

Sören Fischer

BÜTTEN, JAPANPAPIER, KARTON

Zum Papier als Objekt und Ort bei Gerhard Altenbourg

»Papiere sollten umarmt sein« – Eine Einführung

Als Timm Rautert von Gerhard Altenbourg in dessen Haus am Braugartenweg im thüringischen Altenbourg eingeladen wurde, gewährte der Graphiker und Zeichner dem aus Westdeutschland angereisten Fotografen ein Privileg, das er ansonsten nur einem kleinen Kreise von Eingeweihten zugestand: einen Blick in sein Arbeitszimmer, das die Funktion eines Rückzugsortes erfüllte und mit seinen geringen Abmessungen zugleich Ausdruck für die oft meditative Arbeitsweise des Künstlers war.¹ Wie in keinem anderen Raum des Hauses verdichten sich an diesem Ort die Altenbourgschen Spezifika, die ihn mit Hermann Glöckner und Carlfriedrich Claus verbanden. »Auch diese verkörperten [...] hohe ästhetische Ansprüche, lebten eine extreme Individualität mit hoher Konsequenz [...], beide pflegten eine kontemplative Schaffensweise mit mönchischer Klausur.«²

Bei Rauterts Besuch im Jahr 1984 entstand auch eine Fotografie, die den scheinbar unbeobachteten Altenbourg an seinem Schreibtisch zeigt (Abb. 1). Der Weitwinkelblick, der auf eine umfassende dokumentarische Abbildung dieses inklusenhaften Bereichs abzielt, lässt den Künstler beinahe zur Nebensächlichkeit werden. Was hingegen im Fokus steht, ist ein großer Bogen gelbweißen Papiers auf dem Schreibtisch. Die mit ihm beschriebene Leerstelle ist eine Andeutung auf noch zu schaffende Kunstwerke und kann zugleich als Kommentar über Altenbourgs Reiz an freien Flächen gelesen werden. Vor allem aber formuliert sie einen Kontrast zum »schöpferischen Chaos«,³ von dem das Arbeitszimmer erfüllt wird.

Wenige Jahre später, 1991, wählte der Dresdener Fotograf Ulrich Lindner einen ähnlichen Standpunkt für seine Fotografie »Arbeitstisch mit Stuhl« (Abb. 2).⁴ Der leere Stuhl ist ein Verweis auf die Abwesenheit des Künstlers. Dieser ist tot, das Papier als Leitmotiv des Zimmers hingegen geblieben. Die Fotografie verdeutlicht eindrucksvoll, dass Altenbourg nicht nur alle Oberflächen mit Büttен- oder Kartonbögen bedeckte, Papiere hatten auch den Luftraum erobert und hingen



1 Timm Rautert, Altenbourg im Arbeitszimmer, 1984, Fotografie, 24 × 36 mm (Dia, im Besitz des Künstlers)

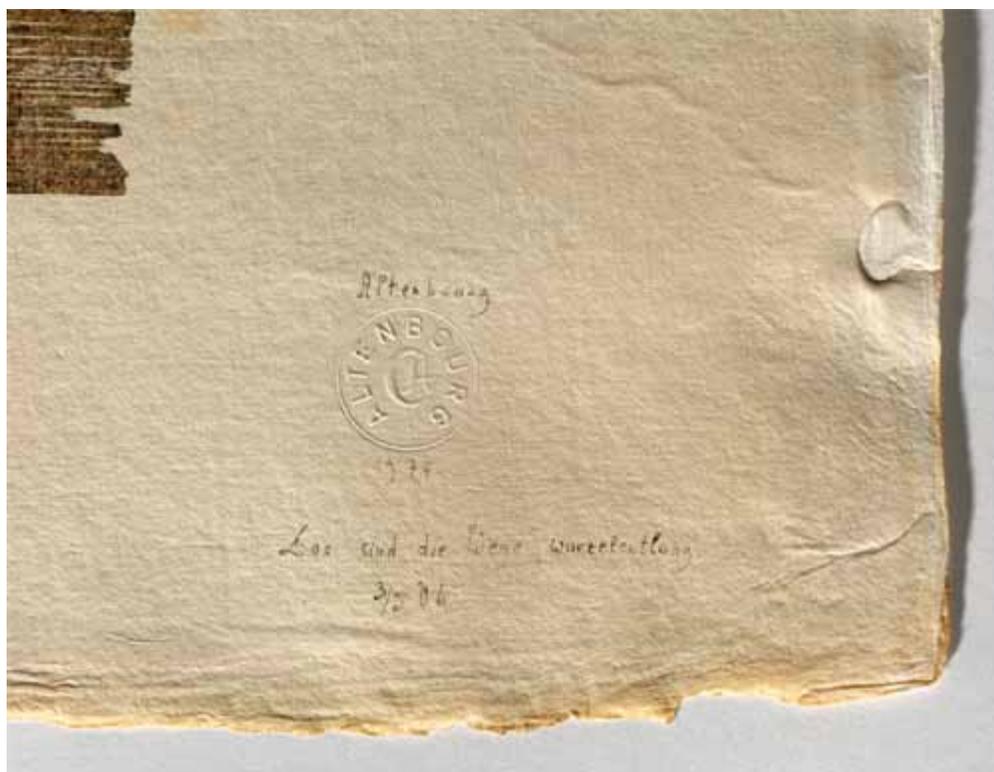


2 Ulrich Lindner, Arbeitstisch mit Stuhl, 1991, Fotografie, 47,5 × 47,1 cm, aus der Kassette: »Dies Haus als Aufgabe« (Gerhard Altenbourg), Inv.-Nr. Da 2005-77/14

den hellen Fenstern gegenüber mit Klammern fixiert, ähnlich Wäschestücken, an einer Leine. Wie sich die langjährige Nachbarin und Freundin des Hauses Christa Grimm erinnert, »wurden manche Arbeiten, an denen Altenbourg oft über Jahre arbeitete, hängend aufbewahrt. Er wollte diese Blätter, diese Fragmente, für sich präsent haben; ein Anblick der Konfrontation mit sich selbst.«⁵

Beide Fotografien sind Ausdruck für den außergewöhnlich hohen Stellenwert, den das Papier als Material und Ort schöpferischer Verbildlichungen für Gerhard Altenbourg einnahm. Meist sieht man nur das Einzelwerk und vergisst, dass sich die künstlerische Lebensleistung Altenbourgs aus mehreren tausend Arbeiten zusammensetzt – fast alle auf Papier.⁶ Dieses war für Altenbourg nicht nur Oberfläche. Vielmehr war es mit seiner hohen Varietät an Tönungen, Strukturen und Grammaturen, seiner oft ausgeprägt volumigen Körperhaftigkeit – man denke hier an das starke Büttenpapier oder das vom Künstler ebenfalls häufig verwendete Hosho paper aus Japan –, sowie seiner mannigfachen Interaktion mit Farben, Druckstöcken, Pinseln und Federn zentraler Bestandteil der Werke; und selbst die seriellen Kennzeichnungen der Einzelblätter durch den Blindprägestempel sowie die Bezeichnungen und Signaturen in Tusche steigern sich bei Altenbourg, etwa im Holzschnitt »Das sind die Wege wurzelentlang« (1974), zu meisterhaften kalligraphischen Kompositionen, die mit der faserig-rauen Oberfläche des Papiers interagieren (Abb. 3; Kat.-Nr. 154).

Die Faszination für Materialien konzentrierte sich bei Altenbourg jedoch nicht nur auf das Papier, generell übten textile, gewebte, hölzerne oder steinerne Oberflächen einen hohen Reiz auf ihn aus. Neben der hier abgebildeten undatierten Tuschezeichnung auf Fadenpapier (Abb. 4;



3 Gerhard Altenbourg, Das sind die Wege wurzelentlang, 1974, Holzschnitt auf Hosho paper, Ex. 3/3 Vb, 438 × 697 mm (Darstellung), 582 × 978 mm (Blatt), Inv.-Nr. A 1974-679, Ausschnitt

Kat.-Nr. 57) zeigt sich dies exemplarisch im Holzschnitt »Erfühtes Flüstern« (Kat.-Nr. 166) von 1975. Hierfür verwendete der Künstler eine feinmaschige Gaze, die auf hellbraunes Papier geklebt wurde. Die Darstellung zeichnet eine eindrucksvolle Rasteroptik aus, die durch die transluzente Qualität der Gaze noch verstärkt wird. Mit einem stofflichen Charakter experimentierte Altenbourg auch im Unikat-Künstlerbuch »terra« (begonnen 1960; Abb. in Kat.-Nr. 313), das aus zwölf gefalteten und gebundenen Leinenblättern besteht. Das Umblättern seiner weichen Seiten wird ebenso wie das Betrachten seiner feinen Zeichnungen zu einem starken (und ungewöhnlichen) haptischen Erlebnis.

Wie sehr die enge Verbindung von künstlerischer Darstellung und ihrem Trägermaterial gerade für Altenbourg zutrifft, bestätigte Tobias Lorenz, der ab den frühen 1970er Jahren als Holzschnittdrucker für ihn tätig war: »Altenbourg wusste genau, was man mit welchem Papier wie machen konnte und wie die jeweilige Komposition auf dem Material wirken würde. Die Vorstellung war – schon vor dem eigentlichen Druck – ganz präzise da.«⁷ Die Papiere waren dem Künstler Dialogpartner, deren Charakter er in der Werkentstehung und im Druckprozess auszuloten und für sich nutzbar zu machen wusste. »Altenbourg«, so auch Dieter Brusberg im Katalog zur »Schnepfenthaler Suite« von 1989, »liebt das Gespräch mit dem Material, den Dialog mit dem Partner, zu dem – unausweichlich und lebendig – Papiere und Platten für ihn werden.«⁸ Der Künstler hat sein sinnlich-haptisches Verhältnis zu diesem Material, das durch die Berührungsästhetik und das »Erfahren und Erfühlen wollen«,⁹ wie Grimm treffend feststellte, Anklänge einer emotionalen Komponente einschloss, selten schriftlich kommentiert;¹⁰ ihm waren die Werke auf Papier beredt genug.

Am eindrucklichsten ist in diesem Zusammenhang der Prosatext »Unverwehet«, den Altenbourg für den Katalog der Westberliner Ausstellung »Idee, Konzept, Werk« von 1977 verfasste. Papier wird dort mit allen Sinnen erfasst, befühlt, gehört, geschmeckt, labend beschaut, wird zum alleinigen, privilegierten Ort des künstlerischen Formfindungsprozesses:

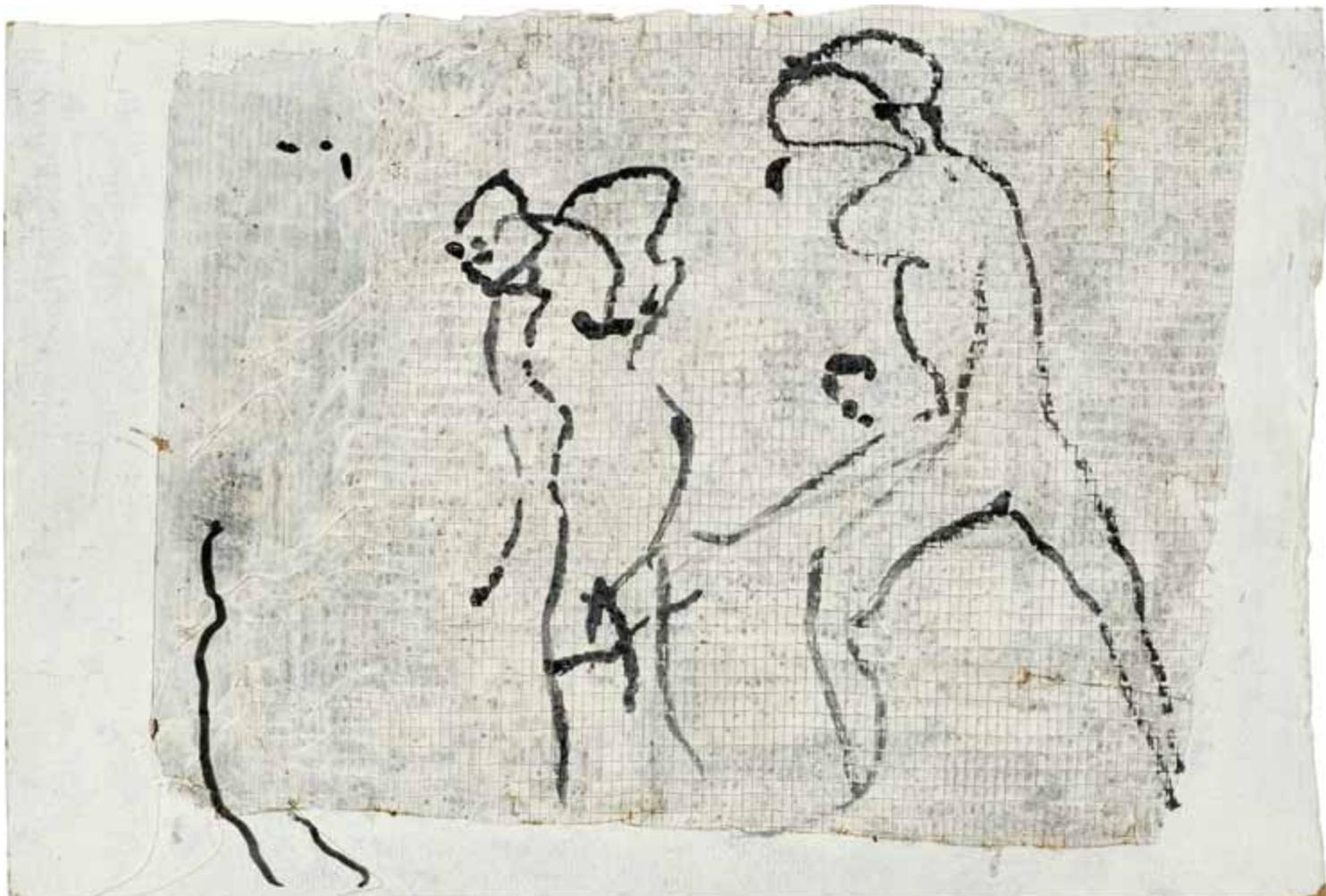
»Papier, der Träger, nur auf ihm vermag die Verbundenheit, gespeist aus gleißenden Schächten, tragend zu werden. Papier geliebt aus dem Tal der Schatten; Papiere sollten umarmt sein mit allen Sinnen; umarmt sei das Rascheln und Knistern, Rauhe und Glätte, Milchweiß, Rahmweiß, Haferschleimfarbenes Leuchten, Glimmen, der Geschmack auf der Zunge von uralter

Güte, der Geruch von herber Weiche. Konzept und Werke werden eins; es gibt keine Vorstudie, da sich das entscheidende Begegnen auf dem Blatt abspielt, und hier nur allein.«¹¹

Die vorliegende Untersuchung beleuchtet bisher Übersehenes zum fetischen Papierliebhaber Altenbourg und gewährt Einblick in die teils profanen Bereiche eines nonkonformen Künstlerlebens in der DDR. Sie fragt, wie und über welche verschlungenen Wege Altenbourg an den offiziellen Stellen vorbei die kostbaren Papiere aus Italien, Frankreich und der Bundesrepublik Deutschland erwarb, die er über Jahrzehnte für seine Drucke und Zeichnungen verwendete. Papiere aus ostdeutschen Fabriken nutzte der Künstler seltener, da diese ihm aufgrund des nicht alterungsbeständigen Holzgehaltes zu minderwertig waren.¹² Gleichsam als Randergebnis manifestieren sich hier die durch die Kulturpolitik der DDR bewusst etablierten Hürden, die Altenbourgs unbequemem Schaffen – wie auch dem vieler anderer Künstler – neben seiner künstlerischen Freiheit vor allem die konkreten Grundlagen, d. h. die Arbeitsmaterialien, zu entziehen vermochten. Durch den erschweren, vom Staat mit Quoten kontingentierten Zugang versuchte dieser die Hoheit über das Papier und die künstlerische Produktion zu erlangen. Die latente Eingrenzung des Lebensraums durch die unüberwindlichen Landesgrenzen reflektierte sich als invasives Prinzip auch in der Begrenzung der im wörtlichen Sinne »freien«, weil leeren Ausdrucksflächen, welche Papier bot.

Anhand exemplarischer Einzelanalysen wird im Anschluss Altenbourgs räumlicher wie ästhetischer Zugang zum Papier verdeutlicht. Er wird etwa dort fassbar, wo ein Druckstock sich tief in das Büttenpapier einprägt und diesem ein visuell und haptisch erkennbares Relief verleiht: Das Papier gewinnt eine räumliche, teils landschaftliche Qualität, die näher zu untersuchen ist. Ausgewählte Unikat-Künstlerbücher, deren aus dem 19. Jahrhundert stammende Blattseiten mit neuen Inhalten und Bildern überschichtet wurden, werden abschließend herangezogen, um das Papier als Ort von interventionistischen Handlungen vor Augen zu führen.

4 Gerhard Altenbourg, [Verfolgungsjagd], undatiert, Pinsel in Chinesischer Tusche über Titanweiß auf grundiertem Fadenpapier auf Pappe, 200 x 296 mm, Inv.-Nr. C 2012-77



Die Wege zum Papier

Als Lothar Lang von dem bereits geplanten Buchprojekt »Oktoberdrucke« Abstand nehmen wollte, bat er Gerhard Altenbourg 1971, bei weiteren Nachfragen vonseiten des zweiten Herausgebers Bernd Jentzsch darzulegen, dass die Drucke »wegen Papierschwierigkeiten einstweilen nicht erscheinen«¹³ könnten. Lang, der als Kritiker, Kunstförderer und Direktor des Museum Burgk eine sehr nachhaltige Rolle im Kulturleben der DDR einnahm und als informeller Mitarbeiter für das Ministerium der Staatssicherheit der DDR tätig war, wusste, dass sich kaum eine Ausrede besser eignete als die der Beschaffungsprobleme von Künstlerbedarf. Zwar existierten etwa mit der Spechthausener Mühle in Eberswalde Papierfabriken in der DDR, viele Lieferungen gingen zur Devisenbeschaffung jedoch in den Export. Für die ostdeutschen Künstler, die ab 1959 aufgrund der fortschreitenden Herausbildung des offiziellen sozialistischen Realismus (»Bitterfelder Weg«) als einzig akzeptierte Kunstform auch geistig immer stärker reglementiert wurden, verschärfte sich die materielle Situation durch den Bau der innerdeutschen Mauer 1961.

In der Folge wurden qualitativ gute und ästhetisch edle Papiere, Farben, Kreiden usw. laut Max Uhlig zu einer der zahllosen »Mangelwaren des Ostens«.¹⁴ Durch Importkontrollen war den Künstlern zudem der Zugang zum westeuropäischen Markt verschlossen, so dass sie nur über Mittelsmänner, Tricks, Geduld oder aber unter Umgehung von Einfuhr- und Zollgesetzen an diese notwendigen Materialien gelangen konnten. Für Altenbourg, der ab den 1950er Jahren aufgrund seiner nonkonformistischen Kunst unter Beobachtung der Kulturpolitiker stand, traf dies in besonderem Maße zu.¹⁵ Vor allem auch deshalb, weil er – trotz Ausstellungsverbot, staatlicher Repressalien und häufiger Einschüchterungsversuche – Druckgraphiken und Zeichnungen in hohen Stückzahlen produzierte.

Ebenso in den Augen Erhart Kästners, Direktor der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel, Schriftsteller sowie Förderer und Sammler des Altenbourgschen Werkes, stellten die eingeschränkten Möglichkeiten, Materialien, Bücher und Briefe nach Altenbourg zu schicken, eines der großen Hemmnisse in der künstlerischen Entfaltung dar: »Wenn ich mir dieses Leben anschau, dieses supertriste Nest Altenbourg, [...] dieses Besorgen und Schicken von hier um zehn Ecken, die Unmöglichkeit, einen Brief zu wechseln [...] –: das alles kann nicht gut so weitergehen.«¹⁶ Kästner meinte damit auch die Papierlieferungen, die er dem Künstler über die Firma »Japanpapier Import Gesellschaft Drissler & Co« aus Frankfurt am Main (seit 2009 Teil der »Igepa Großhandel GmbH«) zukommen ließ. So konnte sich Altenbourg 1971 zwar in einem Brief beim Bibliotheksleiter für die Zusendung verschiedener Ingres- und Roma-Büttenpapiere bedanken, musste aber die Unvollständigkeit der Lieferung mitteilen. Wen Altenbourg hinter dieser Reduzierung der Sendung vermutete, verdeutlicht die in dem Brief vorgebrachte Klage über den postalischen Verlust eines Buches: »Ich habe den Eindruck, daß das Buch (es soll an mich abgegangen sein!) mich nicht erreicht, daß eine Behörde es spurlos verschwinden läßt.«¹⁷ Im Wissen darum, dass das Briefgeheimnis für die Überwachungsorgane nur allzu leicht umgangen werden konnte, reagierte Kästner trotz allem prompt und sicherte dem Künstler zu: »Die fehlenden Musterbücher über Papiere habe ich noch einmal bestellt und sende sie alsdann.«¹⁸

Kästner gehörte neben Dieter Brusberg zu den Förderern, die durch Papierlieferungen das Weiterarbeiten des Künstlers garantierten.¹⁹ Kästner nimmt damit eine ebenso wichtige Rolle für Altenbourg ein wie in Düsseldorf Wilfried und Astrid Rugo, die ab den späten 1960er Jahren zu kontinuierlichen Beschaffern zahlreicher Arbeitsmaterialien wurden. Rugo war für das saarländische Stahlunternehmen »Röchlingstahl GmbH« (heute Saarstahl AG) tätig und wurde 1963 nach Westberlin versetzt.²⁰ Aus der Enklave heraus sollte er als Leiter des Ostgeschäfts die Handelskontakte mit den sozialistischen Partnern ausbauen. Daneben blieb Zeit für die Kunst. In Berührung mit dem Informel und den phantastischen Realismus kam Rugo insbesondere durch den Jugendfreund Brusberg sowie durch die Galerie Springer in Berlin. »Bei Brusberg«, so der gebürtige Saarbrückener, »sahen wir u. a. Horst Janssen, Paul Wunderlich und Gerhard Altenbourg. Das hat uns seinerzeit sehr berührt, und wir haben gekauft.«²¹

Um 1966/67 nutzte Rugo erstmals seine die politischen Grenzen überschreitenden Möglichkeiten zur Materialbeschaffung. Altenbourg hatte ihn vor allem um Papiere gebeten. In erster

Linie waren es die Frühjahrs- und Herbstmessen in Leipzig, die als »Umschlagplatz« für die verdeckten Lieferungen genutzt wurden. Zuvor hatte der Künstler anhand von Musterbüchern zwei bis drei Mal jährlich exakte Wunschlisten mit Papiersorten an Rugo weitergeleitet. Dies war, wie Annegret Janda schrieb, nicht immer einfach, denn »auch für Westdeutsche war ein Besuch im Osten nicht ohne besondere Reisegenehmigungen erlaubt, die zeitweilig nur aufgrund von verwandtschaftlichen Bindungen oder als Handelsmann zur Leipziger Messe in eingeschränktem Maße zu bekommen war.«²²

Als Messegut getarnt oder in Lieferwagen versteckt, gelangten Papier, Pinsel, Farben, Stoffe, Lebensmittel, Zahngold, Bücher und Ausstellungskataloge über die innerdeutsche Grenze nach Leipzig. Von dort aus wurden sie an die geförderten Künstler, so an den befreundeten Max Uhlig weitergeleitet, der nach Altenbourgs Tod auch dessen Papierbestände übernahm. Rugo erinnert sich: »Altenbourgs Beziehung zum Papier war eine ganz besondere. Das war ihm ungeheuer wichtig. Von der Qualität musste es absolut stimmen. Wenn ich beispielsweise aufgeraute Papiere mitbrachte, hat er gejubelt und sie mit den Händen berührt. Er war sofort begeistert und ergriffen davon.«²³

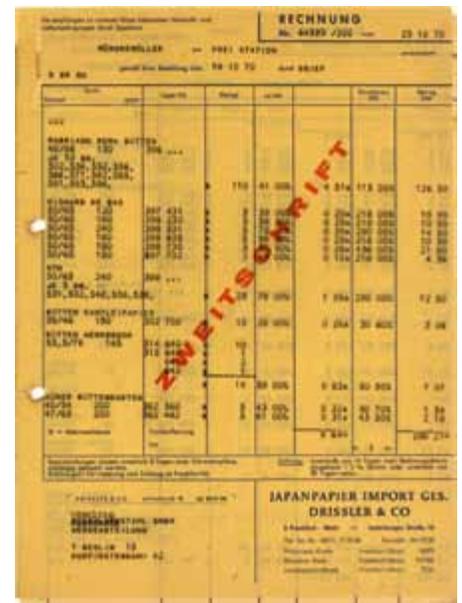
Ebenso wie Kästner, der bis zu seinem Tod Altenbourg bei der Papierbeschaffung half, bestellte auch Rugo bei »Drissler & Co« in Frankfurt. Eine hier abgedruckte Rechnung vom 23. Oktober 1970 lässt den Umfang dieser »Kunst-Operation« erahnen (Abb. 5). Auf drei Seiten sind dort mehr als 750 Papierbögen zu einem Gesamtpreis von 625 DM verzeichnet, darunter die von Altenbourg häufig verwendeten, traditionsreichen Bütten Sorten Fabriano Roma aus Italien sowie Richard de Bas aus Frankreich. Geht man davon aus, dass Altenbourg derartig umfangreiche Chargen zwei Mal pro Jahr erhalten hat, wird erkennbar, wie hoch sein Papierbedarf war. Diesen beglich er durch die »Währung« der eigenen Werke. Wie Uhlig schon an anderer Stelle bestätigte, waren derartige Verkäufe, die den Staatlichen Kunsthandel umgingen, illegal und konnten mit Freiheitsentzug geahndet werden.²⁴

In der DDR wurde die Papierbesorgung erst Mitte der 1970er Jahre einfacher. 1974 war der Staatliche Kunsthandel ins Leben gerufen worden, wobei die Beschaffung von valider Westwährung durch Exporte eine seiner Hauptaufgaben darstellte.²⁵ Im Zuge dessen wurden verschiedene Künstlerbedarfsläden – u. a. im Leipziger Stadtteil Markkleeberg – gegründet, in denen in begrenztem Umfang Westprodukte erworben werden konnten. Dieses Geschäft fungierte als zentrale Verkaufsstelle für den Verband Bildender Künstler der DDR (VBK).²⁶ »Es wurde somit«, wie der Holzschnittdrucker Tobias Lorenz bestätigt, »viel einfacher, diese notwendigen Dinge zu bekommen.«²⁷

Eine Sonderrolle spielen in diesem Zusammenhang die in einer Auflage von 100 Exemplaren verlegten Künstlerkassetten »Wund-Denkmale. Schwebende Labung und Schauer«, die 1982 im Verlag von Dieter Brusberg, Hannover, und 1986 in einer leicht veränderten Edition im Leipziger Verlag Philipp Reclam jun. herausgegeben wurden (Abb. in Kat.-Nr. 339).²⁸ Sie enthalten je 34 lose eingelegte gefaltete Doppelbögen mit Gedichten des Künstlers, Holzschnitten und Zeichnungen. Mit ihren cremegelben, rauen Büttenpapieren wirken die mit Pergament umzogenen Kassetten wie Schatzkästchen, die Bogen für Bogen ihre Kunstbuchqualität entfalten. Bei diesem Projekt musste sich Altenbourg nicht um die Papierbeschaffung kümmern. Die Büttenbögen kamen von den Verlagen, und der Papiere »leidenschaftlich [!]iebende«²⁹ Altenbourg konnte sich zusammen mit Tobias Lorenz, Christa und Frank Grimm ganz dem Erdichten und bildlichem Verdichten seines »kleinen Gesamtkunstwerkes« widmen.

Bedrucken, bezeichnen, überdrucken, überzeichnen: Altenbourg und die Ästhetik des Papiers

Wie konsequent Altenbourg die materiellen Eigenschaften der Papiere berücksichtigte, verdeutlichen insbesondere seine Holzschnitte der 1970er Jahre. Florian Illies bemerkte, dass sich der Künstler schneidend, ritzend und punktierend förmlich in die Stöcke hinein grub, wobei er die Holzstrukturen jedoch nicht auslöschte, sondern sie Raum bildend in seine Kompositionen einbezog.³⁰ Die bereits erwähnte Landschaftsdarstellung »Das sind die Wege wurzelentlang« (Kat.-Nr. 154) kann hier exemplarisch genannt werden. Als Holzstock wurde ein Teil eines Möbelstückes verwendet; für Al-



5 Rechnung für eine Papierlieferung an Wilfried Rugo, 1970, 28,5 × 21 cm, Privatbesitz, Düsseldorf

6 Gerhard Altenbourg, Das sind die Wege wurzelentlang, 1974, Holzschnitt auf Hosho paper, Ex. 3/3 Vb, 438 × 697 mm (Darstellung), 582 × 978 mm (Blatt), Inv.-Nr. A 1974-679



tenbourg kein untypisches Vorgehen, bediente er sich doch auch bei anderen Kompositionen, etwa »Geschöpf im Ring« (1970; Kat.-Nr. 96) sowie »Ariadne« (1973; Kat.-Nr. 148), profaner Alltagsobjekte wie hölzerner Toilettenbrillen oder Stuhlsitze und ihrer vielfältigen Oberflächenbeschaffenheit.

Im Holzschnitt von 1974 wandelt sich die Holzstruktur auf dem gebrochenen weißen Papier zum transparenten Hügelland der Thüringer Heimat (Abb. 6).³¹ Altenbourg zeigt die graubraune Landschaft nicht aus einer klassischen Vogelschau. Stattdessen kombinierte er das weite Panorama im oberen Bilddrittel mit einem in die Erdgeschichte vordringenden Schnitt durch die geologischen Schichten. So werden lange Baumwurzeln, unterirdische Wasserläufe, Strukturen erkennbar, die dem Auge ansonsten verborgen sind, die »Adern in den Flächen«³² bilden und die sich in Form von tiefen Ritzungen und stehen gebliebenen Astaugen in das raue Hosho Papier aus Japan eingraben. Vergleichbar mit der frühen gemäldeartig farbigen Aquarell- und Tuschezeichnung »Spiel auf zweierlei Ebenen« (Taf. 42; Kat.-Nr. 20) von 1956 wird auch hier das Papier selbst zum Ort, zum geschichteten Raum, der die Zeit thematisiert. »Es ist«, um eine Formulierung des Künstlers zu zitieren, die er für die Beschreibung der Lithographie »Schilfstrich am Strom« (1968) verwendete,³³ »der Strom der Zeit, der durch [!] das Blatt hindurch geht, in dem sich alles verwandelt, in dem aus Figuren Chiffren werden, hingesezt an einen Strom, hingesezt zum Heimisch werden [...]«³⁴ Im Hinblick auf diese geologisch-landschaftlichen Bildwelten, die in die Tiefe zeigen, verwundert es nicht, dass Eduard Beaucamp seinen anlässlich Altenbourgs 60. Geburtstag verfassten Beitrag in der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« von 1986 mit dem Titel »Bergwerk der Seele« überschrieb.³⁵

Die umfangreichen Lieferungen, die Altenbourg durch Kästner und Rugo erhielt, gestatteten dem Künstler das experimentelle Spiel mit dem Papier, war er doch primär an der Frage interessiert, wie ein Druckstock und seine Farben mit jeweils unterschiedlichen Oberflächen interagierten. In den zwei motivisch und im Format identischen Holzschnitten »Hügelland im Hin= Widerspiel« (1973; Kat.-Nr. 133) und »Hügelland im Hin= und Widerspiel« (1973; Kat.-Nr. 135) tritt dies prägnant vor Augen. Im Fall der erstgenannten Version entschied sich Altenbourg für einen glatten, leicht glänzenden Karton (Abb. 7). Dessen Festigkeit verhinderte beim Druck mit der Kniehebelpresse eine Übertragung des rauen Holzstocks auf das Blatt, so dass das Bild eher den Eindruck eines Flachdrucks als eines Hochdrucks suggeriert. Diametral entgegengesetzt ist die zweite Fassung (Abb. 8). Dort tritt das Papier nicht als Fläche, sondern als Körper auf, in dem sich landschaftliche Schichtungen als metaphorische Bilder individueller Findungsprozesse wie heimatlicher Verortungen entfalten. Das Holz hat sich in das Papier eingedrückt. Einige wenige Stellen sind dort, wo sich Lücken im Stock befanden, weiß und unberührt stehen geblieben: Das Papier wandelt sich zum Relief.

Dass Altenbourg die Papieroberflächen als räumliche Wirkstätten aufgefasst hat, zeigt u. a. sein Text »Findungen« von 1967:

»In diesen Gefügen sind viele Erfahrungen eingewebt, eingeschlossen, die sich erfahren lassen im Winde dessen, was sich im Wort Zeit ausspricht und als solches erdgeschichtliche und individuelle Zeit auf eine Fläche bringt. – Für mich eine wichtige Station auf dem Streifzug durch die letzten Monate: hier werden graphische Strukturen und farbige Dinge in ein Gefüge eingeschmolzen, das nahtlos in vielartigen Schichten übereinander aus den differenzierten Schichten und Schichtungen sein Leben [...] begreift.«³⁶

Volker Zschäckel, der seit 1986 in der Leipziger Galerie am Sachsenplatz arbeitet, bestätigte jüngst Altenbourgs besondere Leidenschaft für das Papier, die in den oben genannten druckgraphischen Arbeiten Form annimmt: »Bezogen auf das Papier war Altenbourg wohl nur mit Werner Tübke vergleichbar, der das Haptische sehr schätzte, auch wenn der Umgang Altenbourgs mit Material und Oberfläche viel sublimer war. Dies zeigte sich deutlich auch an seiner Kleidung.«³⁷ Zschäckel verweist hier auf einen Aspekt, der oben bereits zur Sprache kam und eng mit der Papierästhetik verknüpft ist: dem Hang des Künstlers zu textilen Strukturen und edlen Stoffen. »Vor allem bei offiziellen Anlässen [...] pflegte er durch seine Kleidung«, so erinnert sich Christa Grimm, »eine edle, genau abgewogene Präsentationsform. Er hatte zudem eine imposante Figur, die fast majestätisch wirkte. Oft bereitete er sich, was Kleidung, Essen und Lektüre betraf, zwei bis drei Tage auf einen Besucher vor; jedoch nicht aus einem Gehabe heraus, sondern aus Respekt vor dem Gast. Im Alltag aber lebte und kleidete er sich schlicht.«³⁸

Die kostbare Bekleidung, die bei Altenbourg auch Teil einer strategischen Selbstinszenierung war, fiel bereits den Zeitgenossen ins Auge. So bemerkte die Zeitschrift »Der Spiegel« in einem Artikel über die Altenbourg-Ausstellung von 1969 im Westberliner Haus am Waldsee: »In Altenbourg, wo Altenbourg [...] allein mit seiner Schwester ein Haus bewohnt, kann er zwar unbehelligt malen, den Garten bestellen und sich, dank Westkontakten, nach internationalem Chic einkleiden. Zu den offiziellen Kunstausstellungen jedoch wird er nicht zugelassen.«³⁹ Durch die Formel des gärtnernden Künstlers erscheint Altenbourg ernüchternd als moderner Candide, der, vor den Kräften einer übergroßen Welt zurücktretend, die Ordnung seiner Werte trotz einer das Statement des Weltbürgers formulierenden Kleidung (»internationalem Chic«) allein im privatesten Mikrokosmos verwirklichen kann. Gerade inmitten der DDR und ihrer »Tendenz zu Konformität«, wie Ernst-Gerhard Güse ausführte, »signalisierten diese Haltung und Kleidung Unzugehörigkeit, mussten wie aus einer anderen Welt erscheinen.«⁴⁰

Dass die vom »Spiegel« geäußerte Einschätzung einer Abgrenzung des Künstlers von der ihn umgebenden politischen Umwelt durchaus berechtigt war, findet sich in einem Zitat Altenbourgs von 1969 bestätigt. Seinem Freund Werner Pöschel von den stetigen, sehr belastenden Maßnahmen wie etwa Mahnbriefen durch die Machthabenden des Staates berichtend, schrieb er: »Hier hat sich wieder einiges verschlechtert, das Leben wird immer mehr verstellt, und ich versuche, aus dieser Höhle zu atmen, was nicht immer gelingt.«⁴¹

7 (links) Gerhard Altenbourg, Hügelland im Hin= Widerspiel, 1973, Holzschnitt auf Karton, Ex. 10/11, 265 × 560 mm (Darstellung), 500 × 725 mm (Blatt), Ausschnitt, Inv.-Nr. A 1973-416

8 (rechts) Gerhard Altenbourg, Hügelland im Hin= und Widerspiel, 1973, Holzschnitt auf Hosho paper, Ex. 4/4a, 265 × 560 mm (Darstellung), 485 × 678 mm (Blatt), Ausschnitt, Inv.-Nr. A 1973-414



Das Haus am Braugartenweg wird hier in seiner Funktion als Refugium deutlich, dessen »Enge und Kleinheit durch eine künstlerische Vergeistigung in Gestalt der Bilder, Metallarbeiten und Wandmalereien in Weite und Größe verwandelt worden waren.«⁴² So lässt sich die Bemalung von Türen, Wänden und Treppenaufgängen auch als Versuch deuten, sich eine eigene, der staatlichen Kontrolle entzogene Welt zu erschaffen. Gerade in dem Haus manifestiert sich, so Armin Zweite, »eine Lebenswelt, die von intensiver Arbeit und sorgsamer Pflege, von Innerlichkeit und Reflexion, aber auch von Langsamkeit und Behutsamkeit bestimmt wird.«⁴³

Die Innenräume waren für Altenbourg ebenso Objekte einer Neubeschreibung und inhaltlich-ästhetischen Neubesetzung wie viele von ihm bedruckte und bezeichnete Papiere oder der reich mit Bäumen, Blumen, Sträuchern und Stauden bepflanzte Garten. Die beschriebenen »Oberflächen« des Hauses – zusammen mit ihren oft verschlüsselten, dadaistischen, phantastischen Semantiken – sind dabei aber nicht Ergebnis eines Rückzugs in die Innenwelt im Sinne einer inneren Emigration, wie etwa Eduard Beaucamp vermutete.⁴⁴ Vielmehr dürften sie den Besuchern aus dem In- und Ausland ein deutlicher Beleg für die schöpferische Lebenskraft des bewusst »dagebliebenen« Altenbourg gewesen sein – eine Übersiedlung in den Westen jedenfalls stand für ihn anders als für seine Schwester, soweit wir wissen, nie zur Debatte; vielleicht auch, so Güse, »um nicht Ansätze von Respekt, einer wie immer gearteten formalen Anerkennung«⁴⁵ gegenüber den Staatsorganen zu zeigen.⁴⁶

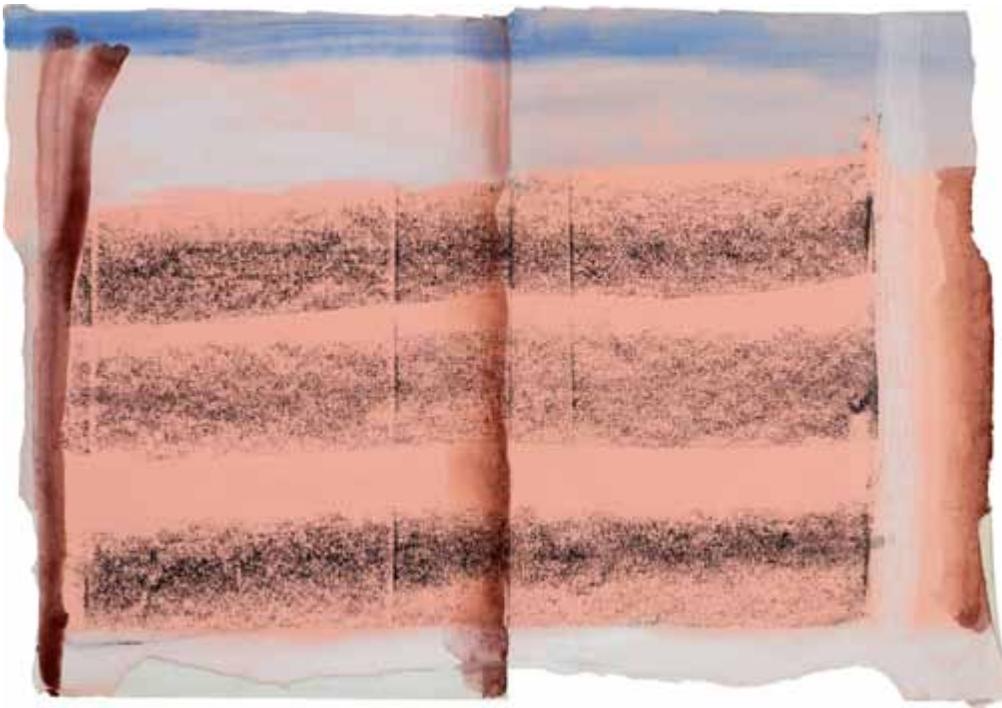
In diesem Sinne lässt sich die künstlerische Beschäftigung mit in die Tiefe sich erstreckenden Schichtungen und Überschreibungen als selbstbewusste Positionierung zum oder gegen das faktisch Gegebene deuten, nicht aber als Ignoranz zum selbigen; oder aber, um in diesem Zusammenhang einen Beschreibungsversuch von Kästner zu zitieren: »Was sichtbar wird auf dem Papier, das ist durchdunstet von dem, was aus den Gewölben aufsteigt: Verborgenes, Gehütetes, Verhehltes, Verschwiegenes, Gestandenes, Kostbares.«⁴⁷

Exemplarisch deutlich wird Altenbourgs Hinwegsetzen über bestehende Inhalte und deren modifizierende Neubesetzung anhand des Unikat-Künstlerbuches »Gehirnfeuer Monstranz« (Abb. in Kat.-Nr. 320), welches um 1983 entstand. Der Künstler verwendete hierfür die Büttenseiten eines Kontobuches der Forstverwaltung von Sachsen-Weimar aus dem 19. Jahrhundert, deren akribische in Feder ausgeführte Kasseneintragungen er mit Figurenkompositionen überzeichnete. Auf den Seiten 136 und 137, die Ausgaben der Jahre 1829–1833 aufführen, unterbricht etwa ein in grüner Pastellkreide virtuos gezogener Bogen die Linienstruktur des Buches. Gleichsam als Fortsetzung des Ausgabenverzeichnisses folgen Figurenassoziationen in weichem Graphit und Rötöl.

Altenbourg suchte in Bürgermeistereien oder Katasterämtern immer wieder nach alten Unterlagen, die er verwerten konnte: »Er war erpicht darauf, weil sie alt und abgelagert waren,«⁴⁸ so Rugo. Die Verwendung des alten Papiers war dabei sicherlich auch ein Verweis (oder gar eine Hommage) auf die lokale, bis in das 16. Jahrhundert hineinreichende Papiertradition im Altenbur-

9 Gerhard Altenbourg, [Phantasien zu »Leben Fibels« von Jean Paul], undatiert, Feder und Pinsel in Chinesischer Tusche, Gouache, Pitt-Kreide (?), 172 x 232 mm, Inv.-Nr. C 2012-89a





10 Gerhard Altenbourg, [ohne Titel], nach 1987, Pitt-Kreide, Pinsel in Gouache auf der Rückseite eines Briefumschlags, 230 × 325 mm, Inv.-Nr. C 2012-71

ger Land.⁴⁹ Die erste Papiermühle, der bis in die Gegenwart viele weitere folgten, entstand hier schon um 1587.

Altenbourg nutzte das geschichtsträchtige Papier dafür, die ursprünglichen Semantiken der Texturen im Sinne eines Palimpsest in Frage zu stellen – ein Vorgehen, das er als bildnerisches Verfahren über viele Jahrzehnte kultiviert und auch theoretisch reflektiert hatte. So schrieb er 1971 in dem Text »Klar dem Nächtlichen verschwistert«: »Palimpsest –: eine ältere Schrift durch eine jüngere überschrieben, einen früheren Einfall durch einen neuen überschichten. Andeuten und Ausdeuten von Bedeutungen und Deutungen von Doppel- und Mehrdeutigem [...]. Einen Einfall über einen Einfall fallen lassen, [...]«⁵⁰

Radikaler noch als in »Gehirnfeuer Monstranz« wurde der Eingriff in eine historische Substanz im Unikat-Künstlerbuch »Sinnmale« (um 1979/80; Abb. in Kat.-Nr. 318), für das er die Blätter eines ursprünglich standesamtlichen Sterberegisters, wohl des 19. Jahrhunderts, verwendete. Altenbourg überzeichnete und »überschichtete« hierfür die Seiten mit bunten Figurenbildern und veränderte das Originalformat. So zerschnitt er den Buchblock zu einem schmalen Hochformat und ließ diesen mit dem geprägten Rückentitel »Altenbourg Skizzenbuch« neu binden. Lediglich am Schnitt sind die stehen gelassenen Buchstaben des Sterberegisters zu erkennen; ein letzter zeichenhafter Verweis auf die ursprüngliche Funktion der Blätter und zugleich Zeugnisse des Eingriffs, der ebenfalls im alten, übermalten Buchdeckel zu »Leben Fibels« von Jean Paul zu erkennen ist (Abb. 9; Kat.-Nr. 54).

In beiden Künstlerbüchern wird das Buchpapier zum Ort einer überschreibenden Handlung; ein Konzept, das anhand von übermalten Zeitungspapieren zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch Pablo Picasso, Georges Braque oder Kurt Schwitters als grundlegendes Thema der Kunst der Moderne angelegt worden war und bei Altenbourg in einem übermalten Briefumschlag der Galerie Brusberg wiederkehrt (Abb. 10; Kat.-Nr. 49). Der Idee der Überschreibung folgend und die Künstlerbücher der 1980er Jahre vorbereitend, hatte Altenbourg bereits mit der zeichnerischen Arbeit »aus den geweihten Wäldern« von 1972 eine wichtige Position bezogen (Abb. 11; Kat.-Nr. 34). Dort übermalte er den Vorzugsdruck des Plakates aus dem Kupferstich-Kabinett Dresden zur Rembrandt-Ausstellung von 1969. Der noch junge holländische Malerfürst ist durch Altenbourgs künstlerische Intervention, die als (selbstbewusster) Verortungsversuch des eigenen Schaffens in der europäischen Kunsttradition gelesen werden kann, hinter einem grünen Farbschleier nur noch zu erahnen. Diese Arbeit, die Werner Schmidt, der damalige Direktor des Hauses, eine »wunderbare Frucht der Verbundenheit zwischen Künstler und Museum«⁵¹ nannte, ist ein besonderer



11 Gerhard Altenbourg, aus den geweihten Wäldern, 1972, Pinsel in Wasserfarben, Feder in Chinesischer Tusche, Ölfarbe über dem Vorzugsdruck des Plakates zur Rembrandt-Ausstellung 1969 im Kupferstich-Kabinett Dresden, 705 x 560 mm, Inv.-Nr. C 1973-2

Beleg für das enge Band, das Altenbourg ab den 1960er Jahren durch Erwerbungen, Schenkungen und Nachlässe mit dem Dresdener Kupferstich-Kabinett verband.⁵²

Wie auch die Künstlerbücher legt die Rembrandt-Übermalung die Vermutung einer Auseinandersetzung Altenbourgs mit zeitgenössischen Malern und Konzepten aus »nicht-sozialistischen« Ländern, etwa mit dem Österreicher Arnulf Rainer (geb. 1929), nahe. Dieser hatte ab den 1950er Jahren begonnen, Übermalungen von berühmten Gemälden und Zeichnungen zu einem seiner Leitmotive zu machen. So schuf er 1980 eine Rembrandt-Serie, deren Einzelblätter der genannten Interpretation Altenbourgs in ihrer künstlerischen Konsequenz gegenübergestellt werden können. Das Konzept der Intervention als Kernthema der Kunst des 20. Jahrhunderts, das bei Altenbourg in Form zerschnittener, übermalter und aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissener Papiere Gestalt annahm, ist neben vielem anderen Ausdruck der internationalen Relevanz seines Werkes und dessen gleichrangige Einbindung in die internationale Kunstgeschichte der Moderne.

Natürlich: Die hier angesprochenen Künstlerbücher »Sinnmale« und »Gehirnfeuer Monstranz« hatten zu Lebzeiten des Künstlers ein nur kleines Publikum. Diese in der Abgeschlossenheit entstandenen Werke sahen weniger Menschen, als dies etwa für die Malereien im Haus und die Graphiken und Zeichnungen auf Papier der Fall gewesen war. Aber Büttten und Karton

– Papiere also – sind bekanntlich geduldig. Die Unikat-Künstlerbücher Altenbourgs waren private Studienobjekte ohne große Öffentlichkeit, die papiernen Oberflächen ihrer Seiten zugleich intime Schauplätze künstlerischer Explorationsen. Auch ein Vierteljahrhundert nach dem Tod des Zeichners und Graphikers ist das Papier als Assoziationsraum seiner künstlerischen Bildwelten so lebendig wie an seinem ersten Tag.

Anmerkungen

- 1 Die vorliegende Untersuchung wurde durch die Berichte zahlreicher Weggefährten und Kenner des Werkes von Gerhard Altenbourg ermöglicht. Neben Dieter Brusberg, Thomas Ranft, Prof. Max Uhlig und Volker Zschäckel sei Dr. Christa Grimm, Tobias Lorenz sowie Wilfried Rugo gedankt, die in Gesprächen mit dem Verfasser über Gerhard Altenbourgs vielfältige Beziehungen zum Papier Auskunft gaben. Gedankt sei auch Olaf Simon, Kupferstich-Kabinett Dresden, für Hinweise zu den verschiedenen Papiersorten.
- 2 Maaz 2011, S. 99.
- 3 Güse, in: Ausst.-Kat. Altenbourg/Saarbrücken 2001, S. 9.
- 4 KK SKD, Inv.-Nr. Da 2005-77/14.
- 5 Christa Grimm im Gespräch mit dem Verfasser, Dezember 2013.
- 6 Vgl. Illies, in: Ströch/Brusberg 1996, S. 33–58, hier S. 34.
- 7 Tobias Lorenz im Gespräch mit dem Verfasser, November 2013.
- 8 Ausst.-Kat. Berlin 1989/90, S. 11–12.
- 9 Christa Grimm im Gespräch mit dem Verfasser, Dezember 2013.
- 10 Das Motiv der erotischen Berührung nutzte Altenbourg auch bei der Schilderung des lithographischen Druckprozesses: »Nur wer unmittelbar diese fast erotische Berührung (es ist wie eine Hochzeit) mit dem Stein sucht, wird diese geflüsterte Sprache verstehen.« In: Gerhard Altenbourg, Notizen als Lich-tungen. Über den Genuß am Steindruck: dieses Besessensein, in: WVZ Janda II, S. 60–61, hier S. 60.
- 11 Gerhard Altenbourg, Unverwehet, in: Ausst.-Kat. Berlin 1977, S. 19–23, hier S. 22. Der Verfasser dankt Christin Barbarino, Berlin, für den Hinweis auf diese Textstelle.
- 12 Tobias Lorenz im Gespräch mit dem Verfasser, November 2013.
- 13 Lothar Lang an Gerhard Altenbourg, 29. März 1971, in: Altenbourg/Lang 2008, S. 108.
- 14 Uhlig, in: Ausst.-Kat. Altenbourg/Saarbrücken 2001, S. 26.
- 15 Vgl. Janda, in: WVZ Janda II, S. 9–24, hier S. 11–12.
- 16 Erhart Kästner an Ingrid Wieder, 25. März 1971, in: Altenbourg 1992, S. 78–80, hier S. 79.
- 17 Gerhard Altenbourg an Erhart Kästner, 10. November 1971, in: Altenbourg 1992, S. 104–105, hier S. 104.
- 18 Erhart Kästner an Gerhard Altenbourg, 11. Dezember 1971, in: Altenbourg 1992, S. 105–106, hier S. 106.
- 19 Erhart Kästner an Gerhard Altenbourg, 12. Juli 1969, in: Altenbourg 1992, S. 38–39, hier S. 38.
- 20 Die folgenden Schilderungen nach Wilfried Rugo im Gespräch mit dem Verfasser, November 2013.
- 21 Wilfried Rugo im Gespräch mit dem Verfasser, November 2013.
- 22 Janda, in: WVZ Janda II, S. 8–24, hier S. 15., Anm. 57.
- 23 Wilfried Rugo im Gespräch mit dem Verfasser, November 2013.
- 24 Uhlig, in: Ausst.-Kat. Dresden/Köln 2012/13, S. 41.
- 25 Vgl. Thomas 1997, S. 6; zum Staatlichen Kunsthandel siehe auch Janda, in: WVZ Janda II, S. 9–24, hier S. 21.
- 26 Volker Zschäckel in einer E-Mail an den Verfasser, November 2013.
- 27 Tobias Lorenz im Gespräch mit dem Verfasser, 8. November 2013.
- 28 Zu den Kassetten vgl. Heining, in: WVZ Janda/Schmidt III, S. 32–43; siehe auch Kat.-Nr. 339.
- 29 So Dieter Brusberg in einem Brief an den Verfasser, 22. Oktober 2013.
- 30 Illies, in: Ströch/Brusberg 1996, S. 33–58, hier S. 47.
- 31 Vgl. Illies, in: Ströch/Brusberg 1996, S. 47.
- 32 Gerhard Altenbourg, Versuch einer Merkmal-Fixierung, 1962, in: WVZ Janda II, S. 50–51, hier S. 51.
- 33 WVZ Janda II, L 126.
- 34 Gerhard Altenbourg an Lothar Lang, 12. Mai 1972, in: Altenbourg/Lang 2008, S. 118–119, hier S. 118.
- 35 Vgl. den Beitrag von Bernhard Maaz im vorliegenden Band, S. 39.
- 36 Gerhard Altenbourg, Findungen, 1967, in: WVZ Janda II, S. 54–55, hier S. 54.
- 37 Volker Zschäckel im Gespräch mit dem Verfasser, November 2013.
- 38 Christa Grimm im Gespräch mit dem Verfasser, Dezember 2013.
- 39 Der Spiegel, 46/1969, S. 202.
- 40 Güse, in: Ausst.-Kat. Altenbourg/Saarbrücken 2001, S. 9.
- 41 Gerhard Altenbourg an Werner Pöschel, 3. Februar 1969, zitiert nach WVZ Janda II, S. 20.
- 42 Christa Grimm im Gespräch mit dem Verfasser, Dezember 2013. Zur Ästhetik des Hauses bei Altenbourg vgl. auch den Beitrag von Bernhard Maaz im vorliegenden Band, S. 16–17.
- 43 Zweite, in: WVZ Janda/Schmidt III, S. 16–31, hier S. 22.
- 44 Altenbourg 1992, S. 5.
- 45 Güse, in: Ausst.-Kat. Altenbourg/Saarbrücken 2001, S. 10.
- 46 Vgl. hierzu Erhart Kästner an Dieter Brusberg und Wilfried Rugo, 2. April 1971, in: Altenbourg 1992, S. 82–84.
- 47 Erhart Kästner an Gerhard Altenbourg, 3. Februar 1969, in: Altenbourg 1992, S. 28–29, hier S. 28.
- 48 Wilfried Rugo im Gespräch mit dem Verfasser, November 2013.
- 49 Einführend in die Papiertradition des Altenburger Landes vgl. Heinzig/Richter 2005, S. 16–18.
- 50 Altenbourg 1997, S. 37.
- 51 Schmidt, in: Altenbourg 1992, S. S. 141–153, hier 148.
- 52 Zur Sammlungsgeschichte von Werken Altenbourgs im Dresdener Kupferstich-Kabinett vgl. den Beitrag von Daniela Günther im vorliegenden Band, S. 52–64.