beherrscht und als Lehrer für Freie Druckgrafik an der Hochschule für Gestaltung (HfG) Offenbach mit Erfahrung, Können und Esprit diese Technik vermittelt, die stets Vielfältiges und Überraschendes zutage fördert. Der Interdisziplinarität der Lehre messen wir an der HfG eine eben so große Bedeutung zu wie der Verquickung von alten und neuen Techniken, dem Analogen mit dem Digitalen. Die Freie Druckgrafik als scheinbar anachronistische Technik ist geradezu eine Institution: mit ihren schweren Maschinen, der handwerklichen Methode und seinen alchemistischen Werkstoffen und Chemikalien. Hier zeigt sich nun aber auch, wie es gelingen kann, die alten Künste auf neuartige Weise zu reflektieren. Die Druckgrafik ist längst zu einem zeitgemäßen Medium geworden, das auch digitale und fotografische Verfahren einbezieht. So übt Druckgrafik im Lichte zeitgenössischer Entwicklungen einen ganz besonderen Reiz aus, der Spannung erzeugt, auch weil die Druckgrafik mit all ihren Unwägbarkeiten und eigenen Gesetzmäßigkeiten in der Produktion einen Gegenpol zum Digitalen (das sich ja stets verändern lässt) bildet, sich aber gleichzeitig den modernen Mechanismen bedient.

Lassen Sie sich in der vorliegenden Publikation von der Vielfalt und dem Variantenreichtum der Druckgrafik überraschen.

Es gibt viel zu entdecken.

Prof. Bernd Kracke
Präsident HfG Offenbach

Variants of fine art printing

We should consider ourselves lucky to have Volker Steinbacher as the teacher of fine art printing at HfG, the Offenbach University of Art and Design. The artist is a past master of practically all of the techniques and variants of fine art printing, as his own work on landscape, nature and space testifies. Indeed, he draws on his considerable experience, skill set and energy in instructing his students in these techniques which invariably generate a broad range of multifaceted and surprising results. At HfG we consider an interdisciplinary approach in teaching to be as important as a fusion of old and new techniques, of analogue and digital. Fine art printmaking as a seemingly anachronistic technique is nothing less than an institution: with its heavy machinery, technical processes and its alchemistic materials and chemicals. Yet it is here that it becomes possible to reflect on the old arts in new ways. Reproducing prints has long since advanced to being a contemporary medium that integrates digital and photographic techniques. In the context of current developments, fine art printing thus acquires a special appeal, as it creates a tension – also because reproducing prints with all the related imponderables and particular set of principles provides a contrast to the digital (which of course can always be altered), whilst still drawing on modern mechanisms.

Allow yourself to be surprised by the pluralism and richness of fine art printing as showcased in the current publication – there's much to discover.

Prof. Bernd Kracke
HfG Offenbach President



Volker Steinbacher

Freie Druckgrafik HfG Offenbach

Im Jahre 2011 probte die Werkstatt für Freie Druckgrafik den Neustart, nach mehrjähriger Pause wurde der Lehrbetrieb wieder aufgenommen. In den vorausgegangenen Jahren hatte die Hochschule verstärkt in digitale Medien, Maschinen und Methoden investiert. Im Rahmen dieser Veränderungen waren, wie an den meisten Kunsthochschulen mit starken Schwerpunkten in angewandten bzw. gestalterischen Bereichen, der Handsatz, desgleichen Fotografie und Film mit lichtempfindlichem Material sowie die zugehörigen Labore und Werkstätten durch digitale Einrichtungen ersetzt worden. Die Hochschule wurde mit leistungsfähigen Rechnern, mit Plottern, Digitaldruckern und anderem, digital ansteuerbarem Equipment ausgestattet und erhielt neugestaltete Computerpools.

Der technologische Umbruch war tiefgreifend und brachte mit veränderter Begrifflichkeit auch Umwertungen hervor: Fortan wurde zwischen analogen und digitalen Medien unterschieden, womit nun herkömmliche als *überkommene* und digitale als *zukunftsweisende* Verfahren galten. Die Diskussion um die Relevanz des Analogen und des Digitalen führte um die Jahrtausendwende denn auch in Bezug auf die Freie Druckgrafik zur Frage, ob eine entsprechende Werkstatt überhaupt noch zeitgemäß sei. Rückblickend lässt sich feststellen, dass diese Auseinandersetzung fruchtbar und für die Entwicklung der grafischen Künste am Hause letztlich gewinnbringend wirkte.

Die Neudefinition und Reorganisation der Druckgrafik ging einher mit der Umstellung der chemischen und technischen Verfahren. Die *nicht-toxische Werkstatt*, eine aktuelle Entwicklung britischer und amerikanischer Hochschulen, verzichtet auf ätherische Lösemittel zugunsten

Volker Steinbacher

Fine Art Printing HfG Offenbach

In 2011 the fine art prints workshop got off to a fresh start, and teaching was resumed again after a break of several years. In the previous years, the university had invested heavily in digital media, machines and methods. Over the course of the changes being made here, and as was the case at most art universities with a strong focus on the applied arts or design, hand-setting, photography and film with light-sensitive material gave way to digital alternatives, while the laboratories and workshops were replaced with digital equipment. So the university was fitted out with high-performance computers, monitors, digital printers, and other digital equipment and received newly-designed computer pools.

The technical changes were wide-reaching and not only produced altered concepts, but also re-evaluations: from this time onwards, a differentiation was made between analogue and digital media, whereby the customary methods were seen as *traditional* and digital ones as *pioneering*. As regards fine art printing, around the turn of the millennium the debate about the relevance of the analogue and the digital led to people wondering whether having a so-called traditional printmaking workshop still made sense. Looking back, this debate can be said to have been productive and ultimately having had a positive impact on the development of graphic reproduction at our university.

Redefining and reorganizing fine art printing included making changes in terms of the chemicals and techniques employed. The *non-toxic workshop*, a recent development of British and American universities, abandons volatile solvents in favor of oily

ölicher und wasserbasierter Produkte, die nicht auf dem Haut- und Atemweg in den Körper gelangen können und verwendet emissionsfreie Säuren und Ätzmethoden. Der Abschied von schweren Gerüchen nach Harz, Terpentin, Asphalt oder Salpeter und die Entwicklung ungiftiger wie schadstoffarmer Arbeitsprozesse läuteten den Abschied von tradierten Druckverfahren ein und wurden Basis einer Neuausrichtung der Freien Druckgrafik.

Auffallend war, dass sich von Anfang an viele Studierende für die Anwendung klassischer druckgrafischer Techniken in Bezug auf aktuelle Themen und Sujets interessierten. Vor allem Studierende der Illustrationsklasse lockte die Aussicht, hier jenseits von Bleistift, Markern und Vektorgrafik andere zeichnerische Strukturen, Linien und Texturen entwickeln zu können.

Eine zweite Gruppe war längst im digitalen Zeitalter angekommen und in der Welt von *Photoshop* und *Illustrator* zu Hause. Die Rede ist von

and water-based products that cannot enter the body via the skin or respiratory system, and uses emission-free acids and etching methods. Leaving behind the heavy odors of resin, turpentine, asphalt or saltpeter and the development of non-toxic, low emission working processes marked a turning away from traditional printing methods, and was the basis for reorganizing fine art printing.

What was striking was that from the start, many students were interested in employing traditional printmaking techniques in connection with current topics and subject matter. In particular students in the illustration class were intrigued by the idea of developing different drawn structures, lines and textures without using pencils, markers and vector graphics.

A second group had long arrived in the digital age and was at home in the world of *Photoshop* and *Illustrator*. The group – students of photography – hoped to discover something in graphic reproduction they found to be lacking in the subject they were



Studierenden der Fotografie, die in der Druckgrafik etwas zu entdecken hofften, das in ihrem Studienschwerpunkt fehlte. Als unbefriedigend und konventionell empfanden sie nämlich die Realisierungen ihrer Bilddateien in Diasec, C-Print und weiteren Digitaldruckverfahren. Sie suchten nach Darstellungsformen mit eigener Ausdrucksqualität und fanden sie in der Druckgrafik, nicht zuletzt dank deren taktilem und körperhafter Materialität.

Den entgegengesetzten Weg schlug eine dritte Gruppe ein, skeptisch gegenüber den technologischen Neuerungen und mit einer Rekonstruktion von Verfahrensweisen befasst, die bis in die Anfangszeit der Fotografie zurückreichen. Sie bildeten eine Art Retro-Bewegung, erwar-

majoring in. They experienced executing their image files using Diasec, C-Print and other digital printing methods as dissatisfying and conventional. They were looking for modes of expression with a special vivid quality and found it in graphic reproduction, not least of all thanks to its tactile and physical materiality.

A third group moved in the opposite direction: skeptical of technological innovations, they set about to reconstruct techniques extending back to the very early days of photography. They formed a kind of retro movement, bought old cameras and darkroom equipment at auctions and experimented with making light-sensitive substances such as the ones used in the photographic techniques



ben alte Kameras und Dunkelkammergeräte auf Versteigerungen und experimentierten mit der Herstellung lichtempfindlicher Substanzen wie dem Blaudruck und der Kallitypie, den sogenannten Edeldruckverfahren.

Zu den wichtigsten Neuerungen in der Werkstatt gehörte die Entwicklung verschiedener Transfertechniken, mit deren Hilfe sowohl digitales als auch analoges Bildmaterial auf lithografische Steine und Radierplatten aufzubringen ist. Hierzu zählen die Übertragung von Vektorzeichnungen mittels Schneideplotterfolie, UV-belichtbare Fotolacke, die Verwendung von Fotopolymerplatten, aber auch so abseitige Techniken wie etwa das Laser-Bügeleisen-Verfahren. Längst hat sich eine lebendige Internetgemeinde gebildet, die sich in Foren zu diesem Thema austauscht und befördert.

for making cyanotype and calotypes.

Amongst the most important innovations in the workshop was the development of various transfer techniques allowing both digital and analogue image material to be applied to lithographic stones and etching plates. These include transferring vector drawings using cutting plotter foils, UV-exposable photo coatings, employing photopolymer plates, but also such unusual techniques as the laser iron method. A lively Internet community has long since formed, which promotes and swaps ideas on the topic in various forums.

The immense technical diversity of graphic reproduction and the variety offered by each of its disciplines offers students the opportunity to explore complex methods that cannot be developed

Die schier unüberschaubare technische Vielfalt der Druckgrafik, der Variantenreichtum jeder ihrer Disziplinen eröffnet den Studierenden die Aussicht auf eine Erkundung vielschichtiger, nirgends sonst zu entwickelnder Verfahren und damit einer ganz eigenen ästhetischen Sphäre. Ausgangspunkt bleibt hier die Druckwerkstatt mit ihren Experimentiermöglichkeiten, mit der charakteristischen Differenz von Absicht und Resultat, mit dem Überraschungsmoment, das die Studierenden suchen. Neben dem Interesse an der starken Präsenz des Materials, dem Gewicht der Steine und Platten, der launischen Prozesse der Säuren, wird hier auch dem Wunsch nach körperlicher, genauer nach geistig-körperlicher Arbeit stattgegeben. Jenseits der täglichen Routine am Rechner, dem Sitzen und der Beschränkung auf Befehlseingaben per Mausclick kann die Druckwerkstatt mit ihren schweren Maschinen und komplexen Prozeduren, den immer neuen Herangehensweisen und den sich oft über Tage ausbreitenden Verfahren eine nicht minder bedeutende künstlerische Erfahrung anbahnen.

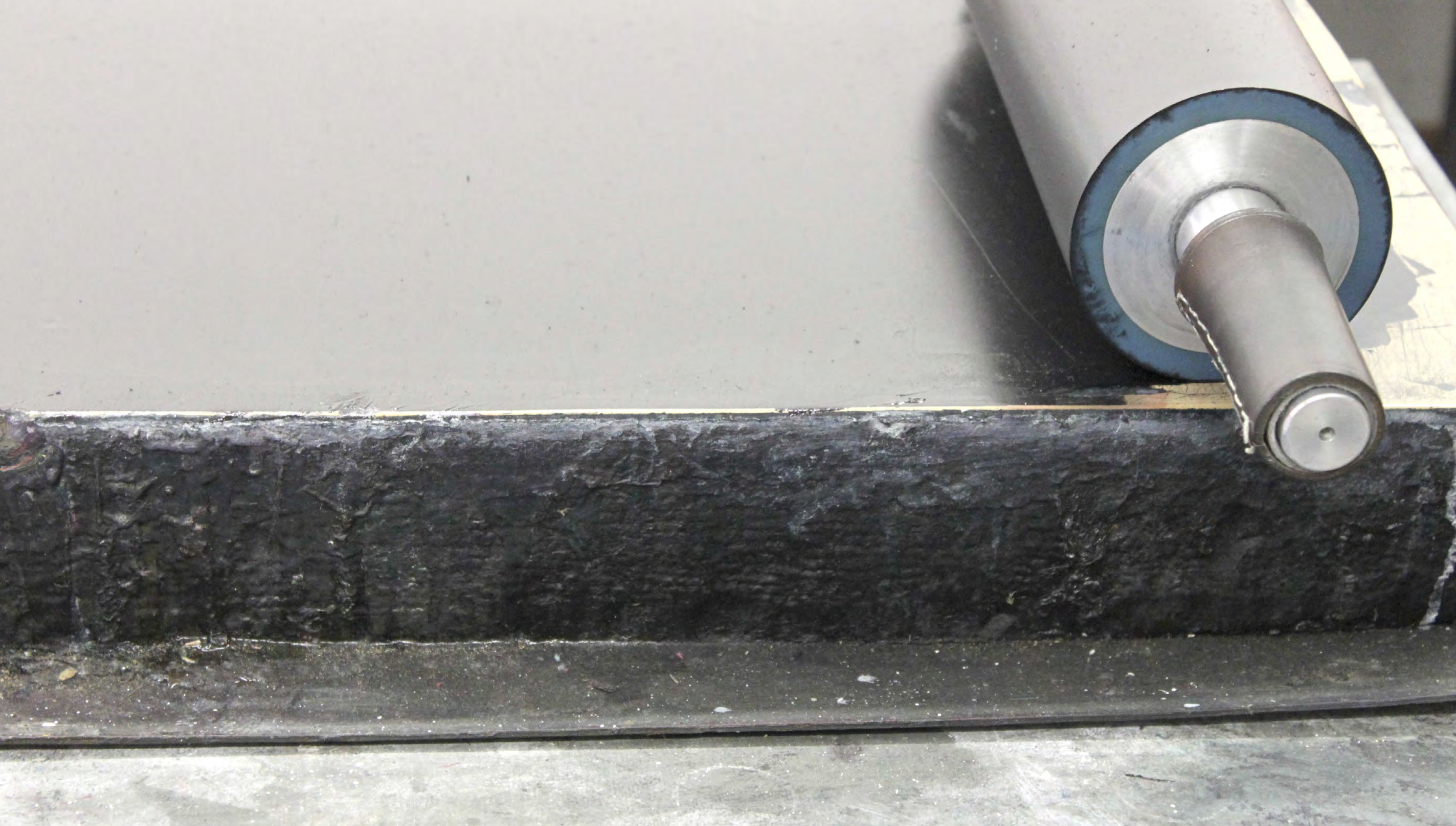
Gerade die Perfektion des rechnergestützten Bildes, die Eliminierung von Risiko und Zufall, macht die Grafik mit ihren Unwägbarkeiten im Gegenzug so attraktiv. Studierende nehmen deshalb heute für sich in Anspruch, nicht ausschließlich am Computer arbeiten zu wollen, sondern in Ergänzung dieser Technologie nach einer neuen bzw. anderen Weite zu suchen. Sie treffen keine Entscheidung zwischen analog und digital, sondern interessieren sich für die Schnittstelle dieser nur vordergründig gegensätzlichen Bestimmungen. Das rechnergestützte Arbeiten ist zwar auch in der Druckgrafik selbstverständlich geworden, aber es wurde damit nur ein Werkzeug neben vielen anderen. Die von den Studierenden initiierten Verfahren und Prozesse laufen deshalb auch nicht auf die Entscheidung für die eine oder andere Methode, sondern auf beider Verschränkung hinaus.

Die Einführung digitaler Medien hat die Druckgrafik in Frage gestellt und eben dadurch auch entwickelt. Die notwendige und überfällige Diskussion über die Berechtigung dieses Mediums hat zu neuen Antworten geführt und ihre Möglichkeiten deutlich erweitert. Unweigerlich sind in diesem Prozess aber auch die Grenzen des rechnergenerierten Bildes deutlich geworden, besonders bei der Realisierung der digitalen Dateien. Die fehlende Haptik, die geringere Schärfe beim Schriftdruck, die mäßige Brillanz und ungenügende Lichtechtheit der Druckertinten zeigen, dass die digitalen Medien wohl auch noch einen langen Weg vor sich haben.

elsewhere, providing them access to a highly original aesthetic sphere. The starting point for their experiments is the workshop, where students also encounter the discrepancy between intention and result that is so typical for the printmaking process, and experience unexpected surprises ensuing from this. Alongside their interest in the strong presence of the material, such as provided by the weight of the stones and plates and the unpredictable processes using acids, students also have the chance to engage in work that is both physically and intellectually challenging. Away from the daily routine seated in front of a computer, where actions are limited to mouse clicks, the graphic reproduction workshop can open up an artistic experience that is of equal merit, as its heavy machines and complex procedures offer ever new approaches and techniques, some of which may take days to accomplish.

It is precisely the perfection of computer-based images, the elimination of risk and chance that make graphic reproduction with its imponderables so attractive by comparison. Which is why students are keen today to not only work on computers, but to expand their modes of expression by with the different printmaking techniques on offer. They are not making a decision between analogue and digital, but are interested in the point of intersection of the two approaches that only superficially appear to contradict each other. Computer-based work may have become quite commonly used in graphic reproduction, but it is only one of many other tools. Which is why the methods and processes initiated by students do not amount to a decision for the one or other method, but involve a merging of the two.

The introduction of digital media called graphic reproduction into question, but in doing so actually helped it develop. As a result of the necessary and long overdue discussion about the medium's justification inevitably the limitations of computer-generated images also emerged, especially in the realization of digital files. The lack of texture, poorer clarity of printed writing, the mediocre brilliance and inadequate non-fade properties of printing inks show that digital media still have a long way to go.





Julia Eichler, Ginster, aus der Serie: Exactly what were you looking for, Paul?, 2015, Fotoradierung / Photo-etching, 100 x 120 cm

Volker Steinbacher

Druckgrafik als Medium

Das Resultat druckgrafischer Arbeit ist meist ein Bild. Deshalb gelten die gleichen Kriterien wie bei gemalten, gezeichneten, elektronisch oder auf andere Weise erzeugten Bildern. Der Aufbau, die Funktionsweise der Farben, die verschiedenen Arten der Form- und Materialkontraste, der Doppelcharakter des Bildes als Fläche und Raum sowie die verschiedenen Möglichkeiten der Komposition sind bei diesen Medien die gleichen. Dennoch stellt sich die Frage nach den Eigenheiten der Grafik, die sich aus dem Arbeitsprozess und den daraus entwickelbaren Strategien ergeben.

In die nachstehenden Überlegungen sind Erkenntnisse aus Gesprächen mit Studierenden eingeflossen, aber auch Folgerungen aus der eigenen künstlerischen Arbeit. Sie verstehen sich nicht als abgeschlossen, sondern als Aufforderung zu weiterer Auseinandersetzung, Diskussion und Forschung.

Es fällt auf, dass die fachspezifische Literatur über die medialen Eigenschaften der Druckgrafik von eher bescheidenem Umfang ist und sich meist auf technische Anleitungen und Hobbybücher beläuft. Selbstverständlich gibt es etliche Publikationen zur Grafik bekannter Künstler; als solche sind sie personengebunden und hinterfragen das Medium meist nicht auf prinzipielle Weise. Dies soll hier versucht werden.

Volker Steinbacher

Printmaking as a medium

The outcome of graphic reproduction work is usually an image. Accordingly, the same criteria apply as to painted, drawn or computer-generated images or images generated in other ways. The structure, the effect the colors have, the various types of formal and material contrasts, the double character of the image as a flat surface and three-dimensional space, but also the various compositional means are the same for images generated in all of these media. Nonetheless, the question arises as to the specific properties of printed art works resulting from the graphic reproduction process and the strategies that may be developed from it.

The following thoughts include insights gained in conversation with students, but also conclusions drawn from my own artistic practice. They are not to be seen as definitive, but rather as an invitation to engage in further debate, discussion and research.

It is striking that the specialist literature on the media properties of graphic reproduction is somewhat meagre and is largely restricted to technical instructions and books for amateurs. Naturally, there are a great number of publications on prints by well-known artists; but they tend to be about that specific person and rarely scrutinize the medium itself in any fundamental way. An attempt will be made to do this here.

Zum Begriff

Druckgrafik wird hier verwendet als Oberbegriff für Flachdruck, Hoch- und Tiefdruck sowie fotografische Edeldruckverfahren. Sie umschließt damit die Lithografie ebenso wie das künstlerische Offsetverfahren, den Holz- und Linolschnitt, wie auch alle Gravur- und Ätztechniken der Radierung. Nicht zu vergessen der Siebdruck, für den das hier Gesagte prinzipiell auch zutrifft. Selbstverständlich gelten nicht *alle* der aufgeführten Kriterien für *alle* Druckverfahren. Es obläge weiterer Erörterung, die unterschiedlichen Kriterien der einzelnen Drucktechniken herauszuarbeiten. Hier geht es stattdessen um die Gemeinsamkeiten.

Druckplatte, Druckstock, Druckform

Das Ausgangsmaterial ist bei den einzelnen Druckverfahren verschieden: Bei der Radierung handelt es sich meist um Kupfer- und Zinkplatten sowie Folien aus Kunststoff, bei der Lithografie um Solnhofener Plattenkalk, Offset- und Polyesterplatten, beim Hochdruck im Wesentlichen um Linol- und Holzplatten, sowie anderes schnitzfähiges Material. Bei den Edeldruckverfahren, die hier nur am Rande beschrieben werden, verwendet man Filme und Glasplatten, beim Siebdruck ein durchlässiges Gewebe aus Nylon, Polyester oder Metall. Im Text werden die Druckformen der Radierung als *Druckplatten* oder *Platten* bezeichnet, beim Hochdruck als *Druckstock*, für alle Techniken gemeinsam als *Druckform*.

Der zweiteilige Arbeitsprozess

Wenn bei der Grafik in vielerlei Hinsicht die gleichen formalen Bedingungen wie beim Tafelbild gelten, gibt es doch erhebliche Unterschiede. Während in der Malerei direkt auf der Leinwand und in der Bildhauerei direkt am Stein gearbeitet wird, findet die grafische Arbeit zunächst auf einer Druckform statt. Dort wird die Struktur auf- und abgetragen, graviert, geschnitzt und geätzt oder auf digitalem Wege aufgebracht, oft unter erheblichem Widerstand des Materials.

Erst in einem zweiten Schritt, dem Färbeprozess mit anschließendem Druckvorgang, vollendet sich das künstlerische Werk. Das Arbeiten in zwei Schritten ist für sämtliche hier benannten Drucktechniken bestimmend. Beide Schritte sind dabei gleichermaßen wichtig, und die Entscheidung für die endgültige Gestaltung erfolgt erst nach unterschiedlichen Probeabzügen, nach mehreren Interpretationen der vorliegenden Druckform.

On the term

The expression graphic reproduction is used as an umbrella term to include planography, relief printing and gravure as well as photographic fine art printing. In other words, it encompasses lithography, artistic offset methods, wood cut and linocut, but also all engraving and cauterizing methods of etching. Not to forget silkscreen printing, to which what is said here also generally applies. Of course, not *all* of the criteria set out here apply to *all* printing methods. It would require further discussion to establish the various criteria of the individual printing techniques. But here the focus shall lie on what these techniques have in common.

Printing plate, relief plate, printing form

The initial material differs from one printing method to the next: for etchings it is usually copper and zinc plates as well as plastic foils, for lithography Solnhofener lithographic limestone, offset- and polyester plates, while letterpress printing largely relies on linocut and wooden blocks, not to mention other material that can be cut. For photographic processes, which are here only described in passing, films and glass plates are used, for silkscreen printing a permeable fabric of nylon, polyester or metal. In the text the printing forms of etching are called *printing plates* or simply *plates*, for letterpress printing *relief plates*, while *printing form* is used for all techniques.

The two-step work process

Although in many respects the same formal conditions apply in printmaking as would be the case in panel painting, there are nonetheless considerable differences. While in painting the canvas is worked on directly and in traditional sculptural practices the artist works directly on the stone, in printmaking the work is initially carried out on a printing form. A structure is applied and removed, engraved, carved and etched or applied using computers, all of which often involves considerable resistance on behalf of the material.

It is only in the second step, the inking followed by the printing itself, that the work of art is completed. All the printing techniques mentioned here are defined by this two-step process. Both steps are of equal importance, and the final design is only decided upon after various pre-press proofs have been made and the printinform has been interpreted in several ways.



Xinyue Deng, Verlassen oder bleiben, 2015, Radierung / Etching, 57 x 40 cm



Julius Klemm, 1951 Der Tiger, 2016, Radierung, mit Fasermalern koloriert / Etching, colored with felt-tip pens, 29 x 23 cm

Fremddruck und Künstlerdruck

Traditionell wird der erste Arbeitsgang, also das Zeichnen, Gravieren und Ätzen, vom Künstler selbst vorgenommen und die Auflage vom Drucker nach einem Andruckmuster des Künstlers erstellt. Eine eigenschöpferische Leistung seitens des Druckers ist hierbei in der Regel nicht erwünscht. Hingegen soll die Einheitlichkeit der Blätter gewährleistet sein, was aufgrund der Zufallsfaktoren handwerklicher Produktion nicht unbedingt leicht zu erreichen ist.

Mit dem Selbstverständnis des Druckgrafikers als Handwerker *und* Künstler werden beide Arbeitsphasen, also das Herstellen der Druckform und der Druckgang, gleichwertig. Die Homogenität der Auflage muss nicht länger von Bedeutung sein, an die Stelle identischer Blätter kann das Unikat treten. So wie es möglich ist, eine Vielzahl gleicher oder ähnlicher Blätter von einer Platte zu drucken, kann der Künstler auch abweichende Resultate in Form von Einzelblättern anstreben. Ein breites Repertoire von *Einfärbestrategien* und Druckmethoden erlaubt es, ganze Serien völlig verschiedener Grafiken von nur einer Druckform zu nehmen.

Das Einfärben

Das Einfärben der Druckform ist ebenso komplex und variantenreich wie das Erstellen der Druckplatte selbst.

Zunächst ist hier der Blinddruck zu erwähnen. Bei diesem Verfahren wird ohne Einfärben der Druckform ein Bild allein durch die dem Papierbogen aufgezwungene Prägung und die damit einhergehende Licht- und Schattenwirkung erzeugt. Die Druckplatte wird unter starkem Druck durch eine Presse gezogen, auch manuelles Abreiben mit einem Falzbein o.ä. ist möglich. Als Papier verwendet man ein weiches, starkes Bütten, oft gefeuchtet, um die Nachgiebigkeit des Materials zu erhöhen.

Das Einwischen der Radierplatte und das Einwalzen der Druckstöcke und lithografischen Steine mit einer oder mehreren Farben gehören zu den Standardverfahren, ebenso der Irisdruck und das *à la poupée* mit seinen Farbverläufen. Daneben das Hayter-Verfahren, ein Mehrfarbendruck, der auf unterschiedlicher Viskosität der Druckfarben beruht, sowie vielfältige Mischformen von Hoch- und Tiefdruck. Zusammen mit den Faktoren von Absicht, Zufall und Misslingen, aber auch durch Infragestellen handwerklicher Regeln und Dogmen eröffnet sich dem Drucker eine nahezu unbegrenzte Weite künstlerischer Entscheidungen. Eine gut gearbeitete Platte kann bei schlechtem Druck jeden Reiz

Prints made by the artist and prints made by other persons

Traditionally, the first step – in other words the drawing, engraving and etching – is done by the artist themselves and the printer then produces the work in larger numbers based on a sample proof by the artist. Generally speaking, the creative input of the printer is not desired. On the other hand, the artist generally requires the prints to be uniform in quality, which is not always easy to achieve, given the chance factors involved in such artisan production.

However, if the printmaker sees themselves as both a craftsman *and* an artist, then both work steps, in other words the production of the printing form and the printing itself, are of equal value. The uniformity of the sheets is no longer of importance, indeed unique art works may then be a more desirable outcome than identical prints. In the same way it is possible to produce a large number of identical or similar prints from one plate, the artists might also aim for deviating results in the shape of individual prints. A broad repertoire of *inking strategies* and printing methods makes it possible to produce entire series of completely different prints from a single printing form.

Inking

The act of inking printing forms can be as complex and give rise to as many different strategies as the production of the printing plate itself.

Firstly, blind blocking should be mentioned at this point. In this technique an image is produced without the printing form having been inked, simply through the latter's impression on the sheet of paper and the resulting play of light and shadow. The printing plate is run through a press under great pressure; sometimes the plate is rubbed manually with a bone folder or the like. A soft, strong laid paper is employed hereby, which is often moistened to make it more pliable.

Applying the ink to the etching plate with a cloth and ink-rolling the relief plates and lithographic stones with one or several colors number among the standard techniques, as do rainbow printing and *à la poupée* with its color gradients. Then there is the Hayter technique, a multicolor method that relies on the varying viscosity of the printing inks, and diverse combinations of relief and gravure. Adding in the factors of intention, chance and failure, but also questioning the craft's rules and dogmas, the printer is faced with

verlieren, andererseits eine missglückte Gravur oder eine vielleicht nur vorgefundene Platte bei geeigneter Einfärbung unvorhergesehene Qualitäten entwickeln.

Zeit und Temperament

Neben den unterschiedlichen Färbestrategien können Diskontinuitäten in der Produktion eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen, die emotionale Verfasstheit des Künstlers kann variieren. Eine im Zustand höchster Erregung erstellte Platte, ein mit der Kettensäge geschundenes Holzstück oder eine mit Stichel und Hammer traktierte Kupferplatte mögen mit kühlem Kopf und handwerklicher Präzision gedruckt werden; im Gegenzug können ein feinziselierter Kupferstich, eine sensible Lavur oder eine auf den Stein gehauchte Kreidezeichnung durchaus in grober Manier eingefärbt und gedruckt werden.

Die Druckform wird natürlich nicht immer sofort gedruckt. Zwischen ihrer Erstellung und der Interpretation durch den Färbe- und Druckvorgang kann Zeit verstreichen. Zeit, die als Entwicklungs- und Lebenszeit eine Differenz in der Person des Künstlers selbst impliziert und die sich unter Umständen auch künstlerisch manifestiert.

Die Gegenüberstellung respektive Überlappung unterschiedlicher Lebensphasen bezieht sich hier auf die Entwicklung *einer Person*. Doch es kann Vergleichbares auch aus der Zusammenarbeit zweier oder mehrerer Künstler entstehen, so dass Herstellung und Druck nun nicht länger in den Händen eines Einzelnen liegen, sondern anschaulich von einer Interaktion mehrerer Künstler künden.

Der Druckstock als Bild

Eine Sonderform stellt der als Objekt präsentierte Druckstock dar. Ohne für einen Abzug oder eine Auflage verwendet worden zu sein, kann er sowohl in rohem als auch eingefärbtem Zustand selbst bereits das Bild sein. Besonders der Druckstock des Holzschnittes eignet sich hierfür. Dabei ist es unerheblich, ob er je zum Drucken genutzt oder von vorneherein als geschnitztes Relief bearbeitet wurde. Selbstverständlich können auch Radierplatten, lithografische Steine und andere Materialien diese Umwidmung zum Bild respektive Bildobjekt erfahren.

a virtually unlimited number of artistic decisions.

A well-produced plate may lose all its charms if badly printed; on the other hand, an unsuccessful gravure or even a found plate may develop unforeseen qualities if suitably inked.

Time and temperament

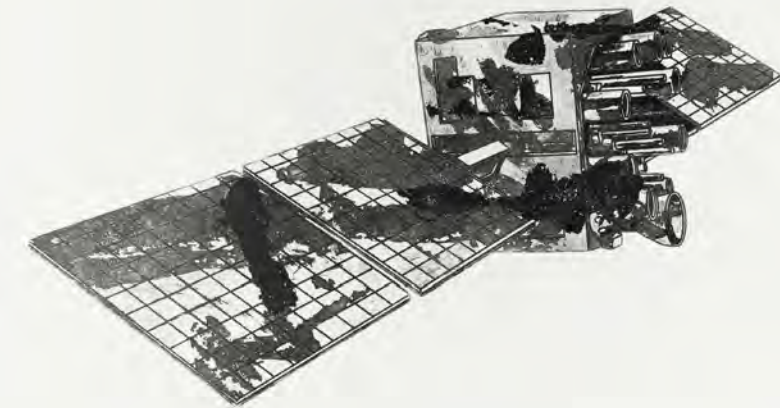
Apart from the various inking strategies, disruptions in production can also play a not inconsiderable role, while the varying emotional state of the artist may impact the outcome, too. A plate produced in a state of emotional turmoil, a piece of wood ravaged with a chain saw or a copper plate maltreated with a gouge and hammer can still be printed with a cool head and careful precision; by contrast, a finely chiseled copperplate, a sensitive wash or a chalk drawing applied like gossamer onto stone may yet be inked and printed in a coarse manner.

Naturally, the printing form is not always printed immediately. Time can elapse between its production and its interpretation through the inking and printing procedure. Time which as development and lifetime implies a difference in the artist themselves, and which may also be manifested artistically.

The juxtaposition or overlapping of various phases of life refers here to the development of *one person*. But something comparable can equally come about from the collaboration between two or several artists, where manufacture and printing are no longer in the hands of a single person, but vividly illustrate the interaction between several artists.

The relief plate as image

The relief plate presented as an object represents a special category. Without having been used for a print or a whole series it can already constitute an image, either in its raw or in its inked states. The relief plate used for wood cuts is especially suitable. And it is irrelevant hereby whether it was used for printing, or was intended to be a carved relief from the start. Of course, etching plates, lithographic stones and other material can equally be re-designated as image or object in their own right.



Dominik Gussmann, Mythos und Aufklärung 6, 2016, Fotoradierung / Photo-etching, 100 x 70 cm



Xingni Li, Moon Water, 2015, Cyanotypie / Cyanotype 19,1 x 17,5 cm

Vervielfältigung und Wiederholbarkeit

Zwar wären ohne die Möglichkeit der Vervielfältigung wahrscheinlich niemals druckgrafische Verfahren entwickelt worden. Doch mit dem Aufkommen industrieller Druckverfahren wurden ihre traditionellen Techniken für den kommerziellen Gebrauch bedeutungslos; sie werden heute ausschließlich in ihrer künstlerischen Form genutzt und weiterentwickelt. Vervielfältigung und Wiederholbarkeit bergen allerdings auch ein inwendig künstlerisches Moment, nämlich im Hinblick nun nicht auf ihre massenmediale Relevanz (etwa als Auflagenhöhe), sondern auf den künstlerischen Prozess als solchen. Dabei gilt es unterschiedliche Formen zu beachten:

Der Probedruck

Da Druckgrafik durch die Spiegelbildlichkeit der Anlage und die Unwägbarkeiten der mechanischen und chemischen Prozesse nicht gänzlich und mitunter nur ansatzweise planbar ist, spielt der Probedruck, also das erste von der Platte gezogene Druckexemplar, eine entscheidende Rolle. Der erste Blick auf den fertigen Druck ist für die meisten Druckkünstler mit einem Überraschungsmoment im Spannungsfeld von Idee und Realisierung verbunden. Der Probedruck wird Ausgangspunkt nachfolgender künstlerischer Eingriffe. In seiner Rohheit ist er oft weit von seiner endgültigen Gestalt entfernt. Aus kunsthistorischer Warte wird er einerseits als Inbegriff des Authentischen gewürdigt, während er andererseits den Nachvollzug weiterer künstlerischer Entscheidungen erlaubt.

Der Zustandsdruck

Häufig wird erst nach Entstehen einer Auflage die Druckform erneut verändert. Ihre Weiterbearbeitung ist ein ausschließlich der Druckgrafik eigener, einzigartiger Vorgang. Die dabei entstehenden Zustandsdrucke dokumentieren den Arbeitsprozess, die sich entwickelnde Haltung des Künstlers und die auf ihn bzw. sein aktuelles Thema wirkenden Einflüsse.

Nur hier besteht die Möglichkeit, einzelne Arbeitszustände zu sichern, in der Erfassung eines fortlaufenden Prozesses wie auch im Nebeneinander vollendeter Drucke. Mithin lässt sich sowohl der Herstellungsprozess einer Arbeit, als auch die Wandlung der künstlerischen Konzeption nachvollziehen. Zwar mag es bei Gemälden ebenfalls fotografische Dokumentationen einzelner Bildzustände nebst begleitender und vorbereitender Studien geben, z.B. bei Picassos „Guernica“. Letztlich existiert dort aber nur *ein* Bild, nämlich das Bild im Endzustand. Allein in

Duplication and repeatability

Admittedly, without the possibility of duplication, graphic reproduction techniques would arguably never have been developed. However, with the emergence of industrial printing methods these traditional techniques became meaningless for commercial use; today they are employed and advanced solely as part of artistic practices. That said, duplication and multiplicity involve an intrinsic artistic aspect, namely regarding not their relevance for mass media (say the number of copies), but with regard to the artistic process per se. Various forms need to be considered:

The prepress proof

As graphic reproduction can only be controlled to a minor extent since the author is working on a mirror image and faces the unpredictable nature of mechanical and chemical processes, the prepress proof, in other words the first print taken from the plate, plays a decisive role. Typically, when artists first glimpse the finished print, there is an element of surprise arising from the possible discrepancy between the intended idea and actual realization. The prepress proof serves as a starting point for subsequent artistic interventions. In its raw state it is often far removed from the final design. From an art-historical position it is appreciated as embodying the authentic aspect of printmaking, while also allowing for further artistic decisions to be taken.

The intermediate print

Often it is only after an initial print run that a printing form is altered. This kind of refinement is unique to graphic reproduction. The prints created in the process of arriving at the desired end result document the work process, as well as the artist's own evolving approach and the influences impacting the artist or their current subject matter.

Only printmaking provides the opportunity for securing individual stages of an artwork, both by capturing the ongoing process but also in the juxtaposition of completed prints. This allows both the manufacturing process of the work, but also the transformation of the artistic conception to be followed. Admittedly, photographic documentations of individual picture stages and preparatory studies exist of paintings, for example of Picasso's "Guernica". But ultimately, only *one* painting exists, namely the piece in its final

der Druckgrafik kann von jedem Zwischen- und von jedem Endzustand ein gedrucktes Blatt vorhanden sein, können von jeder Platte mehrere gültige, aber differierende Endfassungen vorliegen.

Beispiele dafür geben Rembrandts Radierungen „Ecce Homo“, die in mehreren Fassungen existieren. Die Druckplatte wurde immer wieder überarbeitet, große Bereiche der Zeichnung weggeschliffen und neu graviert, die Lichtführung und die damit erzeugte Stimmung erfuhr von Zustand zu Zustand neue Wandlungen.

Serielle Wiederholung

Neben den erwähnten Möglichkeiten, sich verändernde Zustandsdrucke durch immer neue künstlerische Eingriffe zu generieren, bietet die Grafik aufgrund der Wiederholbarkeit des Bilddruckes außerdem die Möglichkeit der *seriellen* Vervielfachung.

Dabei kann ein gleiches und gleichförmig gedrucktes Bild in Reihe oder Reihen auf *einem* Bildträger aufgebracht werden, aber auch als Abfolge *einzelner* Blätter, die miteinander z.B. auf einer Wand gruppiert werden. In der Pop Art spielt diese Methode eine wichtige Rolle. Peter Roehrs Collagen aus multiplizierten, immer gleichen, den Printmedien entnommenen Motiven funktionieren auf diese Weise.

Zustandsdrucke, Veränderung durch Abnutzung

Auch ohne direkten Eingriff kann sich die Druckform durch den Druckvorgang verändern: durch Abnutzung beim Färbe- und Druckprozess der Radierplatte, durch Zusetzen der Siebstruktur in der Serigrafie und durch Zugehen des lithografischen Steins. Serielle Folgedrucke können eben diesen Vorgang thematisieren, so etwa bei den auf Leinwand aufgetragenen Siebdrucken mit Monroe-Portraits von Andy Warhol, die in ihrer Wiederholung eine zunehmende Schwärzung durchlaufen.

Kombination und Schichtung

Eine weitere Option sei hier erwähnt: Die bereits verwendeten Platten und Druckstöcke bleiben bei vielen Druckern oft jahrelang erhalten, sie repräsentieren bzw. speichern die unterschiedlichen zeitlichen Phasen, die Entwicklung des eigenen künstlerischen Tuns. Aus diesem Fundus können neue Drucke entstehen: Die Vielfalt der Variationsmöglichkeiten umfasst das Nebeneinanderdrucken der Platten genauso wie deren wechselseitiges Überlagern oder die Kombination aus beidem.

state. Only in the printmaking genre can there be a printed sheet of every intermediate and every final state, is it possible to have several valid but differing end versions from every plate.

Take Rembrandt's "Ecce Homo" etchings, of which several versions exist. The printing plate was repeatedly reworked, large areas of the drawing removed and engraved again, while the lighting and resulting mood changed from one version to the next.

Serial repetition

Apart from the options mentioned for generating evolving intermediate print versions through ever new artistic inventions, graphic reproduction also permits *serial* multiplication thanks to the reproducible nature of printing.

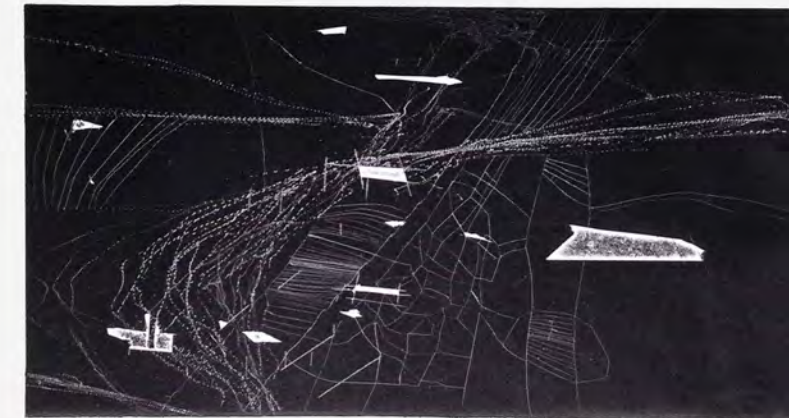
This involves applying a row or rows of identical and identically printed images to a *single* picture surface, or it might be a sequence of *single* sheets, which are grouped together, say on a wall. This method plays an important role in Pop Art. Peter Roehr's collages of multiplied, identical motifs taken from print media function in this manner.

Intermediate prints, change through wear

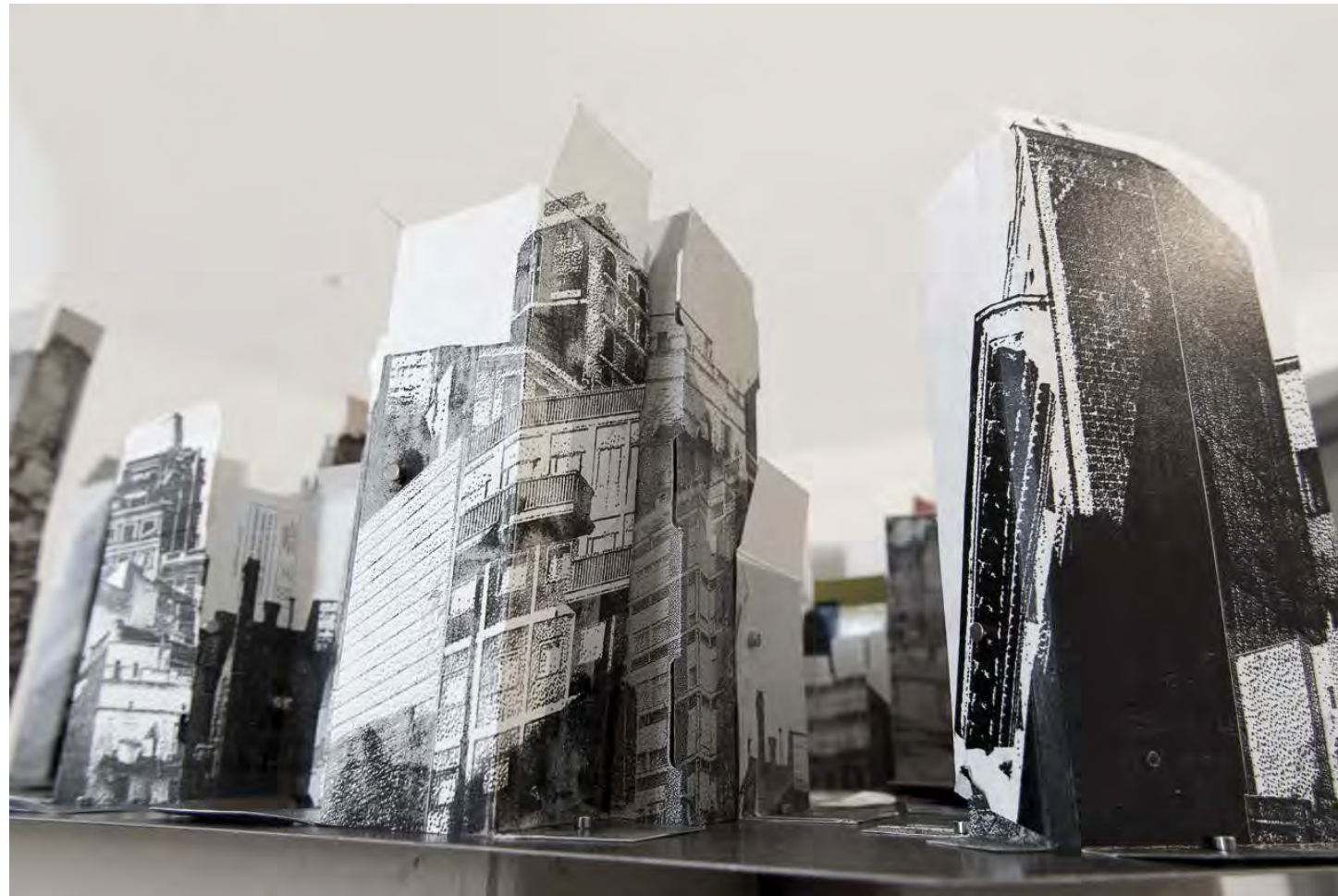
The printing procedure may also change without direct intervention from the artist: through wear and tear of the etching plate in the inking and printing process, fraying of the screen structure in silkscreen printing and through abrasion of the lithographic stone. Successive serial prints can illustrate this process as with Andy Warhol's silkscreen portraits of Marilyn Monroe on canvas, which become darker as they are repeated.

Combination and layering

A further option is worthy of mention: printers often keep used plates and relief plates for years, as these represent and record the various phases and the development of an individual artistic approach. New prints can be created from this stock: the diversity of possible variations encompasses printing the plates alongside each other, superimposing them, or a combination of the two.



Lena Milch, Spurensuche, 2015, Hochdruckradierung / Etching, 53 x 38 cm



Die Druckform

Die gängigen Formate der Druckplatte und Druckstöcke sind, nicht anders als beim Tafelbild, das Rechteck und das Quadrat, seltener auch das Tondo. Sie erscheinen in ihrer bildräumlichen Wirkung häufig als Ausschnitt eines weitaus größeren Motivs, das in der Verlängerung und Ausdehnung der innerbildlichen Strukturen über den Bildrand hinaus vorstellbar ist.

Indes lassen die meisten Druckverfahren auch andere Formate zu. Metallene Platten, aber auch hölzerne Druckstöcke können meist mühelos in beliebige Formen geschnitten und gesägt werden. So ist es auch möglich, dass sie die Außenform des dargestellten Gegenstandes annehmen, indem sie entlang der Kontur ausgeschnitten werden. Oder es werden irreguläre Formen von Fundstücken, verwitterte, ausgerissene und aus dem ursprünglichen Verwendungszusammenhang herausgelöste Artefakte, auch Objekte natürlichen Ursprungs, als Druckform verwendet.

Freilich, auch wo die Druckbilder den rechten Winkel erübrigen, verlieren sie ihre nachwirkende Orientierung an Horizontale und Vertikale nicht. Allein schon über das rechtwinklige Papierformat, über Konventionen und Kontexte der Ausstellung und deren räumliche Zurichtung, ja letztlich die von den Betrachtern selbst verinnerlichteten Sehgewohnheiten bleibt die Macht des hergebrachten Bildgevierts präsent. Das gilt auch, wo der Bildträger, also das Papier selbst in unregelmäßige Formen geschnitten oder gerissen wird.

Der weiße Bogen

Eine Besonderheit der Druckgrafik bildet das weiße Papier, meist schweres Bütten, auf das die Farbe des Druckstocks oder der Platte übertragen wird. Das Papier wird aus technischem Grund größer als die Druckplatte gewählt. Es ist der Bereich, an dem das Papier angefasst werden kann, ohne die mit frischer Farbe bedruckten Partien zu berühren. Der weiße, makellose Bildrand gilt als Zeichen handwerklicher Sorgfalt. Hier unterschreibt der Künstler und notiert Titel und Auflage. Signatur und Beschriftung verweisen darauf, dass der weiße Rand nicht zur Grafik gehört.

Während man früher die Grafik nach dem Druck auf das reine Bildformat beschnitt und anschließend auf einen Karton montierte oder in ein Passepartout legte, wurde es seit dem 20. Jahrhundert üblich, das Papierformat so großzügig zu bemessen, dass ein breiter weißer Büttenrand entstand. Für die eigentliche Grafik bedeutet dies seither, dass

The printing form

As with the panel painting the customary formats for printing plates and relief plates are the square and rectangle, and the less common tondo. As regards the spatial impression they conjure up, they often appear to be the section of a much larger motif, which conceivably extends and lengthens the structures within the image beyond the print's boundaries.

Most printing methods do permit other formats. Metal plates, but also wooden relief blocks, can generally be easily cut and sawn into any desired shape. This means that they can also take on the outer form of the depicted object, by being cut away along its outline. Furthermore, irregularly shaped found objects, weathered artefacts removed from their original context, or objects of natural origin may be used for printing.

Yet even when the printed images lack a right angle, they remain oriented to the horizontal and vertical. Solely via the rectangular paper format, by conventions and exhibition contexts and their spatial arrangement, indeed ultimately the visual habits internalized by viewers themselves, the power of the traditional picture panel remains present. That also holds true when the image support, in other words the paper itself, is cut or torn into irregular shapes.

The virgin paper

A special feature of graphic reproduction is the paper on which it is printed. Usually white, heavy laid paper is used, with the ink transferred onto this from the plate or relief plate. For technical reasons the paper is larger than the printing plate. This creates an area of paper that can be touched while avoiding to smear the freshly inked sections. The perfect white edging surrounding the print is considered a mark of craftsmanship precision. It is where the artist signs the work and notes the title and print number. The signature and other information indicate that the white edge is not part of the printed art work.

Formerly, it was the norm to cut the print down to the image format and then mount it on card or place it in a passe-partout, but since the 20th century it has become customary to use such a large sheet of paper that a broad white edge is created. For the artwork

sie in einem weißen Umfeld wahrgenommen wird, also vergleichbar der Wahrnehmung eines Tafelbildes auf weißer Wand.

Befindet sich die Grafik mehr oder minder zentriert auf dem Blatt, wird die weiße Fläche als neutraler Bereich wahrgenommen. Wird die Grafik aber versetzt, z.B. seitlich verrückt oder asymmetrisch aufgebracht, gewinnt der umlaufende weiße Bereich an Bedeutung und wird womöglich als eine dem Motiv zugehörige Fläche und mithin als Teil der Grafik selbst gelesen. In speziellen Fällen, etwa bei einer ringförmigen oder bei einer diverse Löcher oder ausgeschnittene Binnenformen umschließenden Platte, wird die weiße Fläche regelrecht in die Grafik integriert. Dieser weiße Umraum kann dem bedruckten Bereich ebenbürtig, im Extremfall sogar zum eigentlichen Thema und das Druckbild zu einem diesen Bereich formenden Element werden. Die weiße Fläche entfaltet dabei eine doppelte Funktion: Sie wird Bildfläche und Bildraum. Auf welcher komplexen Weise das gedruckte Bild die Papierfläche strukturiert und in ihren flächigen wie räumlichen Eigenschaften verändert, hat John Cage in seinem Zyklus „Seven Day Diary (Not Knowing)“, exemplarisch vorgeführt.

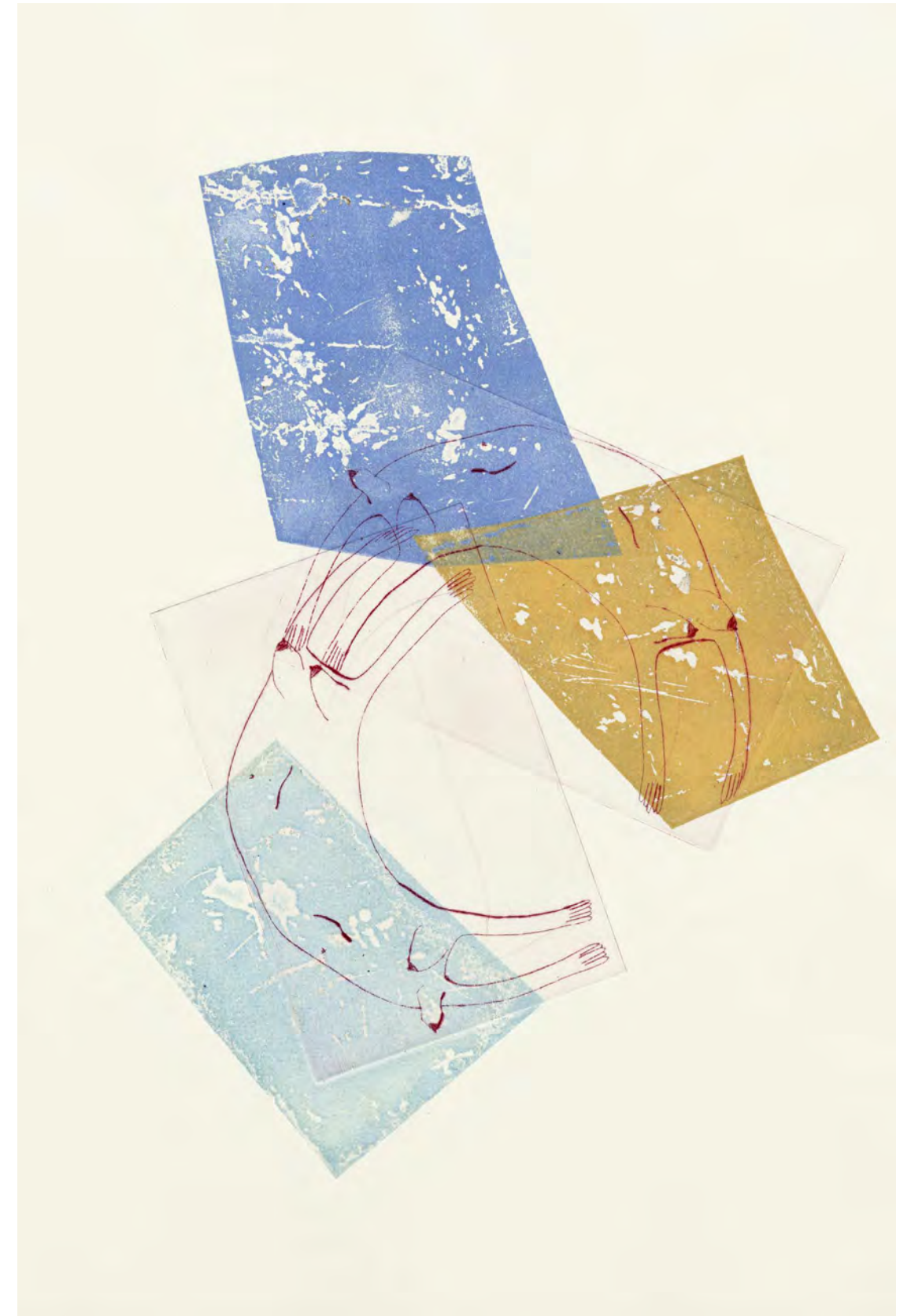
Durch den unregelmäßigen Büttenrand, die unterschiedliche Sieb- und Filzseite des Papiers sowie durch die leichte Wellung besonders älterer Drucke, bleibt der Objektcharakter der Grafik, nämlich als eines Gegenstandes aus Papier, immer wahrnehmbar.

itself this means it is perceived in a white setting, comparable in other words to how we see a panel painting on a white wall.

If the print is more or less centered on the sheet of paper the white area is perceived as a neutral area. But if it is shifted somewhat or placed asymmetrically the surrounding white area gains in importance and is possibly read as being part of the motif, and consequently part of the print. In special cases, say when a circular shaped plate is used, or even a plate with various holes or cut away shapes, the white surface is integrated into the print itself. This white surrounding space can be of equal importance to the perception of the art work as the printed area; in extreme cases it can even be focus of a piece while the printed image serves merely to lend shape to the framing section. In this case, the white surface has a double function: it becomes image surface and image space at the same time.

In his cycle “Seven Day Diary (Not Knowing)” John Cage demonstrated the complicated manner in which the printed image structures the paper surface and alters it in its both two-dimensional and three-dimensional properties.

The irregular paper edge, the difference between the wire and felt side of the paper and the light undulation especially of older prints mean the object character of the print, namely as an item made from paper, can always be made out.



Franziska Grassl, Vierauge , 2016, Radierung / Etching, 39 x 26,5 cm



Larissa Holland, o.T., 2015, Holzschnitt auf Printmedien / Wood cut on print media, 119 x 84 cm

Strg Z

Eine Eigenschaft der Druckgrafik unterscheidet sie von allen digitalen Medien: das Risiko, die Unumkehrbarkeit der künstlerischen Entscheidung. Denn anders als die programmgestützten Verfahren kennt die Druckgrafik, wie auch die Malerei oder die Bildhauerei, kein Zurück. Eine getroffene Entscheidung, eine vollzogene Handlung lässt sich nicht per Befehlseingabe revidieren. Die Kombination „Strg Z“ mag zwar eine der großen Errungenschaften des Digitalen sein, in der Kunst geht sie einher mit dem Verlust von Risiko und Wagnis und damit von künstlerischer Konzentration. Ohne die Option „rückgängig“ stellt jeder künstlerische Eingriff eine Infragestellung des Werkes dar, jede Gravur und jeder Pinselstrich erfolgt mit dem Risiko seiner Zerstörung.

Fazit

Die schier unbegrenzten Möglichkeiten von Vervielfältigung und Wiederholbarkeit, der speziellen Relation von gedrucktem Bild und Papier, des Wechselspiels eines zweiteiligen Produktionsprozesses nebst anderer hier erwähnter Charakteristika, stellen nicht nur besondere Qualitäten der Grafik dar, sondern definieren sie als eigenständiges Medium neben anderen Künsten.

Die Einzigartigkeit druckgrafischer Verfahren umschließt dabei sowohl die Methode als auch das Resultat, kurz: Druckgrafik entsteht auf spezifische technische und künstlerische Weise, wodurch sie in einer unverwechselbaren und nicht ersetzbaren Bildform resultiert.

Dies zu betonen ist freilich nur dort angebracht, wo Kunstwerke sich explizit als Druckgrafik ausweisen. Denn die Trennung in einzelne Sparten des Kunstschaffens könnte freilich ihrerseits als überkommene Sichtweise eingeschätzt werden. Die vielschichtigen Arbeiten von Nancy Spero, Robert Rauschenberg und vielen anderen Künstlern lassen sich nur schwer in Kategorien der traditionellen Disziplinen einordnen. Vielmehr findet dort Malerei im Wechselspiel mit Collage, Zeichnung und Druckgrafik statt. So lässt die wechselseitige Durchdringung der einzelnen Kunstformen und -techniken, ihre Erweiterung und Hybridisierung, einen anderen möglichen Schluss zu: dass das Druckverfahren im Gefüge des Bildganzen – neben Pinsel, Farbspachtel und Zeichenstift – eine spezielle und besondere Form des Farbauftrages ist.

Ctrl Z

One property of graphic reproduction distinguishes it from all digital media: the risk, the irreversibility of the artistic decision. After all, unlike computer-based procedures there is no going back in graphic reproduction, something it shares with painting and sculpture. Once a decision has been taken and an action carried out, this cannot be reversed by giving an order. Although the combination of “Ctrl Z” may be one of the greatest achievements of the digital world, in art it involves a certain loss of risk and daring, and consequently of artistic concentration. Without the existence of a “reverse” option, every artistic intervention represents a putting-into question of the art work as it is, every engraving and every brushstroke is executed in the knowledge that it risks destroying what has already been done.

Summary

The virtually unlimited options for duplication and repeatability, the special relationship between printed image and paper, the interplay of a two-step production process, not to mention the other characteristics outlined here, not only represent the special qualities of graphic reproduction but also define it as an independent medium alongside other art forms.

Both the method and the result constitute the unique nature of printmaking. In short: graphic reproduction comes about in a way that is specific both in technical and artistic terms, with the result being a distinct and irreplaceable type of image.

Admittedly, it is only appropriate to emphasize this when works of art are explicitly described as graphic reproduction. After all, separating art into individual genres could itself be seen as outdated. The complex works by Nancy Spero, Robert Rauschenberg and many other artists are notoriously difficult to assign to the categories of traditional disciplines. Rather, what we find is painting in interplay with collage, drawing and printmaking. Consequently, this mutual penetration of the individual art genres and techniques, their extension and hybridization, permits another possible conclusion: that printing is, when seen as part of the fabric of artistic image-making as a whole, a special form of applying color, alongside the brush, spatula and pencil.

Ausblick

Als eigenständiges Medium, frei von reproduktiven Aufgaben, ist die Druckgrafik zumindest in Europa relativ jung. Die technischen Umwälzungen der letzten Jahre haben die handwerklichen und technischen Verfahren grundlegend verändert. Das *nontoxic printmaking*, der Einzug der Fotografie und die Entwicklung UV-basierter Transferverfahren haben die tradierten Methoden zu Recht in Frage gestellt.

Dabei geht es nicht um eine blinde Fortschrittgläubigkeit, die gegenläufigen Strategien geben gleichfalls neue Antworten. So kann auch der Rückgriff auf ältere und vergessene Techniken, wie beispielsweise die Edeldruckverfahren des 19. Jahrhunderts, durchaus innovativ und zukunftsweisend sein.

Grafik erschließt heute einerseits immer neue, digital gesteuerte Prozesse und übernimmt Verfahrensweisen des industriellen Drucks. Andererseits umfasst sie die Vielfalt der klassischen Handwerkskünste und selbstverständlich auch das *kitchen printing*. Alles, was druckt, gehört dazu: der Fotokopierer, der Fingerabdruck, der Stempelkasten, die Monotypie, der Moosgummi und schließlich auch die festkochende Kartoffel. Welche der vorgestellten Techniken Anwendung finden, ist keine Frage von Aktualität und Antiquiertheit, sondern der künstlerischen Konzeption.

What the future holds

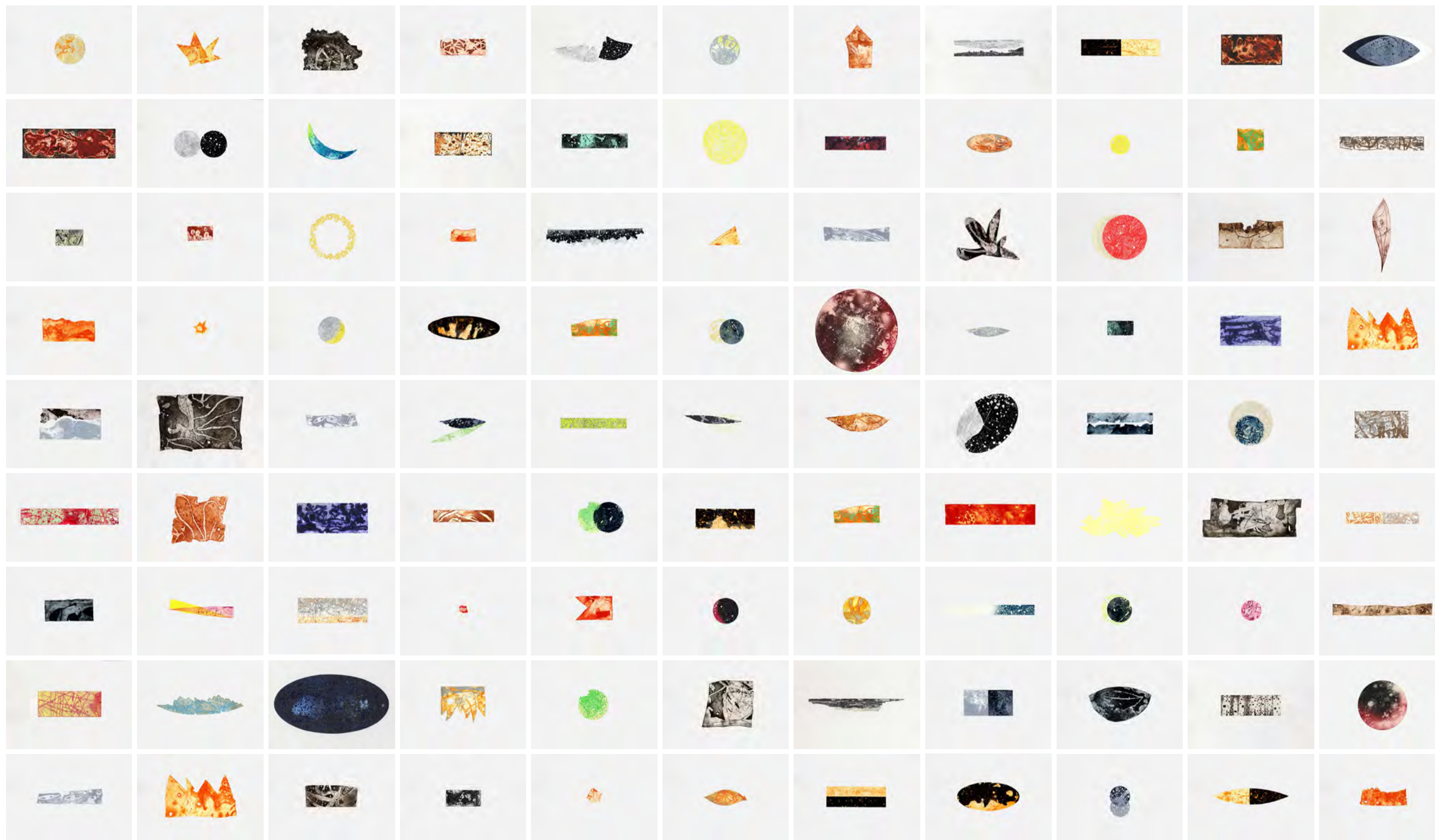
In Europe at least, graphic reproduction is relatively young as an independent medium, unconnected from reproductive assignments. The technological upheavals of recent years have fundamentally altered both technical procedures and the craftsmanship involved. Nontoxic printmaking, the inclusion of photography and the development of UV-based transfer methods have, quite rightly, called traditional methods into question.

However, the response to these developments cannot be blindly putting faith in the future alone, as the counter strategies likewise provide new answers. Specifically, resorting to older and forgotten methods such as 19th-century photographic printing techniques can be both innovative and pioneering.

On the one hand, graphic reproduction includes ever new, digitally controlled processes, as well as taking on methods from industrial printing. On the other hand, it embraces the diversity of traditional crafts and naturally also *kitchen printing*. Everything that prints can be used: the photocopier, fingerprint, the ink pad, monotype, sponge rubber and of course even firm cooking potatoes. Just which of the methods presented here is actually used is not a matter of being up-to-date or outdated, but is determined by the artistic concept.



Anastasia Ruchkina, Altai, 2016, Radierung / Etching, 53,5 x 39 cm



Volker Steinbacher, Wunderkammer, 1999-2016, 99 Prints, Hoch- und Tiefdruck / Etching and relief print, je 27 x 38,6 cm



Volker Steinbacher, P 10, 2015, Hoch- und Tiefdruck / Etching and Relief printing, 53 x 76 cm

Prof. Dr. Hans Zitko

Untersuchungen im Feld des Hoch- und Tiefdrucks

Zur graphischen Praxis von Volker Steinbacher¹

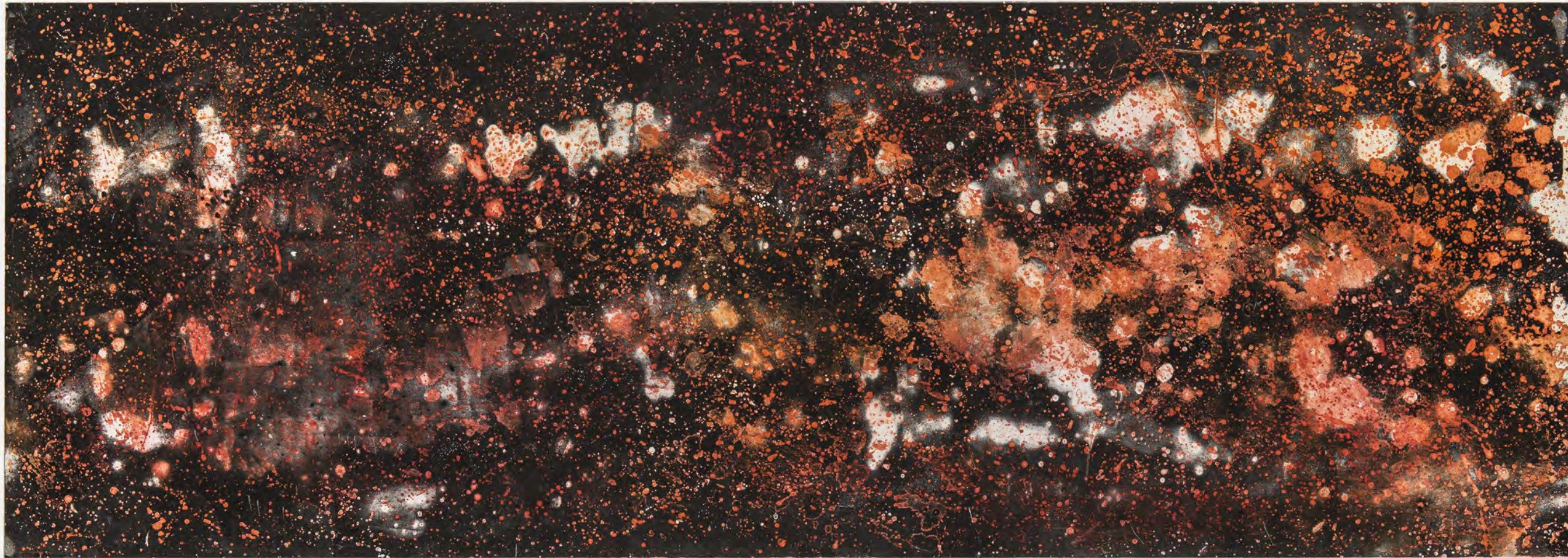
Dass der Leiter einer druckgraphischen Werkstatt an einer Kunsthochschule mehr als nur ein technisch versierter Handwerker sein sollte, versteht sich von selbst, denn nahezu jede drucktechnische Entscheidung ist in den hier relevanten Medien von bildästhetischer Bedeutung. Wer versuchen wollte, eine saubere Trennlinie zwischen rein reproduzierenden Verfahren auf der einen und künstlerischem Denken und Handeln auf der anderen Seite zu ziehen, findet sich mit einem Geflecht von Interdependenzen konfrontiert. Prozesse und Phänomene der einen Seite haben ihre Bedingungen und Voraussetzungen vielfach in entsprechenden Zusammenhängen der jeweils anderen Seite. Bereits die Dauer etwa, die eine bearbeitete Radierplatte in der Ätzflüssigkeit gelegen hat, ist mitentscheidend für ihre ästhetische Verfasstheit auf dem bedruckten Papier. Von einem Drucker kann erwartet werden, dass er sich selbst im Raum der Kunst zu bewegen vermag, denn er ist nur dann imstande, produktiv mit dem Künstler zu kooperieren, wenn er im Kern versteht, was dieser will und sich vorstellt. Die Erfahrung lehrt dabei, dass er weit über die Rolle eines passiven Organs oder Werkzeugs des entwerfenden Künstlers hinauszuwachsen vermag. Auch der Künstler wird in diesem Kontext unter Umständen zum Empfangenden, denn der über ein entsprechendes Wissen verfügende Drucker kann ihm Wege zu neuen bildästhetischen Lösungen eröffnen und auf diese Weise zeigen, was künstlerisch möglich ist. Eben dieser Zusammenhang war unter zahlreichen herausragenden druckgraphisch arbeitenden Künstlern des 20. Jahrhunderts bekannt und auch akzeptiert. Mit Blick auf diese exponierte Rolle des Druckers wird in der US-Amerikanischen Diskussion der Nachkriegszeit vom sog. *Masterprinter* gesprochen.²

Prof. Dr. Hans Zitko

Investigations in the area of relief and intaglio printing

On the printmaking practice of Volker Steinbacher¹

The fact that the head of a fine art prints workshop at an art college should be more than merely a technically accomplished craftsman goes without saying, since in the media employed here virtually every technical print-related decision is significant in terms of the final image aesthetic to be achieved. Anyone wanting to draw a clean line between processes of pure reproduction on the one hand and artistic thinking and action on the other will find themselves confronted with a web of interdependencies. The processes and phenomena on the one side frequently correspond with, result from, or are implied by corresponding interrelationships on the other. Even such things as the time a processed etching plate has lain in the etch liquid have a bearing on the aesthetic constitution of the printed paper. A printmaker is generally expected to be able to operate within the sphere of art, since he will only ever be in a position to cooperate productively with the artist if he fundamentally understands what the artist wants to achieve and sees in his mind's eye. Experience has taught us that a printmaker may hereby far surpass the role of a passive organ or tool for the artist. In this context, the artist may also benefit from the interaction, as a printer with the right knowledge can open up routes to new aesthetic solutions and thus show the artist the scope of what is possible in their medium. Many outstanding artists working in printmaking throughout the twentieth century acknowledged and honored this relationship. In relation to the prominent role played by some printmakers the term *master printer* was coined by post-war American art criticism.² As it were, under certain circumstances



Unter entsprechenden Bedingungen arbeitet der Drucker gleichsam auf Augenhöhe mit dem Künstler, denn Letzterer rückt hier potentiell in die Position des Lernenden. Der Einsatz handwerklich-technischer Verfahren und das zum Zuge kommende künstlerische Denken und Handeln gehen in der Druckgraphik – wie auch in der übrigen Kunst – bruchlos ineinander über.

Es entspricht also durchaus der immanenten Logik druckgraphischer Künste, dass die entsprechende Werkstatt der Hochschule von einer Person geleitet wird, die eine intime Vertrautheit mit den drucktechnischen Verfahren mitbringt und dabei zugleich als praktizierender Künstler auftritt. Volker Steinbacher, der an der Städelschen Kunstakademie in Frankfurt ausgebildet wurde, verfügt über beide, einander komplementäre Rollen, in deren Verbindung spezifische ästhetische Lösungen

the printer works on an equal footing with the artist, since the latter can here potentially assume the position of the student. In fine art printmaking as in other forms of art, the application of craft or technical procedures and that of artistic thought and action merge seamlessly with one another.

It is therefore entirely in line with the intrinsic logic of fine art printmaking that the corresponding workshop of an art school is managed by someone who both has a thorough knowledge of the technical processes involved in printmaking and pursues their own artistic practice. Volker Steinbacher, who trained at Städelschule in Frankfurt, performs both mutually complementary roles, the combination of which makes specific aesthetic solutions possible. It is therefore in the interest of a publication on the HfG's fine art prints

allererst möglich werden. So liegt es im Interesse einer Publikation zur druckgraphischen Werkstatt der HfG, auch deren Leiter künstlerisch zu Wort kommen zu lassen. Wichtig sind hier etwa kleinformatige Blätter aus der Serie „Wunderkammer“, die in den letzten Jahren entstanden sind. Dass es sich bei diesen Druckgraphiken um *Radierungen* handelt, mag erstaunen, zeigen diese Drucke doch kaum Ähnlichkeit mit den gemeinhin bekannten Beispielen dieses drucktechnischen Genres. Steinbacher setzt sich von den überkommenen Standards und Konventionen des Mediums der Radierung ab. Es ist ratsam, sich die von ihm entwickelten druckgraphischen Prozeduren im Detail zu vergegenwärtigen, um diese Arbeiten in ihrer Form und Wirkung verstehen zu können. Die Radierung ist von alters her ein Medium des so genannten *Tiefdrucks*. Auf dem Wege chemischer Ätzung oder auch mit Hilfe einer

workshop to give its head teacher a chance to also speak as an artist. Worthy of particular attention in this context are the small-format prints from the “Wunderkammer” series, created over the last few years. The fact that these prints are actually *etchings* may be surprising to some, as they bear almost no similarity to most better-known examples of this genre of printmaking. Steinbacher sets himself apart from the traditional standards and conventions of the etching medium. It is worth envisioning the printing procedures he has developed in detail, in order to be able to understand these works in terms of their form and effect. From the very beginning, etching has always been a so-called *intaglio* medium. The etcher engraves a drawing in the applicable metal plate using either a chemical etching procedure or a strong needle. This results in

starken Nadel gräbt der Radierer eine Zeichnung in die vorliegende Metallplatte ein. So entstehen Hohlformen, mehr oder minder tiefe Kanäle, die den zähflüssigen Farbstoff aufzunehmen vermögen. Die anschließende Herstellung der Radierungen ist ein schwieriger, oft schweißtreibender physischer Akt: Der Drucker reibt die bearbeitete Platte mit Farbe ein, entfernt den überschüssigen Farbstoff von deren Oberfläche mit einem Gazeballen, bringt die Platte dann in Kontakt mit einem leeren, angefeuchteten Büttenpapier und lässt sie mit diesem durch die Druckpresse laufen. Das Papier übernimmt die in den Einkerbungen zurückgebliebene Farbe und wird so zum Träger der graphischen Struktur. Steinbacher hat sich entschieden, die Radierplatte nicht – wie hier beschrieben – lediglich für Zwecke des Tiefdrucks einzusetzen; er nutzt diese Platte zugleich für das Verfahren des so genannten *Hochdrucks*. Was heißt das? Als klassisches Medium des Hochdrucks gilt bekanntlich der *Holzschnitt*. Mit einem Stichel oder Messer schneidet der Künstler das Druckbild in die plane Fläche eines Holzstocks ein; wie bei der Radierung entstehen auch hier Kanäle und Furchen in der Fläche des Druckträgers. Der anschließende Vorgang der Herstellung der Graphiken gestaltet sich jedoch anders. Mit Hilfe einer Walze färbt der Drucker die Oberfläche des Holzstocks ein, um diesen dann – ebenfalls in Verbindung mit einem Papier – durch eine Presse zu befördern. Deutlich ist, dass in diesem Fall nicht wie bei der Radierung die Hohlräume, sondern die erhaben stehenden Strukturen der Fläche als Träger des Farbstoffs fungieren.

Volker Steinbacher bedient sich *beider* Verfahren in der Verwendung der Radierplatte. Er nutzt die Hohlformen des Druckträgers ebenso wie dessen plane Oberfläche als Transportmedium der Farbe. Neben Tampon und Stofflappen, die jedem Radierer bekannt sind, kommt dabei die Farbwalze zum Einsatz. Einige der gezeigten Arbeiten sind allein im Verfahren des Tiefdrucks, andere dagegen im Verfahren des Hochdrucks angefertigt; weitere Blätter zeigen Konstellationen oder Synthesen von Hoch- und Tiefdruck. Man kann, wie der Künstler demonstriert, eine mit Kerben und Hohlformen versehene Metallplatte mit einer Farbe einreiben, deren Oberfläche von überschüssigem Farbstoff befreien, um sie dann in einem weiteren Arbeitsgang mit einer weiteren Farbe einzuwalzen. Anders als in der Tradition der Druckgraphik tragen in diesem Fall also die Negativ- und Positivformen der Druckplatte gleichermaßen zur Produktion farbiger Texturen auf der Bildfläche bei; was die eine Seite ausspart, artikuliert die andere und umgekehrt. Der Künstler arbeitet und experimentiert mit unkonventionellen Verfahren im Medium der Druckgraphik. Zuweilen sind Hoch- und Tiefdruckpartien nebeneinander auf eine Fläche gesetzt. Tief in die Platten eingegrabene Hohlräume können bei entsprechend starker Pressung ein plasti-

hollow patterns, channels of a certain depth able to hold viscous ink. The subsequent production of etchings is a difficult, often arduous physical act: The printer rubs ink onto the processed plate, removes the excess ink from its surface with a ball of gauze, then brings the plate into contact with an empty, moistened sheet of laid paper and puts it through the printing press together with this. The paper absorbs the residual ink within the indentations and thus becomes a carrier of the graphic structure. Steinbacher decided to use the etched plate not merely – as described here – for the purposes of intaglio printing, but also for the process of so-called *relief printing*. But what does that mean? One of the best known traditional forms of relief printing is the *woodcut*. Using a burin or a knife, the artist cuts the print image into the flat surface of a block of wood; as with etchings, channels and grooves emerge here in the surface of the printing form. However, the subsequent process of the production of prints takes place somewhat differently. The printer applies ink to the surface of the block of wood using a roller, in order to then put it through the press, likewise in connection with a sheet of paper. What is distinct to this process is that it is the uppermost structures of the surface that carry the ink, unlike with etchings where the ink is carried in the hollow spaces.

Volker Steinbacher employs *both* procedures in printing from his etched plates. He uses both the hollow forms of the printing form as well as its flat surface as a transport medium for ink. Alongside pads and cloths, familiar to any etcher, the ink roller also comes into play here. Some of the works shown were produced using only the intaglio printing process, whilst others, in contrast, were created using relief printing; other prints show constellations or syntheses of both relief printing and intaglio. As the artist demonstrates, it is possible to rub ink onto a metal plate etched with notches and hollows, remove excess ink from its surface and then roll it with another color in a further step in the process. Unlike in traditional printmaking, in this case the negative and positive forms of the printing form contribute equally to the production of colored textures on the image surface; what one side omits, the other articulates and vice versa. The artist works and experiments with unconventional procedures in the printmaking medium. Sometimes relief printing and intaglio sections are placed next to one another on a surface. With sufficiently strong compression, hollows engraved deep into the plates can produce a three-dimensional relief on the paper; this way the etchings produced gain tactile qualities beyond their visual impact.

sches Relief auf dem Papier hinterlassen; die hergestellten Radierungen gewinnen auf diese Weise über ihre visuellen Momente hinaus taktile Qualitäten.

Auffallend an den druckgraphischen Arbeiten ist der weitgehende Verzicht auf das bildnerische Mittel der Linie. Der Künstler begreift die Radierung nicht als reproduktionstechnische Fortsetzung der Zeichnung; sein ästhetisches Interesse gilt eher malerischen Strukturen, wie sie etwa mit den klassischen Verfahren der *Aquatinta* oder auch der *Aussprengtechnik* möglich sind. Steinbacher greift diese Verfahren auf, wandelt sie ab und verbindet sie mit selbst entwickelten Prozeduren und Abläufen, die das Spektrum des in der Radierung Möglichen deutlich erweitern. Der experimentelle Gestus, der hier zum Tragen kommt, lässt sich auch bei der Festlegung des Formats der Druckträger beobachten: Manche der eingesetzten Radierplatten zeigen gewellte, gezackte oder blattförmige Umrisse; daneben finden sich langgestreckte Breit- oder Hochformate ebenso wie Kreisformen oder Ellipsen. Auch bei der Auswahl der Bleche bringt der Künstler unorthodoxe Möglichkeiten ins Spiel: Selbst Stücke alter, ausrangierter Dachrinnen finden als Druckträger Verwendung. In diesem Fall bilden die in das Metall eingegrabenen Spuren der Korrosion, Oxydation und Verwitterung bereits die Eingangsvoraussetzung für die Erstellung des Druckbildes. In diesen Praktiken dokumentiert sich das auch in anderer Weise sichtbar werdende Interesse an unvorhersehbaren Entwicklungen und zufälligen Resultaten; in jedem Fall wird hier mit hohen Spielräumen an Kontingenz gearbeitet. Dies gilt nicht zuletzt für das Verhältnis zwischen dem Druckträger, also der in bestimmter Weise strukturierten Metallplatte, und ihrem auf der Papierfläche sichtbar werdenden Abdruck. Das Herstellen der Abzüge besitzt nicht den Charakter einer rein reproduktiven Verwirklichung dessen, was in der Platte an struktureller Information niedergelegt ist. Der Künstler begreift diesen Akt vielmehr als einen prinzipiell offenen Prozess der *Interpretation* des Druckträgers: Die Profile des Metalls können beim Einfärben, Auswischen, Einwalzen und Abdrucken in unterschiedlichster Weise verwendet werden. Ziel ist nicht die Produktion möglichst identischer Abzüge von einer Platte, wie dies in der klassischen Radierung intendiert ist, sondern die Herstellung von differierenden *Variationen*. So zeigen die Exemplare einer Auflage zwar unbestritten Ähnlichkeiten und Verwandtschaften, zugleich kehren sie jedoch signifikante Differenzen hervor, durch die sie den Charakter von *Unikaten* gewinnen.

Studieren kann man diese Variationspraxis anhand der großformatigen Blätter, die zunächst an Bilder des nächtlichen Himmels erinnern. Jedes Exemplar der kleinen Auflagen zeigt einen anderen, singulären Zustand

What is particularly striking about Volker Steinbacher's current works is that he almost entirely omits the line as a compositional tool. The artist here does not conceive etching as a reproduction technique for, or a continuation of, the medium of drawing; rather, his aesthetic interest lies in painterly structures, like those that are possible with the classic process of *aquatint*, for example, or using a *sugar lift process*. Steinbacher makes use of these processes, modifies them and combines them with procedures and processes he has developed himself, which considerably expand the range of possibilities within etching. The experimental attitude that comes into effect here can also be seen in his choice of format when it comes to the printing plate. Some of the etch plates used show rippled, serrated or leaf-shaped outlines; along with these there are elongated landscape or portrait formats as well as circles and ellipses. The artist brings unorthodox possibilities into play in his choice of sheet metal too: Even pieces of old, discarded guttering are used as printing plates. In these cases, the traces of corrosion, oxidation and weathering already inscribed in the metal form the starting point for the creation of the image to be printed. It is in these practices that we may recognize the artist's interest in unpredictable developments and chance results, which becomes evident in other ways too; in each case there is ample scope for contingency in the work. This applies not least to the relationship between the printing form, i.e. the metal plate structured in a certain way, and its imprint made visible on the paper surface. The creation of the prints does not have the character of a purely reproductive realization of what is set out in the form of structural information on the plate. Rather, the artist perceives this act as a principally open process of the *interpretation* of the printing form: The profile of the metal can be used in a wide variety of ways when it comes to inking, wiping, rolling and pressing. The aim hereby is not the production of prints from one plate that are as identical as possible, as is intended in traditional etching, but rather the production of differing *variations*. Thus the resulting prints from an impression may show unmistakable similarities and parallels, but at the same time they exhibit significant differences, through which they take on the characteristic of *one-offs*.

This practice of variation can be studied in Volker Steinbacher's large-format prints, which are initially reminiscent of images of the night sky. Each example of these pieces made in small print runs shows a different and distinct combination of colors and shapes. The spots or dots spread over the surface are the result of a combination of the *dripping* technique familiar in painting and the

der Farben und Formen. Die über die Fläche verteilten Flecken oder Punkte resultieren aus einer Verknüpfung zwischen der in der Malerei bekannten Technik des *drippings* und dem vor allem in der modernen Radierung gebräuchlichen *Aussprengverfahren*; vereinzelt tritt die Technik der *Aquatinta* hinzu. Weiße nebelartige Flecken gehen in der Regel auf eine mechanische Deformation der Plattenoberfläche mit einem Hammer zurück. Grundsätzlich werden bei diesen Radierungen die Möglichkeiten des Hoch- und des Tiefdrucks zugleich, das heißt in einem einzigen Druckvorgang eingesetzt. Tiefdruckpartien erscheinen rot, Hochdruckpartien dagegen schwarz. Die differenzierten Bildfelder erinnern zunächst an fotografische Aufnahmen, die mit Hilfe eines astronomischen Teleskops aufgenommen wurden; sie liefern Ausschnitte aus einem unendlichen Raum und rufen auf diese Weise die Kategorie des Erhabenen ins Gedächtnis. Im Zentrum steht das Motiv des Lichts, das aus einer unbestimmten Tiefe an die Oberfläche des Sichtbaren vorzudringen scheint. Astronomische Aufnahmen fangen bekanntlich Bilder von Sternen auf, die ihr Licht bereits vor sehr langer Zeit ausgesandt haben; sie eröffnen den Blick auf eine teils weit entrückte Vergangenheit. Die Flächenstrukturen rühren an diese spezifischen Zusammenhänge; sie machen ästhetisch greifbar, dass Bilder des Himmels das Subjekt nicht nur mit einem unendlichen Raum, sondern zugleich mit einem unauslotbaren Abgrund der Zeit konfrontieren. Das Bildfeld entwickelt dabei eine Suggestivität, die den Blick in die Tiefe zieht und dort festheftet.

Die graphischen Texturen dieser Blätter lassen jedoch auch andere Lesarten zu. So glaubt man verschiedentlich, in den Himmelspartien Szenen kriegerischer Auseinandersetzungen zu erkennen; entsprechende Motive aus Gemälden von Hieronymus Bosch oder Pieter Bruegel drängen sich auf. In dieser alternativen Lesart verwandelt sich der Raum in eine düstere, von punktuellen Brandherden durchsetzte Landschaft und kehrt apokalyptische Züge hervor; der Blick in den Himmel trifft unvermittelt auf Zeichen des irdischen Unheils. Man fühlt sich zugleich an das mythische Bild des Inferno erinnert. Die graphischen Strukturen stellen sich so gesehen als doppel- bzw. mehrdeutig dar; sie rühren an das Bildgedächtnis des Subjekts und mobilisieren die Einbildungskraft, die das visuell Vorliegende in unterschiedlicher Weise ausdeutet und entsprechend differierende Bildszenen zur Erscheinung bringt.

Den Künstler interessiert die irdische und außerirdische Natur vor allem im Hinblick auf die Prozesse ihres Werdens. Das Hier und Jetzt präsentiert sich im Rahmen seiner Strategie lediglich als schmaler Grad eines unendlich weit zurückreichenden Prozesses der Zeit. Die Urgeschichte

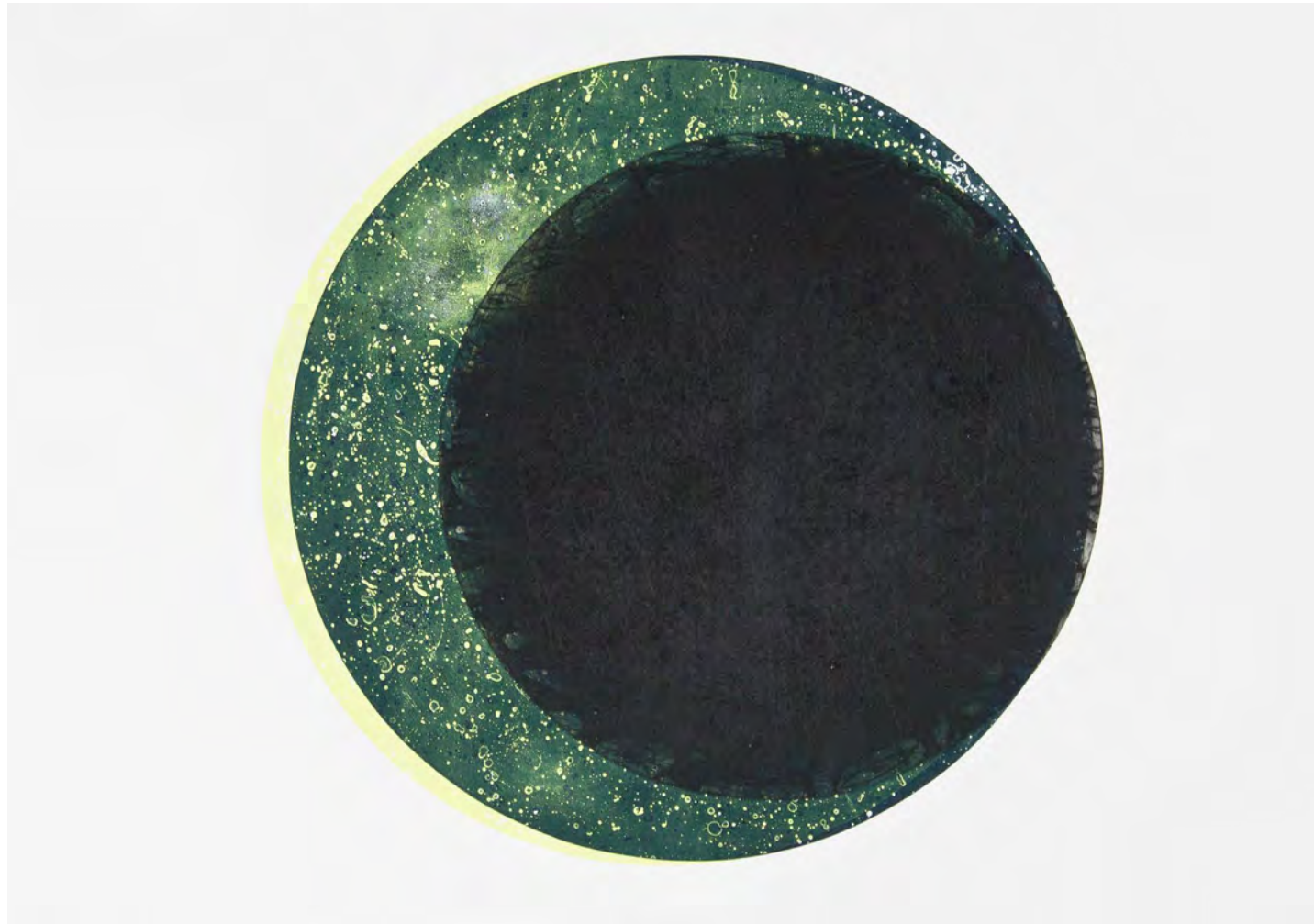
process of *sugar lifts* common primarily in modern etching; now and again the technique of *aquatint* appears, too. White, mist-like spots generally result from a mechanical deformation of the plate surface using a hammer. Generally with these etchings, the possibilities of the relief and intaglio print are applied at the same time, i.e. in one single printing process. Intaglio print parts appear red, whilst relief print parts are black. The resulting nuanced images might at first remind viewers of photographic shots taken using an astronomical telescope; they offer details of an infinite space and in this way conjure up the category of the sublime. The central theme is that of light, apparently emerging from an unspecified depth to surface in our range of vision. Astronomical shots famously capture images of stars that sent out their light a very long time ago, and in this sense they offer a view of an in some cases very distant past. The surface structures touch on these specific correlations; they make it possible to perceive aesthetically how images of the sky confront the subject not only with infinite space, but also with an unfathomable abyss of time. The image hereby evokes a sense of depth that is able to sustainably draw and hold the gaze.

However, the textures achieved in these prints also allow another interpretation. Hence one can at times think one has recognized scenes of warlike confrontation in some areas of these skies; conjuring up the memory of similar themes in paintings by Hieronymus Bosch or Pieter Bruegel. In this alternative interpretation, space transforms into a bleak landscape beset by fires, emphasizing apocalyptic features; the view of the heavens suddenly meets symbols of earthly calamity. At the same time, one is reminded of the mythical image of the inferno. Seen this way, the graphic structures appear to have double or multiple meanings; they activate the viewers' visual memory and their imagination, which interprets the visual spectacle in various ways and identifies parallel, deviating scenes in the images in front of them.

What interests the artist is earthly and extraterrestrial nature, in particular with respect to its processes of emergence. Within this strategy the here and now presents itself as no more than a thin sliver in a process of time stretching infinitely far back. Prehistory is legible; under certain conditions it can be deciphered. The future dimension however remains undefined; it forms something akin to a reverse side to our field of perception, ever slipping away from our attention. Where the imagination comes closer to the present, bleak, oppressive notions manifest themselves – as becomes clear



Volker Steinbacher, Kronos, 2007, Hoch- und Tiefdruck / Etching and Relief printing, 53 x 76 cm



Volker Steinbacher, Absinthium, 2009, Hoch- und Tiefdruck / Etching and Relief printing, 53 x 76 cm

ist lesbar; sie kann unter bestimmten Bedingungen entziffert werden. Die Dimension der Zukunft bleibt dabei unbesetzt; sie bildet so etwas wie eine der Aufmerksamkeit immer wieder entgleitende Rückseite des Wahrnehmungsfeldes. Wo die Einbildungskraft der Gegenwart nahe kommt, kristallisieren sich – wie anhand der Radierungen deutlich wird – düstere, beklemmende Vorstellungen. Der Künstler erwähnt in diesem Zusammenhang die zahlreichen über Medien transportierten Dokumentaraufnahmen von Ereignissen des letzten Golfkrieges, die hier offenbar über Impulse eines latenten Bildgedächtnisses in die Wahrnehmung und den Arbeitsprozess einfließen. Man erinnert sich an die in der Dämmerung liegende, von Explosionsblitzen erleuchtete Stadt Bagdad. In den Bildern des Künstlers wird dieses Geschehen fast in die Perspektive einer bis heute fortdauernden Urgeschichte gerückt. Im Fokus des Interesses steht ein komplexes Wahrnehmungsfeld, in dem sich Zeit und Raum im Zeichen des Vergangenen und der Erinnerung verschränken; diese Sphäre kehrt unter Umständen Strukturen und Symptome zersetzender Gewalt hervor. Steinbacher präsentiert diese Phänomene aus einer spezifischen, im Medium des Bildes möglichen Distanz, die ein sentimentales Aufbegehren ebenso ausklammert wie eine unberührte, affektlose Apathie. Erklärtes Ziel ist die Entwicklung eines nüchternen, unbestechlichen Blicks, der die Genese der Dinge und Ereignisse mit ihren positiven und negativen Implikationen sorgfältig zu lesen versteht, und der zugleich über die Bereitschaft und Fähigkeit verfügt, sich von unvorhergesehenen Fügungen überraschen zu lassen. Das bevorzugte Mittel ist dabei ein experimentelles Handeln, das mit dem Zufall kalkuliert, weil im Rahmen eines solchen Handelns Vorstellungen und Bilder hervorzutreten vermögen, die für die Erkenntnis von Welt und Geschichte bedeutsam sein können. Der Erfahrungsraum, der hier betreten wird, umfasst zum einen ein hohes Maß an Kontingenzen, das heißt an Spielräumen des Möglichen, und lässt dabei zugleich Instanzen hervortreten, in denen sich eine den Kontingenzen zuwiderlaufende Gestalt des Notwendigen kristallisiert. Man hat es mit einer jenseits landläufiger Vorstellungen angesiedelten Logik der Erfahrung zu tun. Es wäre verfehlt, das hier sich öffnende bildästhetische Denken von den druckgraphischen Verfahren isolieren zu wollen, denn in diesen Verfahren besitzt es eine seiner entscheidenden Voraussetzungen. Ein experimentelles, drucktechnisches Prozedere fungiert in diesem Fall als Medium und Motor produktiver Einbildungskraft. Die Technik ist weit mehr als nur eine zu vernachlässigende Außenseite der Kunst; eher bildet sie ein vitales Feld, auf dem sich zentrale Probleme bündeln und nach Lösungen verlangen.

from the etchings. In relation to this, the artist mentions the numerous documentary recordings shown in the media of events that took place during the last Gulf War, which here evidently entered his consciousness and in turn the work process through impulses of a latent visual memory. One is reminded of the city of Baghdad in the twilight, lit up by explosions. In the artist's works these events are shifted almost to the perspective of a prehistory that continues to this day. His interest hereby is focused on a complex field of perception in which time and space become entangled as they assume the shape of that which is in the past and become part of our memory; when faced with certain violent circumstances that corrode structures and symptoms, this sphere returns. Steinbacher presents these phenomena from a specific distance, possible within the medium of the image, which precludes sentimental protest as well as unaffected, emotionless apathy. His stated aim hereby is the development of a prosaic, incorruptible gaze that knows to read carefully the genesis of things and events with their positive and negative implications, and which, at the same time, has the willingness and capacity to let itself be surprised by unforeseen coincidences. His preferred mode hereby is an experimental approach that factors in the element of chance, because as part of such an approach imaginings and images are able to come forth, which can be significant for the understanding of world and history. The scope of experience covered comprises, on the one hand, a high degree of contingencies, i.e. room for maneuver for what is possible, whilst at the same time allowing instances to come forth in which a structure of necessity that runs counter to these contingencies becomes apparent. What we encounter here is an experiential logic that sets itself apart from standard ideas. It would be wrong to try to isolate the aesthetic thought in operation here from the technical printmaking practice employed, since this practice is in fact one of the crucial prerequisites to the thought. We then see an experimental technical printing process function as medium and engine to a productive imagination. Technique, as we see in Volker Steinbacher's work, is far more than just a negligible, superficial aspect of art; rather it forms a vital field on which central problems congregate and demand solutions.



Bettina Hamm, o.T , 2015, Radierung / Etching, 80 x 120 cm



Cosima Peth, o.T., 2015, Linolschnitt / Linocut, 140 x 70 cm

Dr. Stefan Soltek

Druckgrafik – eine Sache des Ausdrucks

Überlegungen aus Anlass der Ausstellungen 2x auf 1x
im Klingspor Museum 2016

Die Ausstellung mit druckgraphischen Blättern von Studierenden der HfG und solchen ihres Mentors in der Druckwerkstatt der Schule, Volker Steinbacher, setzt sich ab von den üblichen Themen der Buch- und Schriftkunst, die im Klingspor Museum dominieren.¹

Sie fällt in die Zeit der Vorbereitung einer Ausstellung speziell der Lithographie-Bestände des Museums (in Auswahl).² So ergibt sich ein Zeitraum, in dem gezielte Gedanken über das Druckgrafische Platz finden, in dem auch das Spektrum druckgrafischer Werke im Museum beleuchtet wird.

In seiner Sammlung gibt es, abgesehen von Handzeichnungen, auch druckgrafische Suiten, Bildfolgen, Beispiele für freie künstlerische Grafik, die noch auf eine eigene Zusammenschau warten. Max Ackermanns *Acht Steinzeichnungen* (Eidos Presse Stuttgart 1947) seien erwähnt, die Suite von 21 Aquatinta / Kaltnadelradierungen *Cirque* von Volker Sammet (1970) oder die jüngst erworbenen Kupferstiche *Acht Juligedichte* von Anton Würth.

Indes, mit dem prominent im Museum vorhandenen Werk des Druckkünstlers Hendrik N. Werkmann eröffnet sich ein Wirken des Druckers, das eher nachrangig auf eine in sich geschlossene Bildsequenz hinielt, als vielmehr buchstäbliche und wörtliche Aussage zu unterlegen.³ Dabei spielt die formale Qualität der Zeichen eine gestalterische Rolle, doch offenbar sucht Werkmann die Nähe zur Drucksache, die Mitteilung macht. Unterstützt von einer experimentellen Drucktechnik, die den

Dr. Stefan Soltek

Printed graphics – a matter of expression

Reflections prompted by the "2x auf 1x" exhibitions
at Klingspor Museum 2016

The exhibition of prints by HfG Offenbach University of Art and Design students and Volker Steinbacher, their printmaking workshop mentor at the university, stands out from the themes surrounding book and typographical art predominantly addressed the Klingspor Museum's program.¹

The work is on view during the preparation period for an exhibition focusing primarily on the museum's lithography collection (of which a selection will be shown).² This interval provides an opportunity for intensive reflection on the print medium whilst delving into the full spectrum of prints held in the museum collection.

Alongside freehand drawings, the collection also includes print portfolios, illustrational series and instructional drawings and patterns for artistic printmaking yet to be presented to the public. Max Ackermann's *Acht Steinzeichnungen* (Eidos Presse Stuttgart 1947) are worthy of mention, as is the suite of 21 aquatints / dry-point etchings *Cirque* by Volker Sammet (1970) or the most recently acquired chalcography *Acht Juligedichte* by Anton Würth.

Meanwhile, with the oeuvre of print artist Hendrik N. Werkmann featured prominently in the museum, we are able to witness the working methods of this pioneering printmaker whose central focus lay less on creating coherent image sequences and more on highlighting literal meanings and the shapes of alphabetic characters.³ The formal quality of letters plays a principal role in

Prozess der „grafischen Niederschrift“ unmittelbar sichtbar macht, publizierte Werkmann ab September 1923 seine berühmten Hefte *The Next Call*. Seinen Willen zu persönlicher Intervention fasste er in die aus ungleichmäßig gedruckte Versalfolge: EEN RIL DOORKLIEFT HET LIJF DAT VREEST DE VRIJHEID VAN DE GEEST (*Ein Schauer durchfährt den Körper, der die Freiheit seines Geistes fürchtet*). Im Zuge der Besetzung der Niederlande konnte der Künstler Werkmann nur von der Berufsbezeichnung Drucker getarnt weiter arbeiten. Im März gefangen genommen, wurde er am 10. April 1945 von einem Erschießungskommando der SS hingerichtet.

Ob Hendrik N. Werkmann oder der seit 1906 für die Offenbacher Schrift- und Druckkunst einflussreiche Rudolf Koch – gänzlich anders in ihren Lebensumständen und dem Stil ihrer Arbeit – die Vehemenz persönlicher Äußerung, ja Stellungnahme verbindet sie und bestimmt den Blick auf das Druckgrafische, wenn er im Klingspor Museum auf seinen Sammlungsbestand gerichtet wird. Dann gilt die Betrachtung primär der Annäherung von Text und Bild, die auch ihre drucktechnischen Implikationen hat. Wenn etwa der *Elia* (1921) aus den rudolphinischen Drucken (Rudolf Koch und Rudolf Gerstung ab 1911) die Machart eines Blockbuchs aufweist, Textschrift und Bilder aus ein und demselben Holzstock geschnitten sind, ruft sich beispielhaft für den Expressionismus – wie auf der berühmten Seite *Alle Landschaften haben sich mit Blau erfüllt...* (Georg Heym) in Ernst Ludwig Kirchners *Umbra Vitae* (1924) – jene uralte, im Blockbuch vor Gutenberg praktizierte Symmetrie der Visualisierung von Wort und Bild in einer materialen Einheit ins Gedächtnis, die später dank der Scheidung der Techniken – Handsatz, Buchdruck auf der einen, Bild (Illustration) auf der anderen (oder selben) Seite (in dieser oder jener grafischen Technik erstellt) an Selbstverständlichkeit verliert.⁴

Umso vielfältiger sind im 20. Jahrhundert die Facetten des Zusammenspiels; um nur einzelne anzudeuten: 1908 schafft Oskar Kokoschka *Die träumenden Knaben*, sieht für die als Lithos gedruckten Bilder der Geschichte mehr als zwei Drittel der Seite vor und staucht den Text zur Marginalspalte – und belässt den Handhabenden des Buches in der schwierigen Rolle, die Korrelation zwischen Bild und Text zu ermessen, sie als sich gegenseitig führendes, kongeniales Hybrid zu bewältigen.

Futurismus, Dadaismus, Expressionismus, l'art brut – ob Werke von Filippo T. Marinetti (*Poesia* 1919), Kurt Schwitters / Käthe Steinitz / Theo van Doesburg (*Die Scheuche* 1925), Otto Schatz (J. Luitpold, *Die Neue Stadt*, Wien 1927), Jean Dubuffet (J. Paulhan, *La Métromanie ou les dessous de la capitale*, Paris 1949/50) – exemplarisch bringen sie zum

his compositions, but Werkmann was evidently also referencing printed matter intended for communication in his work. Using an experimental printing technique that makes the process of the “graphic transcript” tangible, Werkmann began publishing his renowned pamphlet *The Next Call* in September 1923. His desire for personal intervention is reflected in the unevenly printed sequence of upper case letters: EEN RIL DOORKLIEFT HET LIJF DAT VREEST DE VRIJHEID VAN DE GEEST (*A shiver runs through the body that fears the freedom of its spirit*). During the course of the occupation of the Netherlands, the artist Werkmann was only able to continue working under the professional guise of printer. Having been imprisoned in March, he was executed by an SS firing squad on April 10, 1945.

Be it Hendrik N. Werkmann or Rudolf Koch, who had been very influential in Offenbach typographic and printed art since 1906: Despite the notable differences in their life circumstances and the style of their work, we see these artists united in the vehemence of their personal expression and indeed opinion as reflected in their printed work held by the Klingspor Museum. We then look primarily to the convergence of text and image, which also impacted the choices made in terms of printing techniques employed. If, for example, *Elia* (1921) from the Rudolphian prints (Rudolf Koch and Rudolf Gerstung from 1911) was made in the style of a block book, with lettering and images cut from one and the same block of wood, then this calls to mind, in a style that is paradigmatic for Expressionism – the piece is made in the same way as the famous page *Alle Landschaften haben sich mit Blau erfüllt...* (Georg Heym) in Ernst Ludwig Kirchner's *Umbra Vitae* (1924) – that ancient symmetry applied to the making of xylographica even before Gutenberg. This visualization of word and image in a single material unit became less common later on due to the separation of techniques used for text and illustrations respectively. Manual typesetting and letterpress printing might then have been used on one page, image (illustration) on the next (or even the same) page (and created in a variety of printing techniques).⁴

The synergy achieved in printed matter during the 20th century was all the more multi-faceted. To name just one example: When in 1908 Oskar Kokoschka created *The Dreaming Youths*, he designated more than two thirds of the page to the illustrations printed as lithographs and compressed the text in a margin column. He hereby left the tricky task of fathoming out the correlation between image and text and comprehending them as a congenial



Vorschein, wie immer neu Künstler im 20. Jahrhundert in ihren Druckwerken, zumal mit Buchcharakter, die Verbindung, ja Verschmelzung zwischen dem, was zu sagen und zu zeigen, zu lesen und zu sehen ist, intensivieren. Die Welt der Plakate, in Lithographie-Technik gedruckt, begleitet seit dem Ende des 19. Jahrhunderts diesen Prozess. Erwähnt seien noch jene Bücher, die gleich nach dem Zweiten Weltkrieg bei dem einzigartigen Verleger Tériade entstanden, vornehmlich Matisse' Bearbeitung der Gedichte von Charles d'Orleans (1950) und Picassos lineare Interventionen zu *Pierre Reverdy*, *Chant des morts* (1948). Sie machen beispielhaft das Entdeckenwollen deutlich, das im Drucken von Relationen des Wörtlichen und Schriftlichen erweiterte Ausdrucksformen hervorbrachte.⁵

hybrid of two elements, each compelled by the respective other, to the reader.

Futurism, Dadaism, Expressionism, Outsider Art – be it works by Filippo T. Marinetti (*Poesia* 1919), Kurt Schwitters / Käthe Steinitz / Theo van Doesburg (*The Scarecrow* 1925), Otto Schatz (J. Luitpold, *The New City*, Vienna 1927), Jean Dubuffet (J. Paulhan, *La Métromanie ou les dessous de la capitale*, Paris 1949/50) – they reveal in exemplary ways how 20th century artists used prints – and prints presented in the shape of books in particular – in order to deepen and intensify the connection and indeed amalgamation of the spoken word and the image, of what is to be read and what is to be looked at. The world of lithographic posters printed from



the end of the nineteenth century onwards accompanied this process. Worthy of mention at this point are also those books that appeared immediately after the Second World War thanks to the exceptional publisher Tériade, most notably Matisse's responses to the poems by Charles d'Orleans (1950) and Picasso's linear interventions on Pierre Reverdy, *Chant des morts* (1948). They display the quintessence of the desire for discovery that was to trigger an evolution in terms of the modes of expression employed in the print medium when it comes to unveiling the relationships between the literary and the typographical.⁵

The incorporation of photography into printed matter should be mentioned en passant here, too. The first novel illustrated with photos, André Reuzé's *le tour de souffrance* (published in Germany under the title: *Giganten der Landstraße* in 1928), as well as Ferdinand Kriwett's three volumes of *STARS* (1971) with their spectacular photo montages, and Edward Ruscha's interpretation of the fanfold as a street, with photos of the houses on Sunset Strip arranged in continuous lines (*Every Building on the Sunset Strip* 1966) all demonstrate ways of establishing a connection between the worlds of image information (press) and literature. Robert Rauschenberg made his own contribution to a hybrid pictorial world with his topical, socio-critical take on Dante's *Inferno* (*Divina Comedia*) (1958-60), conveying the circumstances of guilt and transgression by interweaving photos and drawings with more or less clear representational and figurative subject matter and blurred colors in a dramatic and contemporary portrayal.

The books produced by Victor Otto Stomps' (1897-1970) Eremiten Presse publishing house seem conceived in a similar vein: They are witnesses of their time and beyond all established, clear-cut notions of beauty in printing. The same applies to the works of the Gulliver Press (from 1961). These are worthy of particular note also because their protagonists Thomas Bayrle and Bernhard Jäger were graduates of Werkkunstschule Offenbach (later the HfG). Their book Ernst Jandl, *Hosi-Anna!* (1965) is a showpiece of spiritedly critical, indeed at times even scornful commentary on social and political circumstances, on the clichés and reservations of the bourgeoisie. In the way the artists set the book's tone, one placing the emphasis on the art of rapport, the other on the line(s) that gathers up itself and everything with it, they achieved a work distinguished by its acute reflection on society and the media. The quality of the lithographic prints, which appear to flit above the

Aber auch die Einbeziehung der Fotografie sei angerissen. Der erste mit Fotos bebilderte Roman, André Reuze, *Giganten der Landstraße* (1928), Ferdinand Kriwetts drei Bände *STARS* (1971) mit ihren spektakulären Fotomontagen, Edward Rushas Ausdeutung des Leporellos als Strasse, mit den zu Zeilen montierten Fotos der Häuser am Sunset-Strip (*Every Building on the Sunset Strip* 1966) zeigen Wege auf, eine Verbindung der Welten von Bildinformation (Presse) und Literatur zusammenzuziehen. Und seinen ganz eigenen Beitrag zu einer HybridBildwelt leistete Robert Rauschenberg als er Dantes *Inferno* (*Divina Comedia*) (1958-60) zu einer Angelegenheit seiner Zeit und Gesellschaft machte, die Sachverhalte von Schuld und Verfehlung in Verwebungen aus Fotos und Zeichnungen übertrug, mit mehr und weniger deutlichen gegenständlichen und figürlichen Sujets und Farbverwischungen, die dem Dramatischen, auch dem Zeitkritischen ein Gesicht geben.

Im vergleichbaren Habitus, abseits etablierter Vorstellungen von einer dezidierten Schönheit des Drucks zeigen sich die Bücher der Eremiten Presse, von Victor Otto Stomps (1897-1970) betrieben, Zeugen ihrer Zeit, ebenso die Werke der Gulliver Presse (ab 1961). Ihr gebührt besondere Beachtung, waren doch ihre Protagonisten Thomas Bayrle und Bernhard Jäger Absolventen der Werkkunstschule Offenbach (später HfG). Ihr Buch Ernst *Jandl, Hosi-Anna!* (1965) ist ein Schaustück des geistvoll-kritischen, ja spöttischen Bezugs auf das Gesellschaftliche und Politische, die Klischees und Vorbehalte des Bürgerlichen. In ihrer Akzentsetzung, der eine auf die Kunst des Rapports, der andere auf die der sich und alles auf-Sammelnden Linie(n), gelingt ein Buch von ausgeprägter Gesellschafts- und Medienreflexion. Dazu gehört der Charakter der Lithographien, die scheinbar das eher grobe Papier überfliegen; nicht Mittel zur Aussage, sondern spürbar Aussage an sich.

Die wenigen Andeutungen öffnen den Blick aus der Sammlung des Klingspor Museums für Aspekte des Druckgrafischen, die ihr technisches Vorkommen zusammensehen mit Intentionen nach daraus entwickelter, damit verbundener Aussage. Druckform, Farbformation, Information fügen sich als Glieder einer Kette, die der Künstler als seine eigene Verkabelung (die Anspielung auf Kochs berühmte Schrift sei erlaubt) an das Umfeld knüpft, aus dem er sich speist und in das hinein er sich bemerkbar macht. In der Ausübung von Druckgrafik ist er dabei einer Tradition reich an Positionen eingebunden. Speziell für das Künstlerbuch seit den 80er Jahren ist zu betonen, dass – auf hohem Niveau – Einsatz originalgrafischer Techniken gezielt, aber bar jeder nostalgischen Anwendung geschieht. Hier wird kein Markt für fine arts bedient, sondern Technik verwendet, die praktisch zur Hand war (manchmal noch ist) und dem besagten Treffen von Aussage von Nutzen ist. Für

rather coarse paper, become an important part of the book's message; the way the medium of expression is used is hereby turned into a distinct statement.

These few examples might serve to open up the perspective from the Klingspor Museum's collection and expand it to include aspects of printed works that turn the way these are made, their technical character, into the pieces' very subject matter, message and intention. Printing technique, color generation and information then form links in a chain that the artist uses to achieve interconnectedness (if we might allow the allusion to Koch's famous script) in and with the environment that feeds them and in which they make themselves perceivable. At the same time, the artist's print-related practice is bound to a multifaceted and rich tradition. It should be stressed in relation to distinguished artist books produced since the 1980s in particular that original print techniques have indeed continued to be employed in meticulous and purposeful ways avoiding nostalgia. This is not about serving a commercial fine arts market, but rather about applying available methods (some of which may still be accessed today) if they seem pertinent in making the desired statement. In the artist book genre the transformation from manual work and book printing to design programs on the computer and digitally controlled expression has taken place without much ado. This process can be followed in the works held in the Klingspor Museum collections, too. But whether a piece bears witness to this development or not – what is finally assessed is the result. Observers, readers and appreciators will gage whether technology successfully feeds into the message of the work as an integral component.

Back to the exhibition of print works by the HfG students and staff in the Klingspor Museum, which took place in the spring of 2016 ⁶, but which has here been discussed in the present tense due to its continued influence: whilst keeping its basic focus on the representational and figurative, the spectrum covered by the works on view is remarkable. Not many of the works on show are devoted purely to color textures, except for Volker Steinbacher's pieces, which are decidedly so. The student's works range from the large-format single page print cut in wood to sequences of small-scale etchings, which when seen together make up the single frames a short film. The main thread running through this selection of very diverse works is the contrast between the figure on the one hand, drawn free-hand and often intended as a caricature and distortion, and the theme of landscape or urban townscape on the

das Klingspor Museum am besten einsehbar, hat auf diesem Terrain des Künstlerbuchs der Wandel von Handsatz und Buchdruck zu Gestaltungsprogrammen im Computer und digital gesteuertem Ausdruck ohne viel Federlesen vollzogen. Wo dies geschah und wo dies nicht geschah – beurteilt wird das Ergebnis, wird vom Betrachter, Leser, vom Begreifenden ermessen, ob Technik sich in die Botschaft des Werks als ihr integraler Bestandteil einliest.

Zur Ausstellung der druckgrafischen Arbeiten an der HfG im Klingspor Museum; die im Frühjahr 2016 stattfand ⁶, hier aber, ob ihrer Fortwirkung, im Präsenz erörtert wird: Die Bandbreite der Exponate ist bemerkenswert, innerhalb der Grundausrichtung hin auf das Gegenständliche und Figürliche. Eher selten, so aber dezidiert bei Volker Steinbacher, geht es um eine Konzentration auf reine Farbtexturen. Unter den Studentearbeiten tritt das großformatige Einzelblatt, in Holz geschnitten, ebenso hervor wie die Sequenz kleiner Radierungen, die sich als Einzelbilder zu einem Kurzfilm ergänzen. Wie ein Leitfaden zieht sich durch die Exponate der Unterschied zwischen einerseits freizeichnerisch angelegter Figur, oft mit der Intention zu karikieren, zu deformieren, und andererseits Sujets des Landschaftlichen oder des Stadtraums. Ob zeichnerisch oder in der Bearbeitung fotografischer Vorlagen – signifikant sind die Vorgehensweisen zur pointierten Veränderung, ja Verfremdung der Darstellung; vorgetragen in unterschiedlichsten Techniken des Hoch-, Tief- und Flachdrucks.

Dabei gibt es die Grundannahme, im Verfahren des Drucks, der Präparierung des Druckstocks wie des Abzugs in der Presse, eine eigene Qualität des Indirekten, geradezu Ephemerem zu erzielen; eine Art Sublimierung der Bildfindung, die vom Transfer zwischen Bildidee, Druckstock, Druck bestimmt wird. Fast möchte man eine bestimmte Ambivalenz von Verlust und Gewinn gleichermaßen konstatieren, eine Wechselwirkung, die von der schrittweisen Entstehung der Druckgrafik herrührt; wenn Idealvorstellung sich dem Druckprozess überstellt und in der Realisierung relativiert, im Druckstock durch die Entnahme von Material (Schneiden, Stechen, Ritzen, Schleifen) das Motiv vorbereitet wird, dabei die Vorstellung vom Druckergebnis erhalten, ggf. modifiziert werden muss, Unvorhergesehenes, wenigstens im Detail, austariert werden muss... – das Nach-Halten der Anfangsabsicht im Verlauf von Druckpräparation und -realisation entpuppt sich als dynamische Nachhaltigkeit einer Differenz und forciert die Fähigkeit zur Kreativität. So ermisst sich das Abgedruckte in einer Relation zu dem für den Druck Vorgesehenen. Ja, die Druckgrafik verlangt ein Durchstehen, lebt von der Spannung jenes Bogens, an dessen einen Ende die Intention, am anderen Ende die Realisation Kraft freisetzt. Eine Druckgrafik ist keine Zeichnung, sie lebt nicht von der Spontaneität des Auftrags, von der Unmittelbarkeit der

other. Whether drawing or reworking photographic material, the students' compellingly engage their working methods in order to achieve pertinent shifts and transformations as related to the examined subject matter. The techniques they employ hereby range from relief to intaglio to flat screen printing.

The key premise hereby seems to be that the printing process, from preparing the printing block to running the piece through the press, achieves a very distinct indirect quality verging on the ephemeral. Image composition is then in a way sublimated in the process characterized by the translation of the initial idea for a piece into first printing block, then print. We are almost prone to wanting to detect a certain ambivalence of simultaneous loss and gain, a reciprocation arising from the making of the print as it occurs in stages. As the ideal vision is committed to the printing process and is qualified in the realization, as the image to be printed is prepared in the printing block, which occurs by taking away material (through cutting, jabbing, carving or grinding), and the previously held idea of the outcome is either retained or requires modification, as unforeseen aspects, even just in terms of details, have to be compensated... – all of this means that tracking an initial impulse over the course of preparing and implementing a print results in a dynamic and sustained difference that requires and fosters the ability of creative response. What is printed is then finally judged in relation to the initial intention. Printing, one could say, requires the printmaker to endure the process; the genre is animated by the arc of suspense drawn between two points, the objective and the realization, both of which are charged with their very own energy. A print is not a drawing; the act of capturing an image is here not characterized by the same spontaneity and immediacy of application. The print in fact shows the result of a consummation.⁷ It unfurls within itself – and this is so in particular when it has been both conceived and carried out by the same person – both the way its maker approaches administrating the technical steps required, as well as how they handle themselves. Strongly shaped by this handling in the physical sense, the creation and interpretation of a printed art work requires that the technicalities of this handling involve the entirety of the senses as well as all of the cognitive abilities; an interplay also explicitly highlighted by Heidegger. Jacques Derrida elaborates on this as follows: *Every movement of the hand in each of their works gestures within the element of thinking ... The hand thinks before being thought, it is thought, a thought, thinking (la pensee)*...⁸

Ausführung. Was die Druckgrafik zeigt, ist das Resultat einer Gewährleistung.⁷ In ihr trägt sich – zumal wenn alles von einer Person erdacht und ausgeführt ist – ein Umgehen des Schaffenden mit den technischen Schritten, aber auch ein Umgang mit sich selbst ab. Stark von Handhabungen geprägt, verlangt die Fertigung und die Lesart einer Druckgrafik, in das Technische dieses Handhabens das gesamtheitlich Sinnhafte, planerisch Ermessende einzuschließen; ein Zusammenspiel, das Martin Heidegger explizit hervorgehoben hat. Jacques Derrida führt das in den Worten aus: *Jede Bewegung der Hand in jedem ihre Werke traegt sich durch das Element, gebärdet sich im Element des Denkens...Die Hand denkt, bevor sie gedacht wird, sie ist Denken, sie ist ein Gedanke, sie ist das Denken...*⁸

In bemerkenswerter Weise provoziert das Prozedere der Druckgrafik geradezu gegensätzliche Zielsetzungen: einerseits aus der Abfolge des Entstehungsgangs eine Korrespondenz mit ihm sichtbar werden zu lassen, Anzeichen des Allmählichen, des Teilhaften, ja Fragmentarischen zu zeigen, andererseits mit einer umso betonteren Deutlichkeit Präzision, Exaktheit, Eindeutigkeit zu erstreben.

Beide Wegrichtungen zeigen sich in den ausgestellten Arbeiten. Bewunderungswürdig homogen gelungene, geschlossene Einheiten – die Ovalkompositionen, auf den Kosmos und das Planetarische deutend, von Volker Steinbacher, daneben viele Werke aus dem Kreis der Studierenden, die sich dem Eindeutigen entziehen, die das Stückhafte, Andeutungshafte, das Collagehafte, das Verformende, Verunklärnde zum Wesen ihrer Darstellungen machen.

Es lässt sich für beide Ausdrucksweisen anführen, was der Grafiker und Illustrator Gunther Böhmer über seinen Schüler Volker Sammet schrieb: *Wenn ich meine Augen, Empfindungen und Gedanken über sie schweifen und in sie einhaken lasse, so spüre ich immer wieder den Trieb und Willen, einem Betrachter etwas mitzuteilen, jedoch in einer eher verdeckten, verschlüsselten oder provokativen Form, so, daß dieser mithelfen, mitdenken, mit leben muss (und kann), um zu einer optischen und existentiellen Erkenntnis zu kommen. Und nicht eine anziehende oder abstoßende Schlussdefinition ist das Wesentliche dabei, sondern die Aktivierung, die Selbstüberwindung, die ein solcher „Mitarbeiter“ erlebt.*⁹

Gleichsam als Membrane wirken die Druckgrafiken. In der benannten Entstehungs- und Wirkweise dem Zeiträumlichen einbeschrieben, beschreiben sie Eindrücke ihrer Autoren, Wahrnehmungen von Dasein und Geschehen ihrer Zeit, ihrer Orte. Wie Abtastungen erscheinen sie, die,

Remarkably, the printmaking process seems to inspire the setting of what seem to be positively contradictory objectives: the making-visible of the formative process and its individual stages, of signs of a slow emergence, of a fractional and even fragmentary nature on the one hand, and an emphatic and decided striving for precision, exactitude and clarity on the other.

Both trends can be seen in the works on view. Admirably homogeneously executed, cohesive units, such as Volker Steinbacher's oval compositions referencing the cosmic and planetary, are here found alongside many works by the students that evade all straightforward interpretation. The essence of these latter works is fragmentary, hinted-at, collage-like; they distort and obscure. Yet regardless of which of these modes of expression the pieces shown here follow, they find reflection in printmaker and illustrator Gunther Böhmer's thoughts on his student Volker Sammet's work: *When I allow my gaze, thoughts and feelings to roam across them and take hold in them, then I feel, again and again, the desire and will to communicate something to the viewer, but to do so in a rather covert, coded or provocative way, such that this observer must (and can) himself assist the work, think the work and live the work, in order to arrive at a visual and existential recognition. And what is most crucial here is not the viewer's final judgement of these pieces as being attractive or repulsive, but rather an activation, an overcoming of himself, that such a "collaborative viewer" may experience.*⁹

The prints then appear as membranes: inscribed into space-time both in their above-described effect and the way they are made, they convey their author's impressions and perceptions of life and of the events and loci of their time. They seem like tentative searches; printed out, they are a visual echo of lived experience and reflection and even possibly provide a revisal of the same.

In 1962 Theodor W. Adorno revised his dictum: no poem after Auschwitz, with the statement: *But as the world has nevertheless survived its own end, it may yet require art as its unconscious chronicler.*¹⁰ The exhibition by the HfG printmaking course and its mentor Volker Steinbacher reminds us of this function and responsibility attributed to art. The works on show correspond, in distinctive ways, to the notion of printed works containing many messages in a condensed form due to their mode of production and subtle nature.¹¹ This applies not only when considering technique and methods employed. Viewers will find few works here that do



Linda Weiss, Halboffen, 2016, Holzdruck / Woodprint, 60 x 42 cm

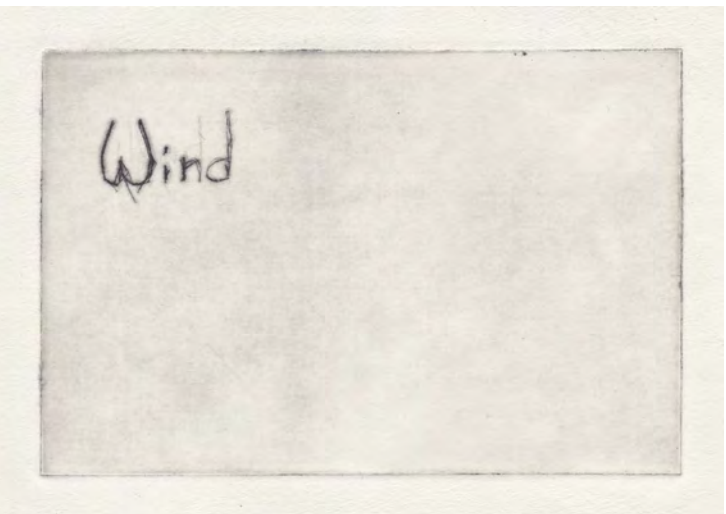
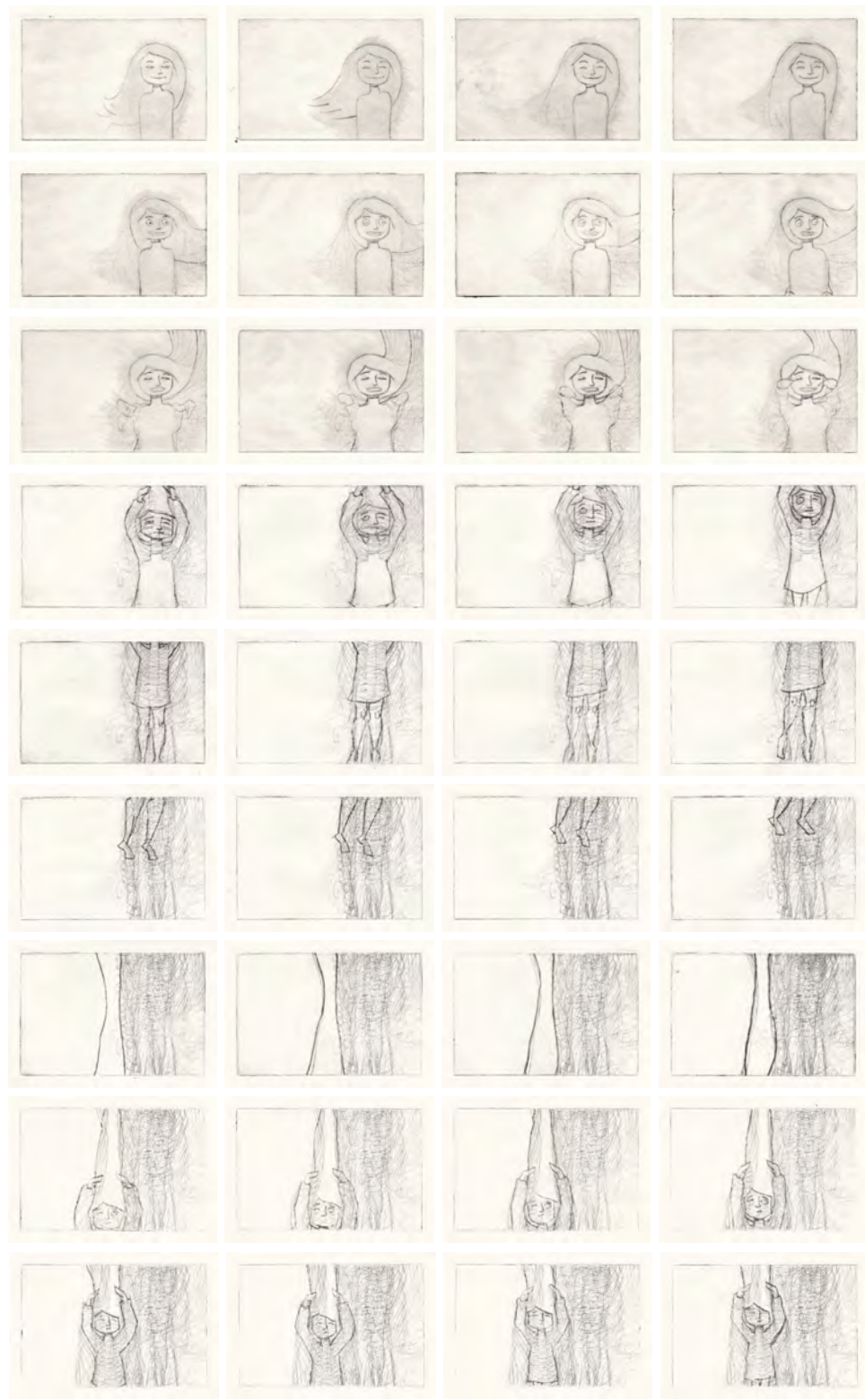
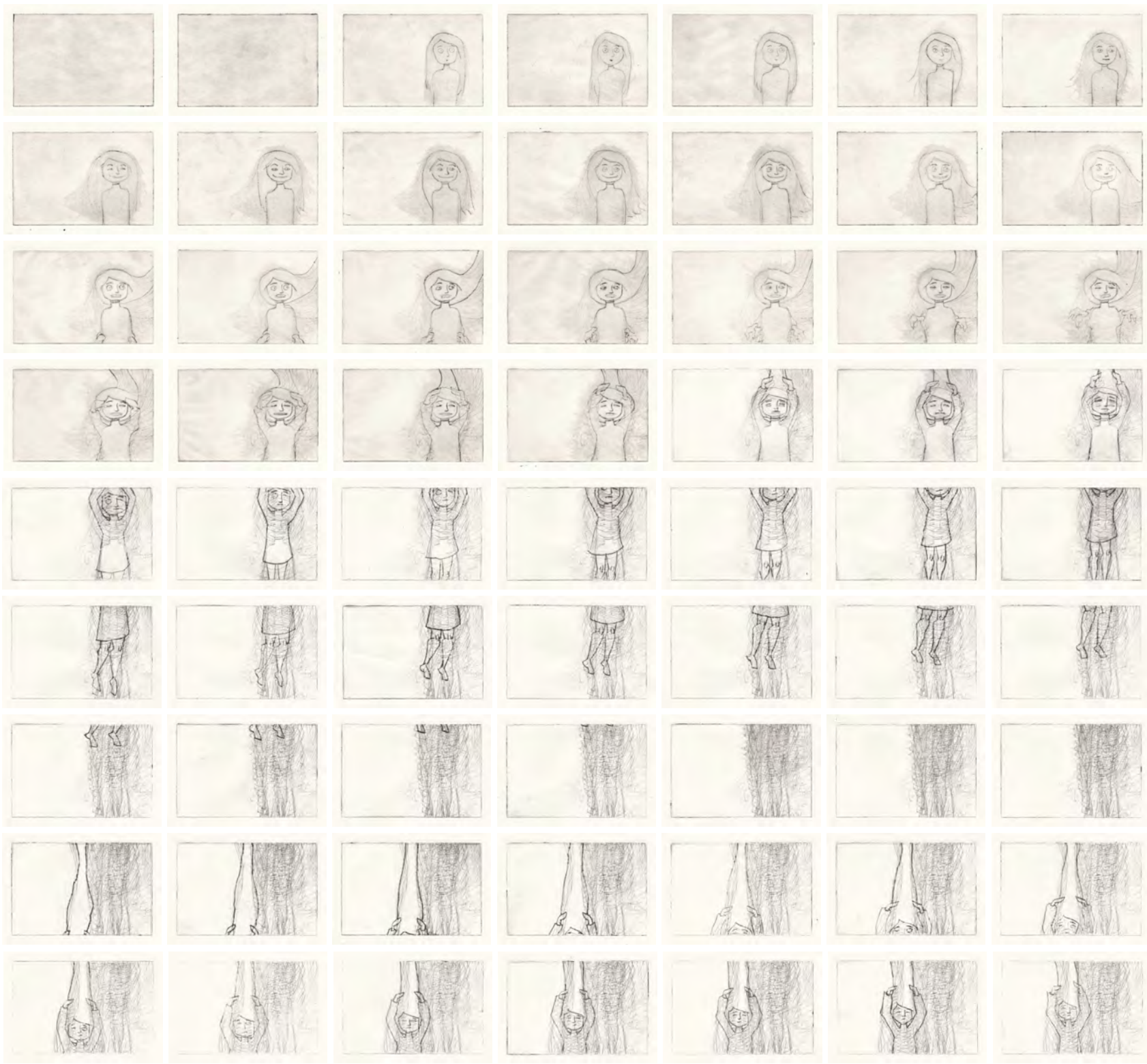


Barbara Gräwe, Rabenkinder, 2015, Linolschnitt / Linocut, 70 x 50 cm

ausgedrückt, wie ein visueller Nachhall dieses Erlebte, Erfahrene der Reflexion, gar Revision anheim geben.

1962 revidierte Theodor W. Adorno sein Diktum: nach Auschwitz kein Gedicht mehr, mit der Formulierung: *weil jedoch die Welt den eigenen Untergang überlebt hat, bedarf sie gleichwohl der Kunst als ihrer bewusstlosen Geschichtsschreibung.*¹⁰ Die Ausstellung der Druckklasse der HfG und ihres Mentors Volker Steinbacher erinnert an diese zugeschriebene Funktion und Verantwortung der Kunst. Ganz auf ihre Weise entsprechen die Exponate der Einschätzung, Druckgrafik enthalte dank ihrer Herstellung und Subtilität vielfältige Mitteilungen in konzentrierter Form.¹¹ Das gilt indes nicht nur im Bedenken von Technik und Machart. Kaum eine Arbeit begegnet dem Betrachter, die sich nicht über ihre materiale Verfasstheit hinaus, mit ihrem Bildinhalt als Tiefengrund bemerkbar macht. Immer wieder das Einholen von Topographie, Stadt- Landschaftskontext, Texturen, denen eine Empfindung innewohnt, die ein Timbre von Abstandschaften, Kritik spürbar macht. Lebensräume stellen sich dar, die latent konditioniert sind – weil von Waffen bedroht, von Bruchstückhaftigkeit bestimmt, von Figuren gezeichnet, denen Anstrengung und Irritation ins Gesicht geschrieben steht oder deren physische Exaltiertheit Fragezeichen setzt. Druckgrafik gibt sich als Zeitzeichen zu erkennen, die an die Tradition von Flugblatt und Plakat anknüpft, an die gesellschafts- und zeitkritische Grafik, wie sie im 20. Jahrhundert der Expressionismus oder die Pop Art aufweisen; Die Arbeiten aus der Druckwerkstatt der HfG fordern den Betrachter auf, sie – parallel zur Bilderflut der Medien – als künstlerische, selbständige Lesart einer Welt zu behandeln, die akut von sozialer Ungleichheit, Massenflucht, Terror, latenter Orientierungsnot bedroht ist; Nicht laute Töne, aber subtile – druckgrafische – Skandierungen lassen Gespür aufscheinen für die vielfältig fragile Situation gegenwärtiger Lebensbedingungen.

not strike them with a depth of content beyond their material constitution. Again and again we are faced with the inclusion of topography, urban and rural contexts and textures – all invested with sentiment; yet we sense these also to be tinted with a critical stance seeking to create a distance from what is shown. We see living environments subject to latent influences – threatened with weapons, fragmentary, drawn by figures with irritated or strained looks on their faces or exhibiting a questionable physical potency. The print genre here shows itself as a sign of the times that draws on its tradition rooted in pamphlets and posters, and on printmaking addressing critical of social and contemporary issues as can be found in 20th century Expressionism and Pop Art. The art works from the printmaking workshop at HfG Offenbach prompt the viewer to look at them – parallel to the wealth of images we encounter in the media – as an artistic, independent reading of the world acutely threatened by social inequality, mass flight, terror and latent distress caused by disorientation. The subtle and often poetic approach of the printed works on view allows a sense for the situation of current living conditions, so fragile in many ways, to emerge.



Katharina Holl, Wind, 2015, 263 Prints, Trickfilm aus Kaltnadelradierungen / Animated film made from drypoint etchings, je 10 x 15 cm



Lisa Peil, Gehirnkartierung, 2014, Monotypie / Monoprint, 120 x 280 cm

Glossar

à la poupée das mehrfarbige Einfärben der Druckplatte mittels Gazeballen (Tiefdruck)

Aquatinta Verfahren zur Herstellung flächiger Tonwerte. Feine Harzkörnchen werden auf die Druckplatte aufgestäubt und angeschmolzen. Durch den anschließenden Ätzzvorgang entstehen kleine Vertiefungen, die beim Einfärben Druckfarbe aufnehmen. (Tiefdruck)

Aussprengtechnik Methode zum Erzeugen malerischer Strukturen. Das Motiv wird mit zuckerhaltiger Tusche auf die Druckplatte gemalt. Diese wird anschließend mit einem säurefesten Lack überzogen. Im Wasserbad sprengt die Tusche den Lack ab, das freigelegte Motiv wird anschließend geätzt. (Tiefdruck)

Blaudruck Cyanotypie, frühes, eisenbasiertes Verfahren zur Herstellung fotografischer Bilder (Edeldruckverfahren)

Blinddruck das Einprägen der Druckform ohne Farbe (Hoch- und Tiefdruck)

Carborundum (Siliciumcarbid), Schleifmittel. Wird mit einem wasserfesten Kleber auf die Radierplatte aufgetragen und ermöglicht sehr farbintensive Drucke mit extremer Prägung.

C-Print hochwertiges fotografisches Druckverfahren mittels Laser- oder LED-Belichtung

Diasec auf die Rückseite einer Acrylplatte kaschierte, fotografische Drucke

Druckform Gegenstand aus Holz, Metall oder anderem Material, mit dem Bilder und Zeichnungen auf den Druckträger, meist Papier, übertragen werden.

Druckstock die Druckform beim Hochdruck

Druckträger das zu bedruckende Material

Edeldruckverfahren Vielzahl von fotografischen Vervielfältigungstechniken aus der Anfangszeit der Fotografie, z.B. Cyanotypie und Kallotypie

Glossary

à la poupée applying ink in several colors to the printing plate using ball-shaped wads of fabric (Intaglio)

Aquatint technique for creating tonal effects. Fine grains of resin are powdered on to the printing plate and lightly melted. The etching process, by which the plate is dipped in acid, then creates small indents in the plate that hold ink. (Intaglio)

Blind blocking printing, or rather embossing, the printing form without it being inked (relief printing and Intaglio)

Bone folder tool used for folding, creasing and rubbing paper, usually made from bone

Carborundum (silicon carbide), an abrading medium that is applied to the etching plate with water resistant glue and makes very color-intensive prints with extreme embossing possible

C-Print high quality photographic printing technique using laser or LED exposure

Cyanotype an early, iron-based process for producing photographic images (noble printing techniques)

Diasec photographic prints laminated to the reverse of an acrylic panel

Drypoint etching in which the image has been drawn onto the printing plate with a steel needle or similar

Frottage rubbing a surface structure onto a piece of paper that has been placed on top of said structure using a pencil or pastel

Intaglio a printing method in which the deeper areas of a printing plate are inked. One example of this is etching

Kallitype early method for producing photographic images based on silver nitrate (noble printing techniques)

Kitchen printing printing processes using materials commonly

Falzbein Werkzeug zum Falten, Falzen und Anreiben von Papier, meist aus Knochen

Flachdruck Druckverfahren, das auf dem chemischen Gegensatz von Wasser und Öl basiert, z.B. Lithografie und Offset

Frottage das Abreiben der Oberflächenstruktur eines Gegenstandes auf ein aufgelegtes Papier mittels Zeichenstift oder Farbe

Hayter-Verfahren Mehrfarbdruck von einer Druckplatte. Ein Verfahren, bei dem Druckfarbe unterschiedlicher Viskosität mit harten und weichen Farbwalzen auf die Druckplatte aufgetragen wird. (Tiefdruck)

Hochdruck Druckverfahren, bei dem die erhabenen Teile der Druckform eingefärbt und gedruckt werden, z.B. Linolschnitt und Holzschnitt.

Irisdruck Einwalzen der Druckform mit mehreren Farben, die sich ineinander verlaufend auf einer Druckwalze befinden (Hoch- und Tiefdruck, Flachdruck)

Kallitypie frühes, silbernitratbasiertes Verfahren zur Herstellung fotografischer Bilder (Edeldruckverfahren)

Kaltnadelradierung Radierung, bei der das Motiv mit einer Stahlnadel o.ä. auf die Druckplatte gezeichnet wird.

kitchen printing Druckverfahren mit Materialien aus der Küche, z.B. Grillfolie, Soda, Coca-Cola und Speiseöl

Laser-Bügeleisen-Verfahren Transfervorfahren, bei dem ein Laserdruck mit einem Bügeleisen auf die Druckplatte übertragen wird. (Hoch- und Tiefdruck)

Lavur stark verdünnte Malerei mit lithografischer Tusche (Flachdruck)

Lithografie Flachdruckverfahren mit Solnhofener Kalkschieferplatten

Monotypie Druck von einer mit Farbe eingewalzten oder bemalten Platte durch rückseitiges Bezeichnen eines aufgelegten Papiers

nontoxic printmaking Druckverfahren, bei denen auf umwelt-

employed in cooking, such as aluminum foil, soda, Coca Cola and cooking oil

Laser-iron-method transfer method that uses a flatiron to transfer a laser print to a printing plate (relief printing and intaglio)

Lithography planographic printing method using Solnhofen limestone plates

Monoprint print made from an inked or painted on plate through drawing on the reverse of a paper that has been lain on top of the plate

Noble printing techniques numerous photographic reproduction techniques from the early period of photography, for example Cyanotype and Kallitype

nontoxic printmaking printing methods that forgo all those substances that pose potential risks to human health or the environment

Offset Industrial and artistic planographic printing method, most often using aluminum plates

Planography printing technique based on the chemical difference between water and oil, for example lithography and offset printing

Polyester plate lithography planographic printing method with plastic plates that can be printed on using laser printers and may be cut into different shapes

Printing form an object made from wood, metal or a different material with which images and drawings are transferred to the substrate, usually this is paper

Rainbow printing inking the printing plate in several colors by applying them blended into each other on a roller (relief printing, intaglio, planography)

Relief plate the printing form used in relief printing

Relief printing a printing process whereby the protruding

und gesundheitsschädliche Substanzen verzichtet wird

Offset Industrielles und künstlerisches Flachdruckverfahren, meist mit Aluminiumplatten

Polyesterlithografie Flachdruckverfahren mit Kunststoffplatten, die mit Laserprintern bedruckt und auch in Formen geschnitten werden können

Serigrafie künstlerischer Siebdruck

Siebdruck Durchdruckverfahren, bei dem die Druckfarbe durch ein feinmaschiges Gewebe mittels Rakel auf den Druckträger übertragen wird

Tiefdruck Druckverfahren, bei dem die vertieften Bereiche der Druckplatte eingefärbt und gedruckt werden, z.B. Radierung

Transfervorfahren Übertragungsverfahren von Bildern auf Druckplatten, z.B. durch UV-Belichtung, Lösemittel oder Wärme

Viskosität die Fließfähigkeit einer Flüssigkeit

parts of a printing form are inked and printed, for example linocut and woodcut

Screen printing a printing method in which printing ink is applied to the substrate through a finely woven fabric using a squeegee

Serigraphy fine art screen printing

Substrate the surface used to print on

Sugar lift process method for creating painterly structures. The subject matter is painted onto the printing plate using ink containing sugar. In the next step, this is covered in an acid-resistant varnish. The plate is then submerged in water, which dissolves the varnish. The hereby uncovered image is etched in a further step. (Intaglio)

Transfer printing a method for transferring images onto printing plates, for example by using UV exposure, solvents or heat

Viscosity the flowability of a fluid

Viscosity printing printing a printing plate in several colors. In this method, inks with different viscosities are applied to the printing plate using hard and soft rubber rollers (Intaglio)

Wash painting carried out in strongly diluted lithographic ink (planography)

Quellenangaben

Prof. Dr. Hans Zitzko

Untersuchungen im Feld des Hoch- und Tiefdrucks

Zur graphischen Praxis von Volker Steinbacher¹

¹ Der vorliegende Text bildet eine modifizierte Fassung einer Einführung zur Ausstellung *SCHAU INS LAND*, von Volker Steinbacher, die vom 14. Okt. - 14. Nov. 2014 in der Galerie der Heussenstamm-Stiftung, Frankfurt/Main stattgefunden hat.

² „Der Masterprinter“, so Birgit Maria Sturm, „zeichnet sich durch die besondere Fähigkeit der Einfühlung in das Denken und in die bildnerische Idee des Künstlers aus. Der Drucker ist insofern keineswegs nur passiv ausführendes Organ: sein Einfluß auf die technische Umsetzung und den gesamten Gestaltungsprozeß eines druckgraphischen Werks ist nicht zu unterschätzen.“ Birgit Maria Sturm, Atelier Limited. Die Serigraphie, in: art multiple (Katalog), München 1994, S. 17. Mark Rosenthal: Artists at Gemini G.E.L., Celebrating the 25th Year, Harry N. Abrams, Inc., Publishers – Gemini G.E.L. 1993.

Dr. Stefan Soltek

Druckgrafik – eine Sache des Ausdrucks

¹ Zum Museum und seiner Sammlung: Christian Scheffler, *Klingspor-Museum*. Westermann Verlag, Braunschweig, 1981; Katalog *50 Jahre 50 Bücher. Klingspor Museum*, Offenbach am Main 2003; *Einhundert Einblicke in die Schätze des Klingspor Museums*, Offenbach am Main 2013

² In Vorbereitung ist die Ausstellung, in der Haus der Stadtgeschichte und Klingspor Museum einen Querschnitt durch ihre Lithographiebestände präsentieren, als Spiegel der besonderen Bedeutung Offenbachs hinsichtlich der frühen Anwendung dieser Technik, vornehmlich im Notendruck. Der Katalog erscheint in der Offenbacher Schriftenreihe des Hauses der Stadtgeschichte.

³ Siehe Katalog H. N. Werkmann (1882-1945). *Leven & Werk*, Groningen 2015

⁴ Für *Umbra Vitae* sowie die im Folgenden genannten Kunstwerke, alle im Besitz des Klingspor Museums, siehe: Katalog *50 Jahre 50 Bücher*, Klingspor Museum Offenbach 2002; *Einhundert Einblicke in die Schätze des Klingspor Museums*. Hrsg. vom Klingspor Museum. Idee u. Konzeption, Fotografie Christine Euler. Text: Martina Weiß, Stefan Soltek. Offenbach am Main: Klingspor-Museum, 2013; Katalog zur Ausstellung *Yesterday - die Sixties in Buch und Schrift*.

Source

Prof. Dr. Hans Zitzko

Investigations in the area of relief and intaglio printing

On the printmaking practice of Volker Steinbacher¹

¹ This text forms a modified version of an introduction to the exhibition *SCHAU INS LAND*, by Volker Steinbacher, which ran from October 14 to November 14, 2014 at the gallery of the Heussenstamm Foundation in Frankfurt am Main.

² “The master printer“, according to Birgit Maria Sturm, “distinguishes himself through his particular skill in empathising with the thinking and the pictorial idea of the artist. In this sense the printer is by no means a mere passively executing organ: his influence on the technical implementation and the overall process of arriving at an art work of graphic reproduction should not be underestimated.“ Birgit Maria Sturm, Atelier Limited. Die Serigraphie, in: art multiple (catalogue), Munich 1994, p. 17. Mark Rosenthal: Artists at Gemini G.E.L., Celebrating the 25th Year, Harry N. Abrams, Inc., Publishers – Gemini G.E.L. 1993.

Dr. Stefan Soltek

Printed graphics – a matter of expression

On the museum and its collections: Christian Scheffler, *Klingspor-Museum*, Westermann Verlag, (Braunschweig, 1981) as well as the catalogues *50 Jahre 50 Bücher*. Klingspor Museum Offenbach, published by Klingspor Museum (Offenbach am Main, 2003); and Christine Euler (concept and photography) with text contributions by Martina Weiß & Stefan Soltek: *Einhundert Einblicke in die Schätze des Klingspor Museums*, published by Klingspor Museum (Offenbach am Main, 2013).

² The exhibition currently in preparation, in which Haus der Stadtgeschichte Offenbach am Main and the Klingspor Museum will be presenting a cross-section of their lithography collections, is intended to reflect to special importance of the city of Offenbach in terms of the early application of this technique, in particular as pertains to music printing. The catalogue will be published as a part of the monograph series on Offenbach produced by Haus der Stadtgeschichte Offenbach am Main.

³ See the catalogue H. N. Werkmann (1882-1945). *Leven & Werk*, (Groningen, 2015).

⁴ For “Umbra Vitae“, and other art works mentioned in the following, all of which are

Offenbach, Klingspor Museum, 2015.

⁵ Siehe Katalog Harriett Watts, Stefan Soltek: *Tériade Éditeur Paris - Der Künstler als offenes Buch*. Tériade: Livres d’artiste aus dem Malerbuchkabinett der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt 2002; zu *Le chant des morts* siehe den ausführlichen Eintrag der Königlichen Bibliothek Den Haag: <https://www.kb.nl/en/themes/koopman-collection/le-chant-des-morts>

⁶ Ausstellung: *Im Dialog. Lehrende und Lernende an der HfG Offenbach – Buch. Freie Grafik*, Klingspor Museum Offenbach 3. März bis 30. April 2016

⁷ Der Passage liegt ein ausführliches Gespräch mit Anton Würth zugrunde, Buchkünstler in Offenbach, der mit seiner Arbeit im Kupferstich eine markante, international beachtete Position einnimmt. Außerdem danke ich Volker Steinbacher für seine Erläuterungen bei Rundgängen durch die Druckwerkstatt der HfG.

⁸ Martin Heidegger. In: Jacques Derrida, Heideggers Hand, in: Postmoderne und Dekonstruktion, Reclam 2015 S. 188, 182

⁹ Siehe Pressetext zur Ausstellung *Dankeschön der Karl Mayer – Stiftung. Buchkunst, Schriftkunst, Grafik aus 20 Jahren Förderung des Klingspor Museums Offenbach*. Ausstellung 20. 2. bis 11. 4. 2004 <http://www.klingspor-museum.de/Presse/PreDanke.html>; vgl. Brief an und Bericht über Volker Sammet von Gunter Böhmer *Riskantes Hors d’oeuvre*, Stuttgart-Bad Cannstadt 1978

¹⁰ aus: Theodor W. Adorno: Jene zwanziger Jahre. https://de.wikipedia.org/wiki/Nach_Auschwitz_ein_Gedicht_zu_schreiben_ist_barbarisch

¹¹ Hejo Klein, Sachwörterbuch der Drucktechnik und grafischen Kunst, DuMont Köln 1975, S.8

part of the Klingspor Museum collection, see: catalogues *50 Jahre 50 Bücher*. Klingspor Museum Offenbach and *Einhundert Einblicke in die Schätze des Klingspor Museums*, as well as the exhibition catalogue *Yesterday - die Sixties in Buch und Schrift*, published by Klingspor Museum (Offenbach am Main, 2015).

⁵ See catalogue Harriett Watts & Stefan Soltek: *Tériade Éditeur Paris - Der Künstler als offenes Buch*, Tériade: Livres d’artiste (eds.) from the cabinet of books on painting at Herzog August Library Wolfenbüttel, (Frankfurt 2002); on *Le chant des morts* see the extensive entry at the Royal Library of Den Haag: <https://www.kb.nl/en/themes/koopman-collection/le-chant-des-morts> (last accessed August 5, 2016).

⁶ Exhibition “Im Dialog. Lehrende und Lernende an der HfG Offenbach – Buch. Freie Grafik,“ Klingspor Museum Offenbach March 3 through to April 30, 2016.

⁷ The passage is based on an in-depth conversation held with Anton Würth, who works as a book artist in Offenbach and whose work in the medium of copperplate engraving is internationally recognized. Further thanks go to Volker Steinbacher for his elucidations during the tours of the HfG printworkshops.

⁸ Martin Heidegger cited in: Jacques Derrida, “Heidegger’s Hand,“ *Deconstruction and Philosophy*, John Sallis (ed.), Chicago Press, (Chicago and London, 1987), p. 171.

⁹ See the press release for the exhibition *Dankeschön der Karl Mayer – Stiftung. Buchkunst, Schriftkunst, Grafik aus 20 Jahren Förderung des Klingspor Museums Offenbach*, February 20 through to April 11, 2004, online at <http://www.klingspor-museum.de/Presse/PreDanke.html> (last accessed August 5, 2016); cf. also the letter to and report on Volker Sammet by Gunter Böhmer, in: *Riskantes Hors d’oeuvre*, (Stuttgart-Bad Cannstadt, 1978).

¹⁰ Theodor W. Adorno: Jene zwanziger Jahre, online at https://de.wikipedia.org/wiki/Nach_Auschwitz_ein_Gedicht_zu_schreiben_ist_barbarisch (last accessed August 5, 2016).

¹¹ Hejo Klein, Sachwörterbuch der Drucktechnik und grafischen Kunst, (DuMont, Cologne, 1975), p. 8.

Über die Autoren:

Prof. Bernd Kracke

Bernd Kracke, Präsident der HfG Offenbach (seit 2006), seit 1999 Professor für Elektronische Medien an der HfG. 2001 bis 2006 Dekan Fachbereich Kunst (vormals Visuelle Kommunikation). Gründete das CrossMediaLab als Forschungs- und Experimentalplattform zur Vernetzung analoger und digitaler Technologien. Er ist Mitgründer, Vorstandsmitglied und Präsidiumssprecher der Hessischen Film- und Medienakademie. Außerdem ist er Initiator und Leiter der B3 Biennale des bewegten Bildes.

Volker Steinbacher

Volker Steinbacher, geboren 1957 in Neu-Isenburg, studierte von 1976 bis 1982 Malerei und Freie Grafik an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste, Städelschule, in Frankfurt am Main bei Christiane Maether und Prof. Johannes Schreiter. 1982 wurde er zum Meisterschüler ernannt.

1983 bis 1984 war er Theatermaler und Kascheur bei den Städtischen Bühnen in Frankfurt und arbeitete an großen Opernproduktionen mit. 1992 wurde er mit dem Kunstpreis der Marielies Hess-Stiftung, Frankfurt am Main ausgezeichnet. 1994 und 1995 erhielt er zwei Stipendien der Aldegrevier-Gesellschaft Münster in den Kupferdruckwerkstätten der Kätelhön KG in Möhnensee. Seit 2011 ist Volker Steinbacher Dozent für Freie Druckgrafik an der HfG Offenbach.

Prof. Dr. Hans Zitko

Hans Zitko, geboren 1951 in Hamburg, Studium der Philosophie, Kunstgeschichte und Germanistik an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Promotion mit einer Arbeit über Friedrich Nietzsche. Zahlreiche Publikationen, u.a.: *Kunstwelt. Mediale und systemische Konstellationen*, Hamburg 2012; (Hrsg.): *Kunst und Gesellschaft. Beiträge zu einem komplexen Verhältnis*, Heidelberg 2000; (Hrsg.): *Theorien ästhetischer Praxis. Wissensformen in Kunst und Design*, Köln - Weimar - Wien 2014. Seit 2010 Gastprofessor für Wahrnehmungstheorie an der HfG Offenbach. Mitherausgeber von »Imago. Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik«.

On the authors:

Bernd Kracke, president of HfG Offenbach (since 2006), Professor for Electronic Media at HfG since 1999. Dean of the School of Art (previously Visual Communication Dept.) from 2001 through to 2006. Founded the CrossMediaLab as a platform for research and experimentation towards the networking of analog and digital technologies. He is a co-founder, board member and committee spokesperson for Film- und Medienakademie Hessen, and has initiated the B3 Biennial of the Moving Image as well as being its director.

Volker Steinbacher, born 1957 in Neu-Isenburg, studied Painting and Graphics at Städelschule, Staatliche Hochschule für Bildende Künste, in Frankfurt under Christiane Maether and Prof. Johannes Schreiter from 1976 through to 1982. He became a member of the master class in 1982. As a scene painter and sculptor for the municipal theaters in Frankfurt from 1983 until 1984 he contributed to major opera productions. In 1992 he was awarded the Art Prize of the Marielies Hess-Stiftung, Frankfurt. In both 1994 and 1995 Aldegrevier-Gesellschaft Münster awarded him a scholarship for the copperplate printing workshops of Kätelhön KG in Möhnensee. Volker Steinbacher has been Lecturer of Printmaking at HfG Offenbach since 2011.

Hans Zitko, born 1951 in Hamburg, studied Philosophy, Art History and German Language and Literature at Goethe University in Frankfurt. He concluded his studies with a dissertation on Friedrich Nietzsche. His numerous publications include: *Kunstwelt. Mediale und systemische Konstellationen*, Hamburg 2012; (ed.): *Kunst und Gesellschaft. Beiträge zu einem komplexen Verhältnis*, Heidelberg 2000; (ed.): *Theorien ästhetischer Praxis. Wissensformen in Kunst und Design*, Cologne - Weimar - Vienna 2014. He has been a Guest Professor for Perception Theory at HfG Offenbach since 2010. He is the co-editor of "Imago. Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik".

Dr. Stefan Soltek

Stefan Soltek, geboren 1956 in Köln, studierte Jura und Kunstgeschichte in Köln und in Bonn, Promotion über den romanischen Taufstein von Freckenhorst. In Fortsetzung zahlreicher Museumspraktika und nach Volontariaten am Hessischen Landesmuseum Kassel und am Museum Angewandte Kunst Frankfurt am Main dort Kurator der Sammlung Linel für Buchkunst und Grafik. Seit 2002 Leiter des Klingspor Museums Offenbach. Mehrfach Juror für die Stiftung Buchkunst (Wettbewerb Schönste Bücher). Publikationen im Bereich Künstlerbuch und Plakat.

Stefan Soltek, born 1956 in Cologne, studied Law and Art History in Cologne and Bonn. His doctoral thesis was on the Roman baptismal font of Freckenhorst. Following this he completed several internships and a traineeship each at Hessisches Landesmuseum Kassel and Museum Angewandte Kunst Frankfurt am Main before working at the latter institution as their curator of the Linel Collection of Book Art and Printmaking. Since 2002 he is the director of Klingspor Museum Offenbach. He has been a jury member for Stiftung Buchkunst's Best Book Design award several times, as well as publishing numerous volumes on artist books and posters.

Impressum / Imprint

Gestaltung / Design
Katharina Holl

Übersetzung / Translation
Dr. Jeremy Gaines

Druck / Print
VD Vereinte Druckwerke, Frankfurt

Auflage / Edition
1000

ISBN 978-3-945365-09-0

Mit einem herzlichen Dankeschön an Ortrud Toker, Prof. Klaus Hesse, Prof. Dr. Christian Janecke und viele andere!
A heartfelt thank you goes to Ortrud Toker, Prof. Klaus Hesse, Prof. Dr. Christian Janecke and many others!



Prof. Bernd Kracke
Volker Steinbacher

Hochschule für Gestaltung
Schloßstraße 31
D - 63065 Offenbach am Main

Telefon: +49 69 800 59-0
www.hfg-offenbach.de

© 2016 bei den Künstlerinnen, Künstlern und den Textautoren / © 2016 remains with the artists and authors