

SÖREN FISCHER

ZEICHNEN IM 20. UND 21. JAHRHUNDERT. LINIENWEGE ENTLANG DER GRAPHISCHEN SAMMLUNG

„Ich aber werde nichtsdestotrotz behaupten, dass der disegno, die Grundlage der einen wie der anderen Kunst und mehr noch die Seele, die aus sich selbst heraus alle Tätigkeit der denkenden Wesen gebiert und nährt, beim Ursprung aller Dinge vollkommen war.“

Giorgio Vasari, Proemio delle vite, 1568

38
/
39

Abb. 1
JOCHEN DEWERTH
ohne Titel, 2005
Pastellstifte, Bleistift, Zeichenpapier, 210 x 295 mm
Inv.-Nr. 05/2377



Für den italienischen Architekten, Maler und Schriftsteller Giorgio Vasari beginnt die moderne, nachantike Kunst mit kindlichen Handbewegungen. In seiner erstmals 1550 in Florenz veröffentlichten Schrift „Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani“ (Lebensbeschreibungen der berühmtesten italienischen Architekten, Maler und Bildhauer) schildert der Autor in chronologischer Abfolge anhand von detaillierten Einzelbiografien die zurückliegenden knapp 300 Jahre italienischer Kunstgeschichte;¹ beginnend im mittleren 13. Jahrhundert und endend mit der Kunst seiner Zeit, der Kunst der Renaissance, die er in den Werken eines Michelangelo auf einem nicht mehr zu steigernden künstlerischen wie intellektuellen Höhepunkt angekommen sieht. Vasari macht klar: Die Künstler konnten diese Leistung nur vollbringen, weil sie die Bildsprache des Mittelalters zu überwinden lernten und sich die Kunst der Antike zum Vorbild nahmen. Dabei setzte der Maler und Architekt Giotto di Bondone (1267/76–1337) – laut der „Viten“ der geniale Erneuerer der italienischen wie gesamteuropäischen Kunst² – den Anfangsakkord dieser Renaissance-Symphonie; und dieser Akkord begann intuitiv zeichnerisch mit der scheinbar zufälligen Entdeckung der Begabung des jungen Giotto durch seinen späteren Meister Cimabue, dem bekannten Florentiner Maler.

Bei Vasari klingt das wie folgt: „Als er zehn Jahre alt wurde, gab ihm Bondone [Giotto's Vater] einige Schafe zu hüten, [...] und weil ihn eine Neigung zur Zeichenkunst trieb, vergnügte er sich ständig damit, auf Steinen, auf der Erde oder im Sand Dinge nach der Natur

oder aus seiner Fantasie zu zeichnen³. So kam es, dass Cimabue aus Florenz [...] in der Nähe von Vespignano auf den kleinen Hirtenjungen stieß, der sich, während seine Schafe grasten, eine saubere, glatte Steinplatte ausgesucht hatte und darauf mit einem spitzen Stein ein Schaf nach dem Leben zeichnete, was ihn einzig sein natürlicher Instinkt gelehrt hatte. Cimabue blieb verwundert stehen und fragte ihn schließlich, ob er mit ihm kommen und bei ihm lernen wolle [...]“⁴ Selbstverständlich, diese allzu schöne Geschichte ist erfunden. Ihre Intention aber wird unverkennbar deutlich: Die der Welt offenbarte Meisterschaft des Wunderkindes benötigt für ihre Entfaltung nicht viel, nicht viel mehr als das genaue Betrachten der Natur und ihrer Formen, eine reiche Vorstellungskraft, einfachste Malmittel wie Steine, Erde oder Sand und das wichtigste Werkzeug der Zeichenkunst: die Hand.

Was Cimabue erlebte, war eben nichts anderes als der Zauber der Handbewegung, der aus einer Kinderzeichnung, aus Strichen und Schwüngen, Kunst zu erschaffen im Stande war und ist. In seinem Standardwerk zur Kunst der Zeichnung beschreibt Walter Koschatzky diese kindliche Unmittelbarkeit mit den folgenden Worten: „Jedes Kind ergreift den Stift und zeichnet. Alles wirkt ganz unproblematisch; das Kind erobert mit Eifer seine Welt. Und das schon lange, bevor es von den Möglichkeiten seiner Intelligenz Gebrauch macht. Bevor ihm also irgendwelche Belehrungen zuteil werden, über die zeichnerische Konstruktion der orthogonalen Projektion etwa und über die Verzerrung der Gegenstände im

perspektivischen Augenschein. Bis zu diesem Zeitpunkt zeichnet es ganz echt und unmittelbar.⁵

Vielleicht sind es Reminiszenzen eben dieses infantil-freieitlichen Zeichnens, an diese Ursprünglichkeit der inneren und äußeren Welterschließung, wenn Künstler seit Anfang des 20. Jahrhunderts in ihren Werken immer wieder mit der Abstraktionskraft, der gestischen Spontanität und bildnerischen Naivität von Kinderzeichnungen – Jonathan Fineberg bezeichnet sie als „Kinderkunst“⁶ – zu spielen, sie in die Kunst der Moderne wie Gegenwart zu übertragen wissen; jene naiv-unverbildete Kunst also zitierend, der schon László Moholy-Nagy in seinem 1925 veröffentlichten Bauhaus-Buch „Malerei, Fotografie, Film“ anerkennend das Potenzial gestalterischer Konsequenz zugestanden hatte: „Kinderzeichnungen sind, auf das Kind selbst bezogen, zumeist optimale Leistungen.“⁷ Man denke in diesem Zusammenhang auch an die Strömung der Art Brut, „die solche aus unbewusstem, ungeschultem Drang stammende Schöpfungen als ursprünglicher und wahrheitsgemäßer als alles Akademische und als intellektuelle Stifindungen“⁸ wahrgenommen haben, an die Künstler der Gruppe „Der Blaue Reiter“, die sich in ihrem Schaffen dezidiert auf die vermeintliche Ursprünglichkeit von Kinderzeichnungen beriefen,⁹ an Paul Klee (KAT 31), Pablo Picasso oder Gerhard Altenbourg, an Gabriele Münter und Wassily Kandinsky, die zu Studienzwecken eine umfangreiche Sammlung von Kinderzeichnungen zusammengetragen hatten,¹⁰ oder aber in jüngerer Zeit neben Klaus Mosettig (Abb. S. 33) an den Maler und Zeichner Jochen Dewerth.

Unleugbar durch die gelöste Formensprache des Informel wie des Abstrakten Expressionismus beeinflusst¹¹, reihen sich Dewerths (*1956) aufgewühlten Kritzelzeichnungen auf inspirierende Weise in diese Tradition ein (Abb. 1). Die hier gezeigte Arbeit von 2005 löst den Bildraum zugunsten eines radikalen, ungegenständlichen Aktionsraums auf, räumt der Zeichnung und der mit ihr verbundenen gestischen Energie die gesamte bildschaffende Aufmerksamkeit ein. Mit einem Seitenblick auf den US-amerikanischen Klassiker Cy Twombly (siehe Abb. 105, S. 260) ähneln die scheinbar ebenso unwillkürlich wie zusammenhanglos ausgeführten Pastell- und Bleistiftbewegungen impulsiv-kindlichen Momentaufnahmen. Nimmt man sich aber mehr Zeit, treten die eigentlichen Themen, die Urkategorien der Zeichnung, hervor: Rhythmus, Aktion, farbliche wie gestische Spannungen, durch die Linie artikulierte Entsprechungen und Gegensätze. Dazu Michael Lüthy: „Das Ziehen von Linien gilt als humane Uraktivität, deren »Anfänglichkeit« sich bis heute in jeder Kinderzeichnung wiederholt.“¹²

Zugleich verdichtet sich in Dewerths Arbeit ein Wesenskern der zeitgenössischen Malerei wie Zeichnung. Indem diese sich von der Illusion einer scheinbar objektiven Abbildhaftigkeit lösen, dringen sie in den Raum künstlerischer Improvisation ein. Die formlosen, mit schnellen Strichen gezogenen Linien, Kreise und Schraffuren sind bei Dewerth Ergebnis eben dieser Neudefinition von Kunst im 20. Jahrhundert, in der diese begann „den Bezug zur Außenwelt durch eine Verbindung zur Innenwelt zu ersetzen und damit seelische Zustände bildhaft zu erfassen.“¹³

Mit der Kunst der Zeichnung hat es eine wundersame Bewandnis. So sehr die Zeichnung sich seit der Renaissance auch bei Sammlern

und Kunstliebhabern als autonome Kunstform zu emanzipieren und sich von ihrer leicht abschätzigen Bewertung als rein skizzierendes Hilfsmittel für die Entwicklung von Gemälden, plastischen oder architektonischen Werken mit Fug und Recht zu befreien wusste, so ist die Zeichnung doch jenseits der hohen Kunst mehr Teil der Alltagswelt, als so manchem bewusst ist; denn postuliert man die Linie als Urform der Zeichnung, lassen sich beispielsweise die Kursentwicklungen von Aktienunternehmen, die Charts, als Zeichnungen deuten, die mit ihrem Auf und Ab abstrahiert Wertigkeiten ausdrücken. Ähnlich prägnant wird die Zeichnung als vermittelndes Erkenntnisbild in der Sportberichterstattung genutzt, wenn nach einem Fußballspiel die von einem Computer mitgeschriebenen Bewegungsabläufe der Spieler als zackige, hin und her eilende, sich überkreuzende Linien-Zeichnungen visuell für die Zuschauer rekonstruiert werden – fast unweigerlich muss man dabei auch an die animierten Computerzeichnungen von Bettina Munk denken (Abb. 30, S. 66); und auch digitale Navigationssysteme bedienen sich zur Wegfindung nichts anderem als einer der Landschaft überlagerten Zeichnung, der per Anweisung zu folgen ist.

In dieser Durchdringung der medialen Welt mit Zeichnungen oder zeichenhaften Darstellungsformen sieht auch Tobias Burg einen Grund für die anhaltende Relevanz und Popularität der Kunst der Zeichnung in der Gegenwart: „Ein weiterer wichtiger Grund für die Aktualität der Zeichnung dürfte die stetig zunehmende Visualisierung abstrakter Vorgänge und Sachverhalte anhand von diagrammatischen Darstellungen sein, die in elektronischen ebenso wie in gedruckten Medien immer wieder das Potenzial der Zeichnung deutlich machen, in Worten schwer fassbare Zusammenhänge zu veranschaulichen. [...] Künstlerinnen und Künstler können hier anknüpfen und diese Art der Verwendung von Zeichnungen in ihrem Schaffen aufgreifen, variieren und konterkarieren.“¹⁴

Wir sind von Zeichnungen und Zeichen umgeben. Und auch in der Alltagssprache sind die Kunst der Zeichnung und die mit ihr verbundenen Begriffe omnipräsent, sei es, wenn wir einen „Sachverhalt skizzieren“, eine „Linie ziehen“, „einen Punkt setzen“, eine Person „überzeichnet“ darstellen, „etwas vertuschen oder ausradieren“, „einen Gedanken nachzeichnen“, „bereits Umrisse erkennen können“ oder aber, wenn wir einer Person begegnen, die „vom Leben gezeichnet ist“.

Darüber hinaus: Stärker als in vermutlich allen anderen Epochen zuvor ist die Kunst der Zeichnung auch ein wesentlicher Bestandteil der modernen Alltagswelt, der Lebenskultur, vieler Menschen. Sie dient der Selbstdarstellung, reflektiert den Umgang mit der eigenen Körperlichkeit, ist Hobby, Leidenschaft oder Sucht: Es ist das jahrtausendealte Körperbild des Tattoos, über das die Kunst der Zeichnung heute in zunehmendem Maße die Haut der Menschen erreicht, verziert und Bildträger werden lässt. Allein in Deutschland hat sich bisher rund ein Viertel der Bevölkerung eine Hautzeichnung stechen lassen.¹⁵ Dabei ist, so Edo Reents, in den zurückliegenden Jahrzehnten eine prägnante Bedeutungsverschiebung des Tattoos zu beobachten: „War es einst Merkmal eines unbürgerlichen, mit der Gesellschaft nicht konform gehenden



Abb. 2
ROGIER VAN DER WEYDEN
Lukas-Madonna oder Der Heilige Lukas porträtiert die Madonna, 1435/40
Ol und Tempera auf Holz, 137,5 × 110,8 cm
Boston, Museum of Fine Arts, Gift of Mr. and Mrs. Henry Lee Higginson
Inv.-Nr. 93.153, © 2022 Museum of Fine Arts, Boston

Abb. 3
ROGIER VAN DER WEYDEN
Lukas-Madonna oder Der Heilige Lukas porträtiert die Madonna, Detail



Lebensstils, so hat es seine Unterscheidungskategorien nahezu komplett eingebüßt und trägt selbst konformistische Züge. Was es einmal sein sollte, nämlich Ausdruck einer spezifischen Individualität, ist beinahe in sein Gegenteil verkehrt.¹⁶

Das Tattoo kann als eine der radikalsten Ausprägungen von Zeichnung gelten, manifestiert es sich doch zwingend in bewusst in Kauf genommenen, schmerzhaften Verletzungen der Haut; ein Thema, das mit seiner Verbindung von Zeichnung und hautartiger Papieroberfläche konzeptuell u. a. auch in den Kugelschreiberzeichnungen von Susan Donath bearbeitet wird (Abb. 107, S. 263). Das intensiv-sinnliche Erleben von Zeichnung durch das Tattoo lässt sich fast nicht mehr steigern, und ist seit den 1960er-Jahren immer auch wieder wichtiger Bestandteil der sogenannten Body Art. Man denke etwa an die Aktions- und Konzeptkünstlerin Valie Export, die sich während ihrer „Body Sign Action“ von 1970 ein Strumpfband auf den Oberschenkel tätowieren ließ,¹⁷ eine für die damalige Zeit starke feministische Geste: Der (weibliche) Körper als Zeichnungsträger.

Heute haben Zeichnungen in autonomer Selbstbehauptung den Raum erobert, „haben sich“, so Pia Müller-Tamm, „nicht nur aus der Wertehierarchie der Medien emanzipiert; sie rangieren nicht nur gleichberechtigt neben den älteren Medien Malerei und Skulptur.

Sie behaupten sich in der öffentlichen Präsentation auch neben Video, Fotografie und digitalen Medien und erweisen sich als besonders anpassungsfähig an die Bedürfnisse des Kunstmarktes und des Ausstellungswesens.“¹⁸ So war es in der Nachfolge von Marcel Duchamp – dieser hatte 1942 einen New Yorker Ausstellungsraum mit einem Wirrwarr aus gespannten Fäden durchzogen – der amerikanische Künstler Fred Sandback, der die konzeptuelle Zeichnung Maßstäbe setzend in den Raum erweitert hat. In seinen sensiblen Arbeiten, die er seit den 1960er-Jahren als feine Linienkörper im Raum aufspannte, brach sich die Idee der Raumzeichnung Bahn; eine erweiterte Interpretation von Zeichnung, die auch für Künstlerinnen und Künstler der jüngeren Generation – zu nennen sind exemplarisch Monika Grzymala, Tomás Saraceno, Chiharu Shiota oder die in diesem Katalog vertretene Julia Steiner (KAT 68) –, nichts an Aktualität verloren hat. Volker Adolphs fasste diese Erweiterung der Zeichnung in den Betrachterraum mit den folgenden Worten zusammen: „Die Zeichnung hat auf die Wand und in den Raum expandiert, hat die Linie als Draht, Stoff, Plastik materialisiert, ihre Bewegung in die Bewegung des Films übersetzt.“¹⁹

Die Zeichnung wird nicht selten als Urform der Kunst bezeichnet. Mit ihr, mit der gezeichneten Kontur, die Fläche umreißt, Raum

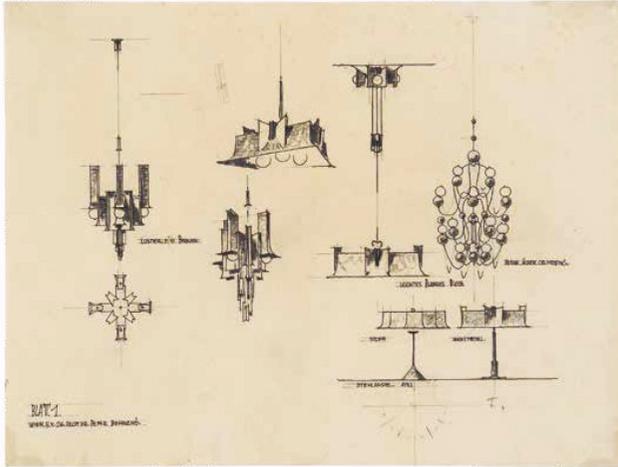
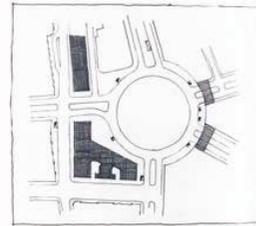


Abb. 4
PETER BEHRENS
Lampenentwürfe, 1926
Bleistift, Tusche (Feder), Transparentpapier, 335 x 450 mm
Inv.-Nr. C34/11/EZ VII/51

Abb. 5
PETER BEHRENS
Entwurfszeichnung für die Neugestaltung des Alexanderplatzes in Berlin, Wettbewerbsentwurf, Lageplan mit Alexanderhaus, Berlinhaus (jeweils dunkel schraffiert), Kreisverkehr und Torbauten, 1929
Tusche (Feder), Transparentpapier, 460 x 420 mm
Inv.-Nr. C 51/4



schaft, das mit den Augen Gesehene und mit dem Verstand Begriffene in eine wiedererkennbare künstlerische Gestalt übersetzt, beginnt die Geschichte des Bildes; und wenn ein Künstler wie Rogier van der Weyden in seinem Ölgemälde „Lukas-Madonna“ von 1435/40 dem heiligen Lukas einen Silberstift und ein Blatt Papier in die Hand legt, damit dieser die Madonna zeichnen kann, ist damit nicht nur ein Einblick in die Werkstattpraxis jener Zeit gewährt, sondern wird zugleich die fundamentale Bedeutung der Zeichnung im Werkprozess vor Augen geführt (Abb. 2, 3).

Dieses klassische Gemälde verdeutlicht: Ohne Zeichnung kann das Bild nicht sein – und wenn man auch nur als Zeichnung eben das versteht, was dem eigentlichen, handwerklichen Kunstschaffen, dem ersten Ansetzen des Zeichenstiftes oder des Pinsels vorangeht die Vorstellung, die Ideenskizze im Kopf, kurzum der „disegno“²⁰, wie die italienischen Kunsttheoretiker der Renaissance den geistigen Entwurf treffend bezeichneten; und wenn ein Designer und Architekt wie Peter Behrens die Bleistiftzeichnung 1926 nutzt, um auf dem Blatt verschiedene Leuchter aus jeweils verschiedenen Perspektiven zu entwerfen, oder sich und seinen Auftraggebern über die Raum-anlage des vom ihm zwischen 1929 und 1930 neugestalteten Berliner Alexanderplatzes Klarheit zu verschaffen, steht auch er in der Tradition des suchend-kreativen „disegno“ (Abb. 4, 5; KAT 27). Vasari fasste dann auch die Bandbreite dieses Begriffs folgendermaßen zusammen:

„Disegno ist der Vater unserer drei Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei, der aus dem Geist hervorgeht und aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil schöpft, gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Maßen einzigartig ist. So kommt es, dass Disegno nicht nur in menschlichen und tierischen Körpern, sondern

auch in Pflanzen, Gebäuden, Skulpturen und Gemälden das Maß-verhältnis des Ganzen zu den Teilen, der Teile zueinander und der Teile zum Ganzen erkennt. Und da aus dieser Erkenntnis eine gewisse Vorstellung und ein Urteil entspringt, das im Geist die später von Hand gestaltete und dann Zeichnung genannte Sache formt, so darf man schließen, dass Disegno nichts anderes sei als eine anschauliche Gestaltung und Darlegung jener Vorstellung, die man im Sinne hat, von der man sich im Geist ein Bild macht und sie in der Idee hervorbringt.“²¹

Die Zeichnung steht am Anfang; auch für den antiken Schriftsteller Plinius den Älteren (23/24–79), der in seiner monumentalen Enzyklopädie „Naturalis historia“ die Ursprünge der Malerei in der Zeichnung sieht: „Die Ägypter behaupten, sie [die Malerei] sei bei ihnen 6000 Jahre, ehe sie nach Griechenland kam, erfunden worden – offensichtlich eine eitle Feststellung; die Griechen aber lassen sie teils zu Sykon, teils bei den Korinthern ihren Anfang nehmen, alle jedoch sagen, man habe den Schatten eines Menschen mit Linien nachgezogen [...]“²²

Plinius, der bei seinen Ausführungen sicherlich die in seiner Zeit bereits als antik geltenden Profildarstellungen auf archaischen wie klassischen griechischen Vasen vor Augen hatte, betont die bildschaffende, auch naturmachende Kraft der gezeichneten Konturlinie – selbst ohne weitere Binnenzeichnung oder farbliche Ausmalung vermag sie den Menschen in seiner Gestalt wieder-erkennbar darzustellen. Für Vasari war der Lydier Gyges der Erfinder der Schattenzzeichnung, der „am Feuer sitzend seinen Schatten betrachtete und mit einem Stück Kohle in der Hand schnell seine eigenen Umriss auf der Wand zeichnete.“²³

42
/
43

1572 rekonstruierte er dann in seinem Wohnhaus, der Casa Vasari in Florenz, diese Überlieferung als Teil eines umfangreichen, auf die Künste ausgerichteten Dekorationsprogramms (Abb. 6).

Die herausgehobene Bedeutung der Zeichnung führt Plinius auch an anderer Stelle aus. So überliefert er die folgende Anekdote, die der deutsche Maler Eduard Daege 1832 unter dem Titel „Die Erfindung der Malerei“ mit einigen Abwandlungen stimmungsvoll ins Bild gesetzt hat (Abb. 7)²⁴, als Beginn der Schattenzzeichnung aus dem menschlichen Profil heraus – als schöpferisch-geniale Durchdringung von Zeichnung und Plastik aus der Hand einer Frau: „Über die Malerei ist nun genug und übergengung gesagt worden. Es mag zweckmäßig sein, dem Bisherigen auch einiges über die Plastik beizufügen. Mit einem Erzeugnis des gleichen Erdmaterials erfand in Korinth der Töpfer Butades aus Sykon als erster, porträtähnliche Bilder aus Ton zu formen, und zwar mit Hilfe seiner Tochter, die aus Liebe zu einem jungen Mann, der in die Fremde ging, bei Lampenlicht an der Wand den Schatten seines Gesichtes mit Linien umzog; den Umriss füllte der

Vater mit daraufgedrücktem Ton und machte ein Abbild, das er mit dem übrigen Tonzeug im Feuer brannte und ausstellte [...]“²⁵

Plinius verdeutlicht: Die Zeichnung ist weit mehr als ein technisches Hilfsmittel, sie ist die eigentliche Voraussetzung für die Schaffung eines naturgetreuen Abbildes, für die Übertragung der Gestalt des Geliebten in eine immerwährende Form, das dreidimensionale Relief. Die Linie als Aneignung von Welt. Die Zeichnung ermöglicht Erinnerung, das Festhalten eines Augenblicks, das Aufzeichnen komplexer, noch ungebildeter, weil noch im offenen Zustand des Prozesses sich befindender Informationen – sie gewinnt einen dokumentierenden, dauerhaften Charakter, sie fixiert den Moment.

Die Kunst der Zeichnung erfreut sich auch deswegen seit Jahrhunderten eines ungetrüben und bis heute fortgeschriebenen Interesses, weil sie mehr noch und ursprünglicher als die anderen künstlerischen Gattungen Expressivität und Emotionalität, Spontaneität und Unmittelbarkeit erlaubt, ja provoziert, und einen unendlichen Raum an Experimentiermöglichkeiten zugänglich macht – die 1922 in



Abb. 6
GIORGIO VASARI
Der Ursprung der Malerei – Der Lydier Gyges zeichnet sein Schattenbild, 1572
Ausschnitt aus einer wandfüllenden Freskomalerei, Florenz, Casa Vasari

Abb. 7
EDUARD DAEGE
Die Erfindung der Malerei, 1832
Öl auf Leinwand, 176,5 x 132 cm
Berlin, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ident. Nr. A 1216



Bleistift ausgeführte Zeichnung „Stierkampfstudien“ von Willi Geiger führt das exemplarisch vor Augen (Abb. 8). Expressivität und Emotionalität: weil Gefühle über gestische Bewegungen nachherlebbare in eine künstlerische Form übertragen und gezeichnete Linien als Ausdrucksträger, als Seismografen von innerer Regung, ins Bild gesetzt werden können. Spontaneität und Unmittelbarkeit: weil die Zeichnung im Allgemeinen keine große Vorarbeit oder kein umfangreiches Material verlangt – Bleistift und ein Stück Papier reichen aus oder aber, wie bei Vasari, „Steine, Erde und Sand“ – und unabhängig von einem Atelier an jedem Ort entstehen kann, beispielsweise in einem Skizzenbuch auf Reisen. Experimentiermöglichkeit: weil die Zeichnung – in Abgrenzung zur Malerei und zu den aufwändigen, oft mehrstufigen Verfahren der Druckgrafik – durch Überzeichnen, Korrigieren, Ausradieren und Verwerfen einen freieren, schneller zugänglicheren Improvisationsraum eröffnet und gerade daher oft das Mittel erster Wahl für künstlerische Findungsprozesse ist. In den Räumen der Zeichnung kann, wie es der Bildhauer, Maler und Zeichner Wieland Förster 1985 poetisch formulierte, „immer Schöpfung entstehen“; und weiter: „Das unberührte Papier ist die pure Hoffnung. Auch noch der erste Strich: Er ist Erwartung, entscheidet, ob Zutrauen oder Entfremdung entsteht, zärtliche Berührung oder schon Verletzung, ob das Papier zum verwüsteten Acker oder zur Oase fürs Auge wird.“²⁶



Abb. 8
WILLI GEIGER
Stierkampfstudien, 1922
Bleistift, Papier, 346 × 262 mm
Inv.-Nr. 0/177

In nicht wenigen Fällen tritt die Zeichnung darüber hinaus als ausgesprochen intimes Bildmedium auf; als Medium, das ursprünglich nur für ganz wenige Augen oder gar nur für die Augen des Künstlers bestimmt war. Man denke beispielsweise an die humoristischen Randzeichnungen von Max Slevogt, mit denen jener seine Briefe und Postkarten versah.²⁷ Intimität kann auch in Skizzenbüchern herrschen, gewähren sie doch Einblick in die Gedankenwelt eines Künstlers, seine Überlegungen der Werkentstehung, seine Versuche, zuweilen auch sein Scheitern. Das in dieser Publikation vorgestellte Skizzenbuch von Stefan Pietryga zeigt in diesem Zusammenhang, wie eng das Skizzenbuch und die Gattung des Tagebuches beieinander liegen können (KAT 55).

Die Zeichnung erscheint häufig privat, da sie als ästhetisch übersetzter Ausdruck des künstlerischen Innenlebens gelesen wird. Mehr noch als andere Techniken ist sie eine Kunstform gesteigerter Authentizität; und dann mag auch die Empfindlichkeit des Papiers wie auch der Zeichenmittel, beispielsweise Wasserfarben, dazu beitragen, dass Zeichnungen vor allem im dunklen Depot aufbewahrt werden müssen. Sie können und dürfen in diesem Sinne gar nicht dauerhaft nach außen wirken. So fasste Georg Reinhardt in Abgrenzung zur Malerei den Wesenskern der Zeichnung wie folgt zusammen: „Mehr noch als das Aquarell hat sich die Zeichnung

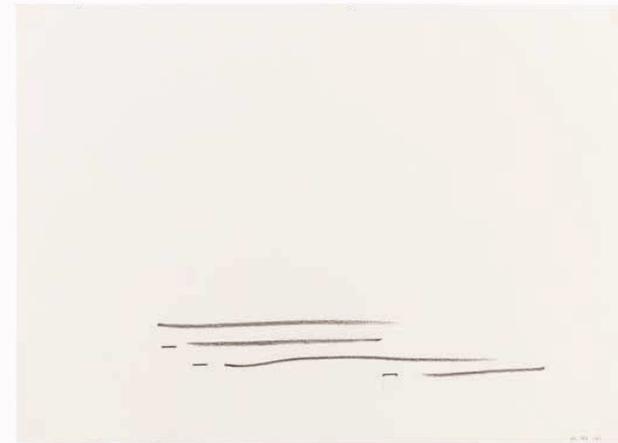


Abb. 9
KARIN SANDER
ohne Titel (KS 161), 1994
Bleistift, Papier und drei Heftklammern, 210 × 295 mm
Inv.-Nr. 95/1620

Abb. 10
FRED SANDBACK
ohne Titel, 1975, Farbstift, Papier, 460 × 590 mm
Winterthur, Kunst Museum Winterthur
Ankauf 2010, Inv. Nr. Z. 2010.49



als intimste Spezies bildkünstlerischen Schaffens, als personalisierte Niederschrift des Künstlers bis heute der Nutzung sowohl zur offiziellen, zur öffentlichen Repräsentation als auch zur privaten Selbstdarstellung weitgehend widersetzt. Diese auf gesellschaftliche Wirkung abzielende Aufgabe hat bis in unsere Tage das Tafelbild, die Ölmalerei wahrgenommen.²⁸ Werden in diesem Zitat Zeichnung und Malerei dezidiert von einander geschieden, kann dieser Katalog zeigen, dass gerade in jüngerer Zeit Künstlerinnen und Künstler wie Andrea Zaumseil, Julia Steiner oder Klaus Mosegg die Gattungsgrenzen deutlich in Frage stellen und ihren Zeichnungen eine malerische Qualität verleihen (KAT 59, 68, Abb. S. 33).

Die Kunst der Zeichnung führt dabei immer wieder eindrücklich vor Augen, dass einer noch so puristisch erscheinenden Linie weit mehr innewohnt als auf den ersten Blick ersichtlich. Wie reich ihre Deutungsbreite ist, verdeutlicht die 1994 entstandene Arbeit „ohne Titel (KS 161)“ von Karin Sander aus dem Bestand der Graphischen Sammlung (Abb. 9); ein Blatt, das auf konzeptueller Ebene mit dem konkret-reduzierten Linienvokabular eines Fred Sandback in Beziehung steht. Man denke etwa an seine in den 1970er-Jahren ausgeführten minimalen Zeichnungen, für die hier exemplarisch eine seiner Farbstiftarbeiten aus Winterthur abgebildet wird (Abb. 10).²⁹ Mit nur zwei roten Strichen hat Sandback auf der an sich dimensionslosen, leeren Papierfläche eine räumliche Intervention angelegt, die jenseits des Minimalismus Tiefe und Form zu illusionieren scheinen.

Dieser Auffassung von Zeichnung verpflichtet, hat Sander, in deren installativem Werk die kritische Auseinandersetzung mit Raum und seiner Wahrnehmung häufig eine besondere Rolle spielt,³⁰ auf der unteren Blatthälfte von „ohne Titel (KS 161)“ mit leichten, flüssigen Bewegungen jeweils vier unterschiedlich lange Bleistiftlinien in horizontaler Ausrichtung gezeichnet. Ergänzt werden die dunkelgrauen, minimal gehaltenen Linien durch drei ebenfalls horizontal angeordnete Heftklammern, welche die Bewegungen des Bleistiftes aufzunehmen, bzw. abzuschließen scheinen.

Sander thematisiert in dieser äußerst reduzierten Zeichnung, die dem freien und damit weißen Raum des Papiers – d. h. der nicht bezeichneten Fläche – ein herausgehobenes ästhetisches Gewicht zuweist, auf eindrucksvolle Weise das semiotische Potenzial der Linie. Was sich an diesem Blatt studieren lässt, sind die drei zentralen Deutungsbegriffe der auf Ferdinand de Saussure und Charles Sanders Peirce zurückgehenden Zeichentheorie (Semiotik), die per se auch die Kunst der Zeichnung beschreiben, also Ikon (I), Index (II) und Symbol (III). Die gezeichneten Linien sind bei Sander demnach dreifach zu verstehen: als ikonische Zeichen, als indexikalische Zeichen und als symbolische Zeichen.³¹ So repräsentieren die Bleistiftstriche im Sinne des Ikon (I) mit dem Stift gezogene Linien auf dem Papier. Als materielle Spuren dieses kreativen Prozesses sind Farbpigmente auf dem Papier zurückgeblieben, mal in blasser, dann wieder in kräftigerer Sättigung. Was man sieht, sind reine Linien, die intentionlos und objektiv das darstellen, was sie sind: eine Bleistiftzeichnung (ergänzt um Heftklammern).

Die Zeichentheorie erweitert nun diese Deutung des rein Sichtbaren und geht mit dem Begriff des indexikalischen Zeichens (I) über sie hinaus. In diesem Sinne repräsentieren die Linien nicht nur Bleistiftstriche, sie verweisen zugleich auf die Zeit, die für ihre Ausführung nötig war, wie auch auf die gestische Energie der Künstlerin: Die Linien erinnern rückwärtig an den Prozess, der zu ihrer Entstehung führte, sie indizieren ihn; denn so wie Rauch landläufig als ein Anzeichen (Index) für Feuer aufgefasst wird, ist im semiotischen Verständnis auch Sanders Bleistiftzeichnung ein Erinnerungszeugnis der ihr vorangegangenen Handbewegung in räumlicher wie zeitlicher Dimension. In einer Besprechung der zeichnerischen Arbeit von Paco Knöllner (KAT 69) hat Ulrich Krempel diese Wesensart der Linie einmal wie folgt gefasst: „Die Linie baut wie die Fläche die Zeichnung; beide haben ihre eigene Zeit, die im Lauf der Linie wie im ruhenden Erstrecken der Fläche nachvollziehbar wird. Der Gang der Linie entwickelt sich mit dem Gang der Zeit, ja es wird uns die Zeit des Machens erkennbar, wenn wir als Betrachter der Linie folgen.“³² Vergleichbar mit der Schrift wird, um einen Gedanken Aleida Assmanns auf den hier besprochenen Kontext zu übertragen, die Zeichnung – beide sind ja in ihren Fähigkeiten, Informationen über abstrahierte Zeichen, resp. Bilder zu transportieren, überaus eng verwandt – als ein Medium der Verewigung, als ein Medium des Gedächtnisses, sichtbar.³³

Letztlich steigert sich bei Sander die Linienzeichnung zum symbolischen Zeichen (II). In der Vorstellung der Betrachter, die selbst in völlig ungegenständlichen Wolkenformationen nicht selten ihnen Bekanntes wiederzuerkennen glauben – man denke an den berühmten, die Fantasie anregenden Farbfleck Leonardo da Vincis³⁴ –, wird sie zur Repräsentantin von etwas, das möglicherweise als Gegenständliches erkannt wird. Geben die Linien nicht etwa eine leicht geschwungene Landschaftsformation an, einen Horizontverlauf, spannen sie nicht auf der Leere des Blattes einen imaginären Weltenraum aus Vorder-, Mittel- und Hintergrund auf? Gespeist aus Seherfahrung und den Konventionen der klassischen Landschaftsdarstellung – eine horizontale Linie wird intuitiv als Horizont gedeutet – geht die Bleistiftarbeit über ihre

eigene, begrenzte Zeichenhaftigkeit hinaus. Vier parallele Striche genügen und man sieht einen Raum, der in seiner für Sander typischen eleganten Reduzierung als selbstbewusstes Statement der zeitgenössischen Zeichnung verstanden werden kann. Da ist er wieder: der schöpferisch-magische Zauber der Handbewegung, oder, wie Michael Lüthy es formulierte: „Doch gerade weil die Linie und ihr elementares Unterscheidungsvermögen nichts ist, was der Natur selbst entnommen werden kann, wird das Zeichnen zum paradigmatischen Vermögen der Kunst. Das Verwandeln eines ontologischen »Nichts« in eine Möglichkeit, dem Seienden eine Form zu geben, eröffnet den Raum, in dem die Kunst sich aus sich selbst begründen kann.“³⁵

Die Linie, gleichgültig wie minimal sie in Zeichnungen auch eingesetzt werden mag, trägt Bedeutungen, vermittelt Inhalte, stößt Assoziationsketten und Denkprozesse an. Dass dabei einer einmal gezogenen Linie auch etwas Absolutes, etwas Finales und unausweichlich Gesetztes, innewohnt, wusste auch Thomas Mann, als er in seinem 1901 veröffentlichten Roman „Buddenbrooks – Verfall einer Familie“ das Ende des familiären Aufstiegs durch eine kindliche Handbewegung metaphorisch ins Bild setzte; denn es ist nichts anderes als ein Doppelstrich unter seine Familienchronik, die der jüngste Spross der Buddenbrooks, Hanno, mit Kälte und Nüchternheit, mit Tinte und Lineal zeichnerisch im Stammbuch zieht.

Die Doppellinie als Schicksalszeichnung: Hanno nahm „mit nachlässigen Bewegungen Lineal und Feder zur Hand, legte das Lineal unter seinen Namen, ließ seine Augen noch einmal über das ganze genealogische Gewimmel hingleiten: und hierauf, mit stiller Miene und gedankenloser Sorgfalt, mechanisch und verträumt, zog er mit der Goldfeder einen schönen, sauberen Doppelstrich quer über das ganze Blatt hinüber, die obere Linie ein wenig stärker als die untere, so, wie er jede Seite seines Rechenheftes verzieren musste.“³⁶ Als ihn der Vater kurze Zeit später entsetzt um eine Erklärung bittet, bietet Hanno sachlich, aber doch ängstlich stotternd die korrekte Interpretation seiner Linienzeichnung: „Ich glaubte...ich glaubte...es käme nichts mehr...“³⁷

Abb. II
HANS PURRMANN
Erziehung, 1929
Aquarellfarbe, Bleistift, Karton, 570 x 450 mm
Inv.-Nr. 0/557



SONDIEREND: ZUR SAMMLUNGS- UND ERWERBUNGSGESCHICHTE DER GRAPHISCHEN SAMMLUNG

Diesem Mann'schen Fatalismus sei hier ein optimistischer Blick entgegengesetzt: Reich ist der Schatz der Graphischen Sammlung Kaiserslautern; und auch wenn er nicht gar unergründlich zu nennen ist – das Museum Pfalzgalie bewahrt in seinen Depots rund 25.000 Druckgrafiken, Zeichnungen, Fotografien, Druckstöcke, Radierplatten und Künstlerbücher³⁸ – so ist es der konsequente Sammeltätigkeit und der mit ihr verbundenen Sammelleidenschaft zu verdanken, dass sich in Kaiserslautern Kunst auf Papier vor allem von deutschen Künstlerinnen und Künstlern in höchster Qualität und in allen ihren Facetten studieren, genießen und in größeren kunsthistorischen Zusammenhängen darstellen lässt.

Das 1926 veröffentlichte Gesamtverzeichnis der Graphischen Sammlung, die in den frühen 1920er-Jahren durch Direktor Hermann Graf und Konservator Edmund Hausen als Bereicherung

der Gemälde- und Kunstgewerbesammlungen gegründet worden war, umfasste bereits knapp 450 Einzelblätter und Mappenwerke.³⁹ Die nationalsozialistische Herrschaft und ihre radikale Kulturpolitik führte nach 1933 auch für das heutige Museum Pfalzgalie zu herben Verlusten. Allein durch die Aktion „entartete Kunst“ verlor die Sammlung bis 1945 insgesamt 82 Blätter, unter ihnen Arbeiten von Otto Dix, Emil Nolde und Max Beckmann.⁴⁰ Auch der Pfälzer Künstler Hans Purrmann war betroffen. So wurden 1937 sechs seiner sieben Entwurfszeichnungen für die Rochuskapelle in Hohenecken bei Kaiserslautern beschlagnahmt und im Anschluss vernichtet.⁴¹ Purrmann hatte sie nach dem 1929 durchgeführten Wettbewerb dem Museum Pfalzgalie geschenkt. Das Aquarell „Erziehung“, das aus bisher unbekanntem Gründen gerettet werden konnte, gewährt einen letzten Einblick in dieses unausgeführte Projekt Purrmanns (Abb. 11). Auch die 1923 von Wassily Kandinsky geschaffene Lithografie „Fröhlicher Aufstieg“ legt Zeugnis ab von den zerstörerischen Eingriffen jener Jahre in den Sammlungsbestand (Abb. 12). Mit diesem Blatt verbindet sich die Erzählung, dass die Museumsverantwortlichen die Druckgrafik vor den Augen der die Beschlagnahmung durchführenden Personen demonstrativ zerrissen

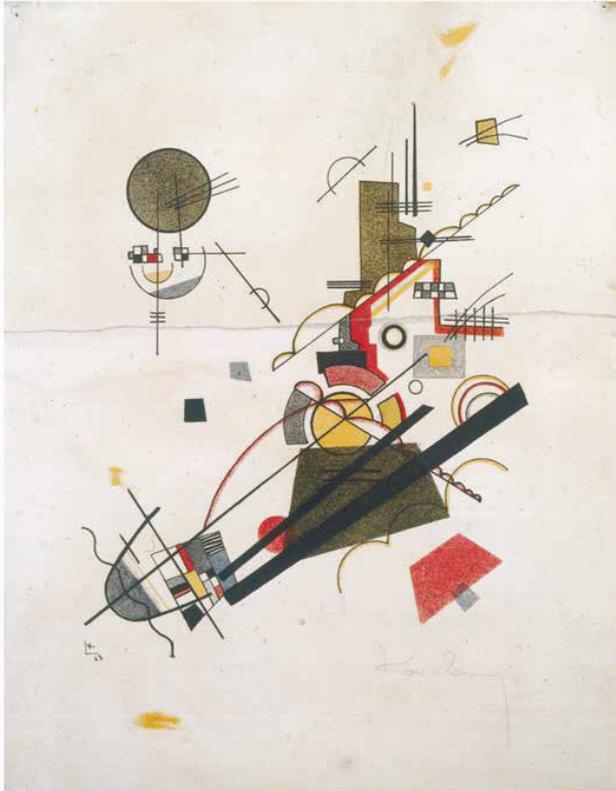


Abb. 12
WASSILY KANDINSKY
 Frühlicher Aufstieg, 1923
 Farblithografie, Papier, 238 × 193 mm (Darstellung),
 340 × 265 mm (Blatt)
 Inv.-Nr. 0/318

und in den Mülleimer warfen; eine vorgetäuschte Vernichtung, der eine restauratorische Bearbeitung folgte.⁴² Bis heute trägt das Werk seine Narbe als Spur der Verletzung.

Eine umfassende Sammlungs- und Erwerbungs-geschichte der Graphischen Sammlung für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts ist immer noch ein Desiderat, wird zur Gänze wohl nicht mehr möglich sein; gerade auch, weil die Archiv- und Inventarunterlagen der 1920er- bis 1940er-Jahre durch Bombentreffer und Brand zu großen Teilen verloren gegangen sind – glücklicherweise war die Graphische Sammlung ebenso wie die Gemälde und Plastiken zu diesem Zeitpunkt bereits ausgelagert.⁴³

Durch den rasch erfolgten Wiederaufbau des Museums und dem damit verbundenen Bekenntnis zum Museumsstandort Kaiserslautern – die erste Ausstellung wurde in den notdürftig hergestellten Räumen im Mai 1947 eröffnet, im Juni übernahm Karl Maria Kiesel die Direktion der Landesgewerbeanstalt⁴⁴ –, bot sich nach 1945 die Möglichkeit, die Sammlungen des Hauses grundlegend neu

aufzubauen, durch Ankäufe und Schenkungen zu erweitern. Wie in zahlreichen anderen Museen führte das Engagement zu intensiven Erwerbungs-bemühungen, wobei die Museumsverantwortlichen zahlreiche Kontakte zu Kunstgalerien u. a. in Berlin, Heidelberg, München und Stuttgart unterhielten und dort grafische Arbeiten kaufen konnten. Die seit 1946 geführten Inventarbücher der Graphischen Sammlung listen in sehr vielen Fällen die Namen der Galerien auf, so dass für noch folgende Herkunftsrecherchen eine gute Basis vorhanden scheint.

Eine der Kunsthandlungen, die seit den 1950er-Jahren für Ankäufe frequentiert wurde, war die Münchener Galerie des Kunsthändlers Dr. Hans Hellmut Kllhm. Jener war während der NS-Zeit ein Mitarbeiter von Hans Posse, Gutachter für Kunst auf Papier sowie Verfasser des Katalogs für Grafik des berüchtigten „Sonderauftrags Linz“, dem von Adolf Hitler geplanten „Führermuseum“ in Linz mit Kunst aller Epochen und Gattungen.⁴⁵ Zudem arbeitete Kllhm mit Walter Bornheim zusammen, einem ebenfalls für die Nationalsozialisten tätigen Kunsthändler.⁴⁶ Nach dem Krieg eröffnete Kllhm in

München ein Kunstkabinett.⁴⁷ Seine enge Einbindung in die nationalsozialistische Erwerbungs-politik und die mit ihr verbundenen Strategien von Verfolgung, Entzug und Raub legen nahe, dass die ab den 1950er-Jahren u. a. bei der Galerie Kllhm getätigten Ankäufe Gegenstand von Provenienzrecherchen sein sollten, die seitens des Museums Pfalz-galerie und seinem Träger, dem Bezirksverband Pfalz, im Prozess der Entwicklung sind.

Für alle Museen, aber auch für alle privaten Sammlungen, ist es eine moralische wie rechtliche Pflicht, sich den eigenen Beständen und damit auch der Wahrheit kritisch und unvoreingenommen zu nähern. Bezüglich möglicher NS-verfolgungsbedingt entzogener Kulturgüter sollen in den kommenden Jahren und begleitet vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste, Magdeburg, daher auch die Bestände des Museums Pfalz-galerie mit Unterstützung externer Provenienzwissenschaftlerinnen und Provenienzwissenschaftler untersucht und deren Ergebnisse veröffentlicht werden, wobei geplant ist, mit der Gemälde-sammlung des Hauses zu beginnen.

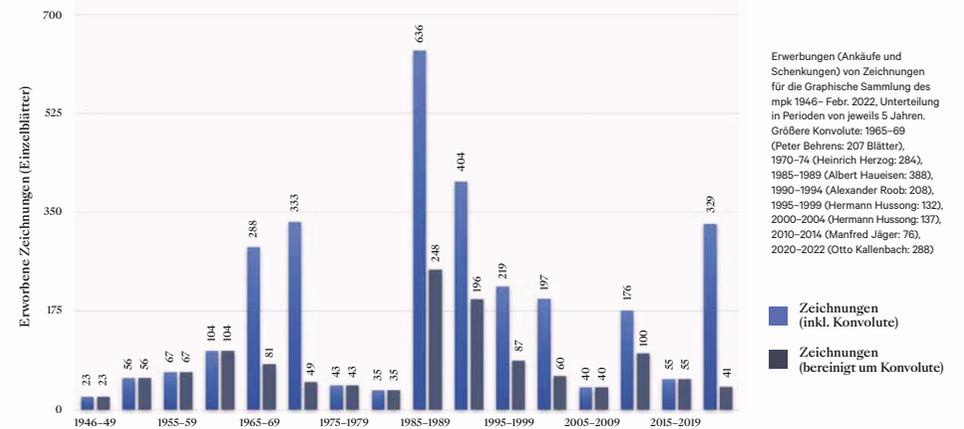
Da die digitale Erschließung des Sammlungsbestands, d. h. die Übertragung der analogen Werkdaten in das Datenbanksystem des Museums⁴⁸, erst in den kommenden drei bis vier Jahren abgeschlossen sein wird, sind der statistischen Auswertung bisher Grenzen gesetzt, auch im Hinblick auf die Erwerbungs-geschichte der Zeichnungen. Bereits jetzt allerdings lässt sich erkennen, welchen Stellenwert die Kunst der Zeichnung seit der Gründung der Sammlung in Kaiserslautern einnimmt. Schon der erste schmale Gesamtkatalog von 1926 listet 24 Zeichnungen auf, wobei diese im Verhältnis zu den 429 Druckgrafiken noch deutlich in der Minderzahl waren.⁴⁹

Die Inventarbücher seit 1946 führen dann prägnant vor Augen, wie stark – in absoluten Zahlen gemessen – die Sammlung auch

im Bereich der Zeichnung gewachsen ist: Bis Anfang 2022 konnten durch Ankäufe und Schenkungen rund 3.000 Blätter erworben werden.

Wie das Diagramm veranschaulicht, lässt sich die Erwerbungs-intensität dabei in zwei Perioden unterteilen. Lag die Anzahl der Erwerbungen zwischen 1946 und 1984 bei durchschnittlich rund 25 pro Jahr (949 Zeichnungen), steigerten sich die jährlichen Zuströme ab Mitte der 1980er-Jahre bis 2019 auf die durchschnittliche Anzahl von 50 Zeichnungen (1727 insgesamt). Seit 2020 konnten weitere 41 Zeichnungen erworben werden, viele von ihnen speziell für diesen Katalog. Dieser fruchtbare Ausbau der Sammlung im Bereich der Zeichnung gründet sich auch auf Konvolute, die zum Teil mehrere Hundert Zeichnungen beinhalten.

Größere Bestände an Zeichnungen besitzt die Graphische Sammlung unter anderem von Albert Haueseen (407 Blätter – zusammen mit der Druckgrafik des Künstlers ist es der umfangreichste Bestand einer öffentlichen Sammlung⁵⁰), Hermann Hussong (272), Alexander Roob (213), Peter Behrens (207) – unter ihnen 36 einzigartige Entwurfszeichnungen für die architektonische Gestaltung des Berliner Alexanderplatzes Ende der 1920er-Jahre –, sowie ferner von Manfred Jäger (76), Sepp Semar (46), Jakob Stolz (44), Eugen Croissant (30), Hans Purrmann (29), Franz Erhard Walther (26), Ludwig Waldschmidt (24), Hermann Croissant (24), Daniel Wohlgemuth (20), Jochen Dewerth (19), Albert Weisgerber (14) und Franz Bernhard (12).⁵¹ Das Sammeln geht weiter: Durch eine Schenkung aus Familienbesitz gelangten Anfang 2022 rund 290 Zeichnungen des pfälzischen, 1992 verstorbenen Bildhauers und Medailleurs Otto Kallenbach ins Kabinett, unter ihnen eindrücklich-kostbare Blätter, in denen der Künstler Szenen des Russlandfeldzuges auf Papier festhielt.





50
/
51

Angefangen mit der Publikation „Graphik des deutschen Impressionismus – Lovis Corinth, Max Liebermann, Max Slevogt“ veröffentlicht die Graphische Sammlung seit 1985 in regelmäßiger Folge und zumeist begleitet von Sonderausstellungen umfangreiche Bestandskataloge. Da Arbeiten auf Papier aufgrund ihrer Lichtempfindlichkeit stets in geschützten Depots verwahrt werden und für Ausstellungen jeweils nur für maximal zwei bis drei Monate die Aufmerksamkeit der Museumsbesucher genießen können, sind – auch und vielleicht gerade im digitalen Zeitalter – gedruckte Bestandskataloge weiterhin das ideale Medium für die dauerhafte orts- und technikgebundene Zugänglichkeit von grafischer Kunst. Insgesamt erschienen in der Reihe bisher fünfzehn Bücher, die sich unter anderem den Strömungen der Neuen Sachlichkeit, der informellen und expressiv-abstrakten Grafik der 1950er- und 60er-Jahre und der Konkreten Kunst widmeten. Jetzt ist es an der Zeit die Aufmerksamkeit dieser Reihe auf

den herausragenden Schatz an Zeichnungen zu richten, der in den Grafikschränken und -kästen des Museums Pfalzgaleries bewahrt wird.

Erstmals erlaubt der vorliegende, durchgehend bebilderte Katalog einen repräsentativen Überblick über den Bestand an Handzeichnungen (Abb. 15). Da die für diesen Katalog ausgewählten Zeichnungen chronologisch nach ihrer Entstehungszeit geordnet sind und bei ihrer Auswahl Wert darauf gelegt wurde, dass sowohl viele zeichnerische Techniken vertreten als auch die künstlerischen Strömungen und Stilrichtungen der deutschen Kunstgeschichte an Einzelblättern erkennbar sind, vermittelt der Katalog gleichsam in nuce eine auf den Sammlungsbestand bezogene Geschichte der Handzeichnung.

Aus der musealen Ausstellungspraxis wie Forschung ist die Kunst der Zeichnung heute ebenso wenig wegzudenken wie aus der

Abb. 13
OTTO DILL
Rom. Blick auf St. Peter, um 1924
Aquarellfarbe, Büttchen, 265 × 360 mm
Inv.-Nr. 64/117

Abb. 14
ERNST LUDWIG KIRCHNER
Berglandschaft, um 1920/25
Tusche (Pinsel), Bleistift, Papier, 164 × 212 mm
Inv.-Nr. 54/34



CHARAKTERISIEREND: DIE SAMMLUNG

Ein charakteristisches Merkmal der Sammlung liegt in ihrer Spezialisierung auf die deutsche Kunst seit dem späten 19. Jahrhundert. An nur wenigen Orten im Südwesten ist die Kunstentwicklung dieser Zeit derart dicht und qualitativ voll nachzuvollziehen. Anhand herausragender Blätter lassen sich im Kabinett die Kunst der klassischen Moderne sowie die Kunst nach 1945 umfassend nachzeichnen, können deren plurale Stilrichtungen wie die Konkrete Kunst, das Informel, das Figurative oder die Konzeptkunst vor Augen geführt werden. Neben dem Sammeln regionaler Positionen stehen dabei seit den 1920er-Jahren stets auch Künstlerinnen und Künstler im Blickpunkt, die jenseits der Pfalz arbeiten. So heißt es schon im Katalog von 1926: „Erste Aufgabe ist es die jungen Pfälzer Künstler [...] einen Platz in der Sammlung finden zu lassen. Aber es hiesse doch Unzucht treiben ausschließlich Pfälzer Künstler zu sammeln. Gerade in einem etwas abseits von den modernen Kunstzentren liegendem Ländchen, wie es unsere Pfalz darstellt, muss man, um nicht zu verkümmern, stets ein wachsames Auge besitzen für das, was draussen im grossen Vaterland vor sich geht.“⁵²

Umfangreiche Werkbestände der Impressionisten Max Liebermann, Max Slevogt sowie Lovis Corinth gehören somit ebenso zur Sammlung wie die Druckkunst des Expressionismus, beispielsweise von Max Beckmann, Conrad Felixmüller, Ernst Ludwig Kirchner oder Max Pechstein. Auch Künstler mit Pfälzer Wurzeln wie Otto Dill, Hermann Croissant und selbstverständlich Hans Purrmann sind umfassend vertreten (Abb. 13, 14). Der Maler, Zeichner und Druckgrafiker Purrmann, 1880 in Speyer geboren, zählt mit seinem Werk, das die Ideale der impressionistischen Lichtmalerei überzeugend mit einer expressionistischen Farbpalette zu verschmelzen wusste, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu den bestimmenden, sehr gut in der Kulturwelt vernetzten Künstlern, gerade auch in Berlin, wo er bis in die 1930er-Jahre lebte und arbeitete. Wie Philipp Kuhn zusammenfasste, wirkte er grundlegend „als Mitglied der modernisierten, einst so verhassten Akademie, Autor von »Kunst und Künstler«, Mitglied der Ankaufskommission der Nationalgalerie und aktiv Mitwirkender in den beiden wichtigen zeitgenössischen Künstlerverbänden in Deutschland, der Berliner Secession und dem Deutschen Künstlerbund.“⁵³ Repräsentativ für den Purrmann-Bestand von 69 Blättern in der Graphischen Sammlung stellt der vorliegende Katalog vier Zeichnungen vor.⁵⁴

universitären Wissenschaft, und so haben sich ihr im zurückliegenden Jahrzehnt erneut verschiedene Projekte von jeweils unterschiedlichen Standpunkten angenähert, sie beschrieben und in größeren Zusammenhängen wissenschaftlich wie kuratorisch aufbereitet.⁵⁵ Mit seinem Schwerpunkt auf den reichen Beständen der Graphischen Sammlung des mpk verfolgt der vorliegende Katalog in diesem fruchtbaren Vielklang die Ziele, die Geschichte vor allem der deutschen Handzeichnung darzustellen, ein facettenreiches Panorama dieser Kunstgattung aufzuspannen und die Brüche, Kontinuitäten, die pluralen Stilrichtungen sowie die technische Vielfalt dieses Mediums anschaulich und immer eng an den besprochenen Werken entlang darzustellen. Ein wichtiger Impuls für dieses insgesamt 2-jährige, 2022 abgeschlossene Unternehmen war darüber hinaus die Sondierung der Sammlungs- und Erwerbungs-geschichte der Zeichnungen sowie damit verbunden die Bestandserforschung. Der Katalog entstand somit als Grundlagenwerk, von dem aus in den kommenden Jahren die Zeichnungsbestände des mpk mit dem Fokus auf einzelne Künstlerinnen und Künstler sowie bestimmte Strömungen weiter bearbeitet werden sollen.

Freilich, das Zeichnen gehört zu den basalen Techniken, wird von unzähligen Künstlerinnen und Künstlern bis in die jüngste Generation hinein betrieben. ‚Die‘ einzig verbindliche Geschichte der Zeichnung zu schreiben, wäre daher von Anfang an ein Ding der Unmöglichkeit. Die Qualität und Bandbreite des Kaiserslauterer Bestandes erlaubt es aber trotz aller nachvollziehbarer Begrenztheit, die ein Buch dieser Art verlangt, anhand von 70 Einzelpositionen die Kunst der Zeichnung erkennbar nachzuerzählen, diese untereinander ins Gespräch zu bringen, eine Geschichte, eine narrative Landschaft, dieser Gattung lebendig werden zu lassen (Abb. 16, vgl. Abb. S. 24–25).

Dass Männer zumindest bis in die 1980er-Jahre das Feld dominieren, ist dabei nicht das Resultat einer wertenden kuratorischen Auswahl, sondern reflektiert auf ebenso ehrliche wie verstörende Weise die offensichtlichen Durchsetzungsschwierigkeiten von Künstlerinnen; Schwierigkeiten und Hürden, die – hier ist Selbstkritik angemessen – unterbewusst oder bewusst auch durch den früheren Kunstmarkt, die museale Ankaufspraxis, die kunsthistorische Forschung sowie tradierte Geschlechterrollen etabliert und fortgeschrieben wurden, und die es weiter gilt, aufzubrechen, ganz aufzuheben.

Abb. 15
EUGEN CROISSANT
Zwei Künstlerinnen, 1920/30
Tusche (Feder), Bleistift, Zeichenpapier, 235 × 140 mm
Inv.-Nr. LG 93/94



Abb. 16
BETTINA BLOHM
L 10, 2001
Kohle, Bleistift, Buntstift, Büten, 570 × 760 mm
Inv.-Nr. 02/2150

Die am Katalog beteiligten Autorinnen und Autoren Alexander Bastek, Stephan Dahme, Karoline Feulner, Christine Follmann, Daniela Koch, Benjamin Rux sowie den Verfasser dieses Beitrags leitete die Devise, dass in der Reduktion oft die eigentliche Qualität sowohl der Sprache als auch der gezeigten Werke in den Vordergrund tritt. Die für diesen Katalog ausgewählten 70 Zeichnungen werden daher von Beiträgen erläutert, die sowohl die Einzelblätter zu würdigen wissen, als auch den größeren topografischen Gesamtzusammenhang im Sinne einer Geschichtserzählung erkennbar werden lassen. Was Claudia Czok an anderer Stelle über die kluge wissenschaftliche Selbstbegrenzung im Kontext der Zeichenkunst formulierte, findet sich auch in diesem Projekt bestätigt: „Und damit dürften solche Texte am besten ihrem Gegenstand, der Zeichenkunst, angemessen sein – denn schließlich ist die immer als intellektuellste Kunstform gerühmte Handzeichnung oft nichts anderes als konkretes Denken in zeichenhaft trefflicher Abbreviation.“⁵⁶

Ein wichtiger Akzent liegt in der Graphische Sammlung auf der Kunst der Klassischen Moderne der 1910er- und 1920er-Jahre, die mit starken Blättern von László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Rudolf Schlichter und anderen nach 1945 erworben werden konnte. Die Werke dieser Epoche ließen sich nach dem Krieg noch in größerer Zahl ankaufen – in der heutigen Zeit liegen diese Blätter zumeist jenseits der finanziellen Möglichkeiten selbst gut bis sehr gut ausgestatteter Museen.

Auch aber die Kunst der Gegenwart verloren die Verantwortlichen nicht aus dem Blick. Bezogen auf die Sammlungsaktivität der

Nachkriegsjahrzehnte ist charakteristisch, dass entsprechend der US-amerikanischen und französisch geprägten, westdeutschen wie westeuropäischen Kunstentwicklung informelle und konkrete, also ungegenständliche Positionen, etwa von Hartmut Böhm, Leo Erb, Erich Hauser, Oskar Holweck, Karl Otto Götz oder Ernst Wilhelm Nay im Vordergrund standen; eine Ausrichtung, die bis heute und bis zu den jüngsten Erwerbungen (auch im Bereich der Malerei) Bestand hat [KAT. 63–67, 69, 70], und die das mpk zu einem Ort macht, an dem viele der vom Gegenstand gelösten Kunstströmungen ausgiebig studiert werden können. Figürliche Setzungen nach 1945, etwa von Paul Eliasberg, Klaus Hack, Michael Klippmann, Pablo Picasso, Stefan Pietryga oder Max Uhlig, tauchen vereinzelt und den Blick weitend immer wieder auf, auch wenn sie in diesem Katalog keinen Schwerpunkt bilden.

Der geografischen Nähe des Museums zu Frankreich sowie der progressiven Ausrichtung des Hauses nach dem Zweiten Weltkrieg ist es zu verdanken, dass mit Max Ackermann, Willi Baumeister, Jean Leppien, Hans Reichel oder Ferdinand Springer prägende Künstler der École de Paris sowie der wiedererblühenden Nachkriegsmoderne vertreten sind. Bereichert wird der Katalog auch durch zahlreiche neuere Ankäufe und Schenkungen; so beispielsweise von Barbara Hindahl, Doris Kaiser, Paco Knöller, Norbert Kricke, Thomas Müller, Sebastian Rug, Hanns Schimansky und Christiane Schlosser. Besonders glücklich ist der Umstand zu nennen, dass der renommierte Dresdener Zeichner und Maler

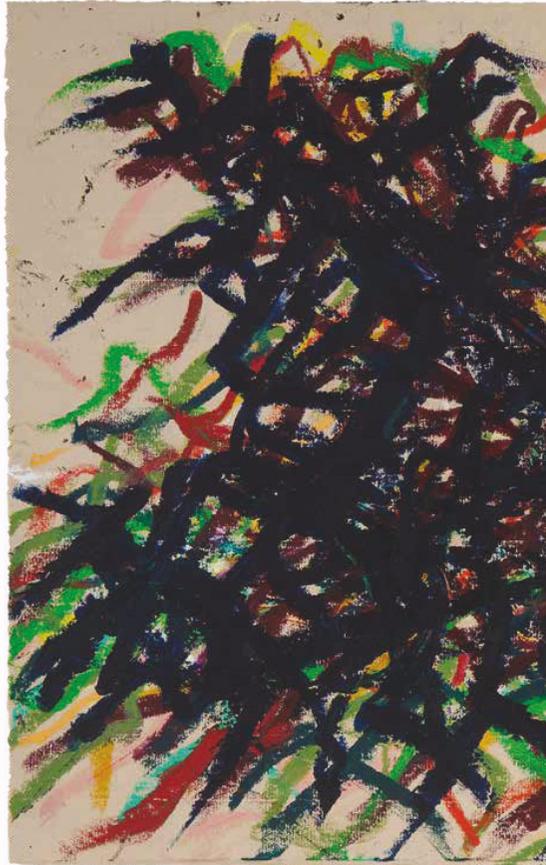


Abb. 17
MAX UHLIG
ohne Titel, 2004
farbige Fettkreide, Bütten, 365 × 742 mm
Inv.-Nr. 21/3018



Max Uhlig der Graphischen Sammlung im Jahr 2021 ein Konvolut von sieben Zeichnungen aus vier Schaffensjahrzehnten schenkte, unter ihnen eine 2004 entstandene farbige Kreidezeichnung, an der sich Uhligs abstrahierende Welterschließung durch zügig auf das Papier geworfene Linien und Striche überaus gut nachvollziehen und studieren lässt (Abb. 17).

Die intensive Bearbeitung des Bestandes, die Sichtung und Auswahl sowie die Ergebnisse von Restaurierungsmaßnahmen, die in den zurückliegenden zwei Jahren erfolgten, flossen dabei nicht nur in diese Publikation ein; die wissenschaftliche Bearbeitung der Zeichnungen sowie die Fotokampagne sind darüber hinaus auch Grundlagen für die museumsinterne digitale Datenbank, die

wiederum die geplante Online-Collection auf der Website des mpk speisen soll. Der Zauber der Handbewegung, der im folgenden Abschnitt anhand einiger Schlüsselbegriffe schärfer umrissen werden wird, ist damit dauerhaft nur einen Mausklick entfernt.

Sowohl bezogen auf den unübertroffenen Zeugnischarakter des im Museum verwahrten Originals, als auch bezogen auf dessen analoge wie digitale Reproduzierbarkeit, wird eines deutlich: Die Zukunft scheint gewiss. Optimistisch betrachtet zeichnet sie sich in der Gestalt von Neuerwerbungen und zu entdeckenden aufstrebenden Positionen des schon nicht mehr so jungen 21. Jahrhunderts gleichsam am Horizont ab, denn anders als in den „Buddenbrooks“ soll gelten: „Ich glaube, es kommt noch viel!“

VORBEREITEND

In keinem Jahrhundert gipfelte das im Humanismus der Renaissance gelegte und während der Zeit der Aufklärung konsequent weiterentwickelte Ideal universeller Bildung stärker und nachhaltiger als im 19. Jahrhundert. Die Überzeugung, dass die Betrachtung von Kunst den Menschen bilden und damit im hohen Maße, und jenseits des reinen Kunstgenusses, eine didaktisch-gesellschaftliche Aufgabe erfüllen könne, durchzog die intellektuellen, von Aufbruchsstimmung und Fortschrittsoptimismus bewegten Diskurse der Zeit. In keinem Jahrhundert wurden trotz der immensen Kosten mehr monumentale Museumsneubauten realisiert; und so ist es nicht verwunderlich,

dass die bedeutenden Kunstsammlungen vielfach noch heute in Gebäuden zu sehen sind, die im 19. Jahrhundert eröffnet wurden. Man denke an die Alte Pinakothek in München (1836), die Neue Eremitage in Sankt Petersburg (1852), die Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden (1855), das Metropolitan Museum of Art in New York (1872), das Städel Museum in Frankfurt am Main (1878), das Kunsthistorische Museum in Wien (1891) oder das Statens Museum for Kunst in Kopenhagen (1897).

Dass diesen Bauten umfangreiche Planungen vorangingen, liegt auf der Hand. Insbesondere wenn man bedenkt, dass gerade das 19. Jahrhundert ein besonderes Gewicht auf die programmatische Gestaltung der Museumsgebäude legte. So dienten umfangreiche,

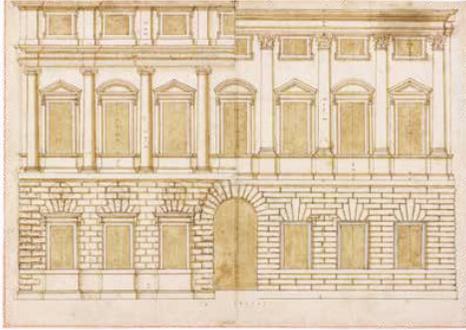


Abb. 18
ANDREA PALLADIO
 Zeichnung mit der Darstellung von Fassadenvarianten des Palazzo Porto, um 1546
 Tusche (Feder, Pinse), Papier, 283 × 406 mm
 London, RIBA – The Royal Institute of British Architects
 Library Drawings and Archives Collection, SC153/PALL/XVII/9 recto



Abb. 19
GUSTAV ERNST
 Pfälzer Land, wie schön bist du, Entwurf für eine Wanddekoration, nach 1934
 Aquarellfarbe, Bleistift, Zeichenpapier, 225 × 285 mm
 Inv.-Nr. 0/102

als Malerei oder Skulpturenschmuck ausgeführte Dekorationsprogramme ebenso der Vermittlung bzw. Veranschaulichung von Bildungsidealien wie auch die Fassaden, die mit Ihren Bezugnahmen auf die römische Antike und die italienische Renaissance an klassische Tradition anzuknüpfen versuchten. In der Realisierung dieser Ideen kam der Kunst der Zeichnung oft eine Schlüsselrolle zu. Als zweidimensionales Aufzeichnungsmedium erlaubte sie die prozesshafte Entwicklung des Konzeptes auf dem Papier. Die Zeichnung begegnet einem als Studie, Projektskizze oder Entwurf zur Veranschaulichung der auszuführenden Idee.

Wie auch beispielsweise Peter Behrens (siehe KAT 27) in den späten 1920er-Jahren nutzte schon der italienische Architekt Andrea Palladio Zeichnungen, um seinen Auftraggebern, aber auch sich selbst, verschiedene Fassadenvarianten vergleichend vor Augen zu führen und einen Abwägungsprozess in Gang zu setzen. So simulierte er für den Palazzo Porto in Vicenza um 1546 zwei grundsätzlich verschiedene Fassadengliederungen (Abb. 18).⁵⁷ Dafür teilte er die Frontansicht des Gebäudes vertikal in zwei gleiche Abschnitte, wodurch er über die Feder- und Aquarellzeichnung eine sehr gute Vergleichbarkeit von architektonischer Rhythmik und horizontalem Aufbau erreichte. Während er auf der rechten Seite korinthische Pilaster projektierte, wurde der linke und letztendlich ausgeführte Vorschlag durch ionische Halbsäulen und einer deutlich abgesetzten Attika gegliedert. Die detaillierte und ergänzend mit Maßangaben versehene Architekturzeichnung tritt hier als Medium einer Form- und Entscheidungsfindung, als unverbindliches, weil durch Korrektur, durch Radierung und Überzeichnung, rasch zu veränderndes Vermittlungsbild ästhetisch-künstlerischer Fragestellungen auf. Die Zeichnung ist – vergleichbar mit der farbenfrohen, im Rahmen einer

Innenausstattung entstandenen Entwurfszeichnung von Gustav Ernst – Handlungsort räumlicher Findungsoperationen (Abb. 19).

Auch der in München ausgebildete Architekt und spätere Museumsdirektor Carl Spatz bediente sich der Zeichnung, als er 1874 mit dem Bau und der umfangreichen Innenausstattung des Gewerbemuseums, des heutigen Museums Pfälzergalerie, beauftragt wurde und seine Entwürfe den Bauherrn vorstellte.⁵⁸ Das Museum, das eine Anbindung an die zur damaligen Zeit modernen Museumsneubauten in Dresden und Wien anstrebte, hatte zum Ziel, durch die Präsentation von originalen oder kopierten kunsthandwerklichen Objekten, „den Gewerbetreibenden schöne und gute Muster sowohl aus früheren Zeiten wie aus der Neuzeit vorzuführen“⁵⁹, sollte mit seinen Ausstellungs- und Lehrsälen im Sinne des 19. Jahrhunderts volksbildende wie auch wirtschaftsfördernde Aufgaben erfüllen. Wie Spatz in seiner Eröffnungsansprache am 22. August 1880 verkündete, zielte die prächtige, im heutigen Verständnis überbordende Innendekoration darauf ab, „dem Eintretenden den Eindruck der Weihe zu geben, dass er den heiligen Boden der Kunst betrete.“⁶⁰

Die 1875 ausgeführte, großformatige Zeichnung zeigt einen Schnitt durch das untere Foyer, das Treppenhaus und die repräsentativen Räume des Piano nobile (Abb. 20). Mehr noch als die Architektur steht die Innendekoration im Vordergrund, die auf den zeichnerisch schlicht gehaltenen Baukörper in Form von ausgeschnittenen Raumsegmenten collagehaft aufgeklebt wurde. In hoher Detailliertheit lassen sich hier im Maßstab 1:50 die farbig gefassten Wand- und Gewölbekorruptionen aus Stuck und imitiertem Marmor, die Skulpturen, Reliefs und Bildfelder in üppiger Pracht nachvollziehen – auch in einer dokumentierenden Rückschau, wurden die Räume doch durch die Bomben des Zweiten Weltkriegs zerstört. Spatz folgte den

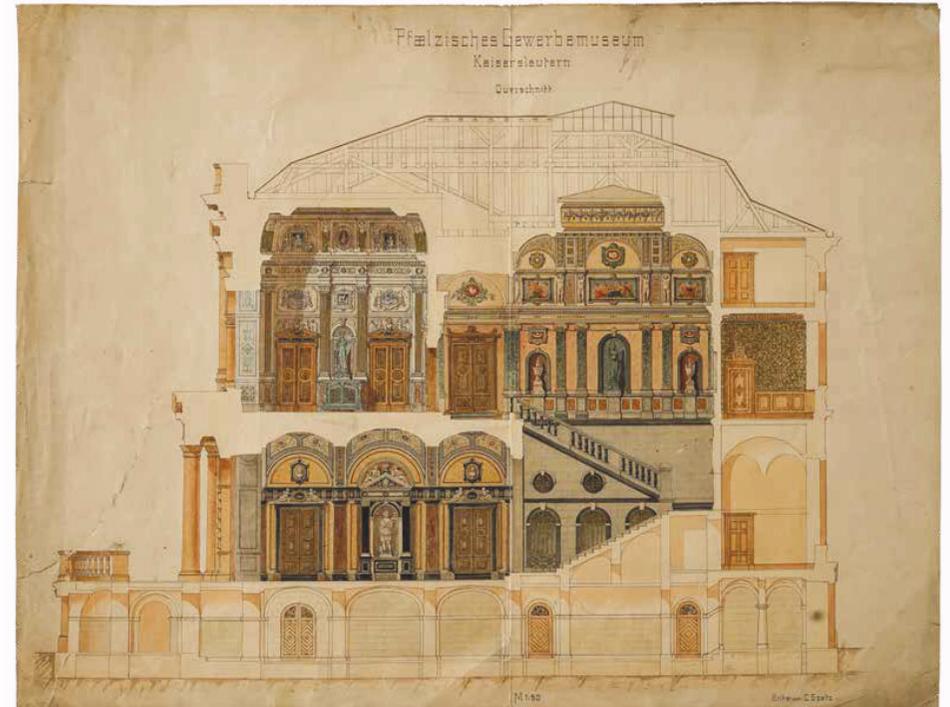
früheren Museumsneubauten seines Jahrhunderts und nutzte die Innendekoration in didaktischer Funktion. Die Bilder sollten nicht nur erfreuen, sondern zugleich belehrend wirken. So wies der Eingangsbereich Bilder auf, die, so Spatz, „die Kunst als solche zum Ausdruck bringen sollen, die anregend das Kunstgewerbe verherrlichen, die Architektur, Malerei und Plastik und die Handfertigkeit als Grundlage zu jedem vollendeten Schaffen.“⁶¹

In Vorwegnahme der digitalen Möglichkeiten einer Virtual Reality erlaubt es diese für die Geschichte des mpk sehr wichtige Zeichnung als Medium der Vorveranschaulichung gleichsam in dem noch nicht realisierten Gebäude spazieren zu gehen. Sie präsentiert sich damit

weniger als autonomes Kunstwerk, sondern als wichtiger Bestandteil eines übergeordneten Bauprojektes, als Ort, an dem Farb- und Lichtwirkungen ebenso entwerfend visualisiert werden wie die zukünftige Raumstimmung.

Seit rund zwei Jahrzehnten beschäftigt sich der 1960 in Los Angeles, Californien, geborene Erik Levine mit konzeptueller Videokunst. Begonnen hat er seine künstlerische Laufbahn in den späten 1980er-Jahren jedoch als Bildhauer zumeist großformatiger, abstrakt-amorpher Plastiken, die sich im diffusen Zwischenfeld von Raumskulptur und Installation bewegen. Exemplarisch für die dreidimensionale Kunst des 20. wie 21. Jahrhunderts wird an Levine der hohe

Abb. 20
CARL SPATZ
 Pfälzisches Gewerbemuseum Kaiserslautern, Schnitt durch das Foyer und Treppenhaus, um 1875
 Aquarellfarbe, Tusche (Feder), Bleistift, Collage, Papier, 565 × 735 mm
 Inv.-Nr. 18/2899



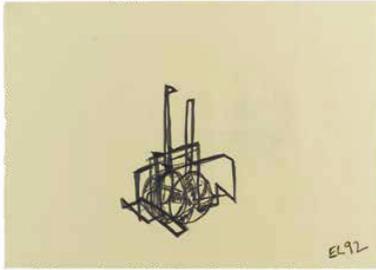


Abb. 21
ERIK LEVINE
ohne Titel, 1992
Bleistift, gelbes liniertes Schreibpapier, 210 × 295 mm
Inv.-Nr. 98/1778



Abb. 22
ERIK LEVINE
Transportation Cell, 1992
Sperrholz, Styropor, Polyurethan, 430 × 280 × 252 cm
Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern, Skulpturensammlung
Inv.-Nr. P 97/56

künstlerische Stellenwert erkennbar, den die (Bildhauer-)Zeichnung in zeitloser Beständigkeit bis in die Gegenwart gerade auch in diesem künstlerischen Arbeitsfeld für sich beansprucht.

Auf gelbem liniertem Schreibpapier hat der Künstler eine auf den ersten Blick räumlich kaum nachvollziehbare Konstruktion skizziert (Abb. 21). Der in dicken, schwarzen Bleistiftstrichen ausgeführte Apparat mit seinem rechtwinklig verlaufenden Gerüst und radartigen, speichenähnlich aufgebrochenen Halbkugeln schwebt miniaturhaft und wie losgelöst auf dem ansonsten leeren Blatt und erinnert nicht wenig an die Zeichnungen fantastischer Maschinen Leonardo da Vincis. Durchaus mit jenem vergleichbar, nutze auch Levine die Skizze als Studienmöglichkeit für die Entwicklung räumlicher Objekte.

Bei der hier abgebildeten Zeichnung aus dem Bestand der Graphischen Sammlung, die in diesem Katalog zusammen mit den Blättern von Franz Bernhard und Stefan Pietryga für das klassische

Genre der Bildhauerzeichnung steht (KAT 47, 55), handelt es sich um einen Entwurf der großen 1992 geschaffenen Arbeit „Transportation Cell“, die sich seit 1997 im Museum Pfalzgalerie befindet (Abb. 22).⁶²

Levine deutet mit seiner Plastik, welche sich trotz ihres raumgreifenden Volumens durch eine hohe Transparenz, ja Leichtigkeit, auszeichnet, Transport- und Bewegungsmotive an, setzt sich weniger mit einem dezidierten Inhalt als mit formalen Fragestellungen von Skulptur auseinander. Wie auch Ulrich Wilmes formulierte: „Levines Skulpturen sind grundsätzlich gekennzeichnet durch eine Verknüpfung einfacher, abstrakter Formelemente, und thematisieren darin die Gestaltidee, die die elementar-plastischen Probleme des Verhältnisses von Form und Masse, Volumen und Raum vergegenwärtigt.“⁶³

In seiner klar und prägnant daherkommenden Skizze, die ohne sichtbare Korrekturen mit Schnelligkeit direkt auf dem Blatt entwickelt wurde, legte der Künstler die zentralen Strukturen der Plastik fest: die



Abb. 23
VIRGIL SOLIS
Landschaft mit Ruinen und einem Zeichner, 1560
Feder in Schwarz, Papier, quadriert mit grauem Stift
(wohl von späterer Hand), 158 × 147 mm
Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin,
Preußischer Kulturbesitz, Inv. KdZ 962

hohen, nach oben strebenden Rohrleitungen, das trotz der visuellen Durchlässigkeit insgesamt geschlossene Volumen der Arbeit sowie die zentrale Positionierung der Kugelsegmente, die in der endgültigen Fassung durch die kleinteiligeren Durchbrechungen hingegen einen stärker radähnlichen Charakter aufweisen.

Im Vergleich zwischen Studie und Plastik fällt ein weiterer Unterschied auf: Durch das Zeichenmittel des schwarzen Bleistifts treten die geometrischen Rohrleitungen bildbestimmend in den Vordergrund, während sie in „Transportation Cell“ aufgrund des weißen Werkstoffes Styropor weniger Aufmerksamkeit für sich beanspruchen. Vergleichbar mit den in diesem Katalog vorgestellten Arbeiten von Theodor Pixis, Max Slevogt, Albert Hauelsen, Otto Dix und Franz Bernhard ist Levins Zeichnung als Studie in einen Findungsprozess hin zu einem finalen Kunstwerk eingebunden, und präsentiert sich doch als Bild eigenen Charakters, als Zeichnung, die – ähnlich dem Architekturentwurf von Spatz – einen in seiner Bedeutung nicht zu überschätzenden Einblick in die Werkgenese erlaubt. Damit bestätigt dieses Blatt exemplarisch die von Alexander Perrig gemachte Beobachtung zum kreativen Findungspotenzial der zeichnerischen Kunst: „Die wichtigsten aller zeichnerischen Provisorien waren und sind die Entwürfe. Als das, was der subjektiven Vorstellung die erste Selbstvergewisserung und die Beurteilung der eigenen Stimmigkeit erlaubt, bilden sie Ausgangspunkt und Grundlage der Realisation jedes malerischen, plastischen oder architektonischen Werks.“⁶⁴

ANEIGNEND

Seit der Renaissance ist die Zeichnung wesentlicher Bestandteil der künstlerischen Praxis. Obwohl bereits in jener Zeit Zeichnungen entstanden, die aufgrund ihres Ausführungsgrades und ihrer bildmäßigen Qualität als autonome Kunstwerke geschätzt wurden – verwiesen sei auf Albrecht Dürers ikonische, 1502 datierte Aquarellzeichnung „Feldhase“ aus der Sammlung der Albertina in Wien – schätzte man sie bis ins 19. Jahrhundert hin vor allem als wichtiges, aber dennoch der Malerei untergeordnetes Hilfsmittel, die im besonderen Maße für künstlerische Aneignungsprozesse geeignet schien.

Die Zeichnung erfüllte beispielweise für das Studium der Antike, für die antiquarische Rekonstruktion römischer Kunst, weit über die Renaissance hinaus bis in die frühe Moderne eine Schlüsselaufgabe – die römischen Skizzenbücher Maarten van Heemskercks, die hier gezeigte, 1560 ausgeführte Landschaftszeichnung mit Ruinen von Virgil Solis (Abb. 23) oder die virtuoson Ruinenzeichnungen von Giovanni Battista Piranesi seien exemplarisch genannt.⁶⁵ Keine andere Gattung ermöglichte eine derart konsequente Aneignung antiker Bild- und Architekturelemente.⁶⁶ In der Zeichnung des Virgil Solis etwa sitzt ein Mann höheren Standes vor antiken Ruinen und überträgt sie mit einer Zeichenfeder auf das Papier.⁶⁷

Diese Zeichnungspraxis unterstreicht auch der Maler und Autor Francisco de Hollanda in einer 1548 vorgelegten kunsttheoretischen



Abb. 24
HANS PURRMANN
Forum Romanum, 1926
Tusche (Feder), Bleistift, geripptes Büttel, 222 x 357 mm
Inv.-Nr. 0/52

Schrift: „Welche ewigen Bauten und Statuen habe ich dieser Stadt [Rom] noch nicht geraubt und ohne Wagen und Schiff auf leichten Blättern davongetragen? Welche kostbaren Stuckarbeiten und Grottesken sind noch in den Grotten und alten Bauten von Rom [...] zu finden, die ich nicht schon in meinen Heftchen aufgezeichnet hätte?“⁶⁸ Und ähnlich klingt es später dann auch beim italienischen Goldschmied und Bildhauer Benvenuto Cellini, der in seiner postum veröffentlichten Schrift „Mein Leben“ – im Kontext von Slevogts Illustrationen wird dieses Werk an späterer Stelle noch eine Rolle spielen – mehrmals die Bedeutung von Zeichnungen für das Antikenstudium überliefert: „Für gewöhnlich suchte ich an Festtagen gern die Altertümer [in Rom] auf und bildete sie bald in Wachs, bald in Zeichnungen ab.“⁶⁹ 400 Jahre später, 1926, folgte dann Hans Purrmann dieser Tradition und skizzierte in Rom das beeindruckende Gesichtsfeld des Forum Romanum (Abb. 24).⁷⁰

Daneben spielte die Zeichnung auch in annähernder Auseinandersetzung mit Werken früherer Künstler eine führende Rolle, war doch das werkgetreue Abzeichnen, das Kopieren vor dem Original, Kern jeder künstlerischen Ausbildung und in den Akademien grundlegende Voraussetzung für die Entwicklung eines eigenen Stils, ja der künstlerischen Anerkennung überhaupt. Der 1932 in Kaiserslautern verstorbene Jakob Stolz etwa zeichnete in dem hier abgebildeten, undatierten Blatt eine Figur des italienischen Renaissance-Malers Andrea del Sarto nach, löste sie aus dem Gesamtzusammenhang und beschrieb, die Kontur betonend, ihre manieristische Körperbewegung (Abb. 25).

Diese Praxis des studierenden Kopierens über die Zeichnung ist seit vielen Jahrhunderten belegt: So schildert Vasari eindrücklich, dass die berühmten von Masaccio und Masolino ausgeführten Fresken in der Florentiner Cappella Brancacci (Santa Maria del Carmine, Florenz, 1423–1428) von Künstlern immer wieder abgezeichnet worden seien: „Bis zum heutigen Tage wird die Kapelle von unzähligen Malern und Zeichnern besucht. [...] Dies [die künstlerische Meisterschaft des Masaccio, S.F.] bezeugt auch die Tatsache, dass alle großen Bildhauer und Maler, die nach ihm kamen und zu höchstem Ruhm gelangten, in dieser Kapelle Übungen und Studien betrieben.“⁷¹

Die Cappella wird hier zum inspirierenden Studienort, zur Schule des Sehens. Gerade die Zeichnung erlaubte es den Künstlern die für sie interessanten Details ganz selektiv und bereits in Vorbereitung eigener Werke auf das Papier zu bringen, sie ihrem ursprünglichen Kontext zitathaft zu entreißen, sie zu verändern, und auf dem mobilen, weil leichten Material des Papiers – oft in Form von Bildkompendien oder Skizzenbüchern – ins heimische Atelier zu transportieren.

Einer der Künstler, der sich intensiv mit den Fresken der Cappella Brancacci beschäftigte, war Michelangelo Buonarroti. Um 1492/93 entstand – vermutlich direkt in der Kapelle – die in Rötelstift und Feder in Brauntönen ausgeführte Zeichnung mit dem Apostel Petrus, die sich in der Staatlichen Graphischen Sammlung München befindet (Abb. 26).⁷² Das Blatt zählt zu einer kleinen Gruppe von Jugendzeichnungen, die Michelangelos Meisterschaft bereits im Alter von 17 oder 18 Jahren dokumentieren.⁷³ Zu dieser Zeit lebte er in Florenz,

war Schüler des Domenico Ghirlandaio und pilgerte wie viele seiner Künstlerkollegen zu den berühmten, damals bereits klassischen Freskenzyklen der Stadt. An den Bildern des 14. und 15. Jahrhunderts bewunderte der heranwachsende Michelangelo vor allem, wie Achim Gnnann formulierte, „die Einfachheit, Monumentalität und plastische Klarheit“⁷⁴, die Künstler wie Giotto und Masaccio in ihren Figuren umgesetzt hatten.

Dabei verfolgte der Zeichner Michelangelo kein sklavisches Kopieren, sondern passte seine Studienmotive eigenen Idealen, auch dem Geschmack seiner Zeit, an. Anstatt die Figur auf dem Münchener Blatt identisch nachzuahmen, löste er sie aus dem Gesamtzusammenhang des sogenannten Zinsgroteskenfreskos und verlieh der Körperhaltung, sicherlich auch beeinflusst durch das weiche Zeichenverhalten des mineralischen Rötelstiftes, eine stärker fließende Bewegung – die Zeichnung als freiheitlich-ungebundener Ausdruck „künstlerischer Interaktion“⁷⁵. So legt sich in Michelangelos Zeichnung, die das Körpervolumen der biblischen Gestalt mit raschen, kurzen Federstrichen akzentuiert, das Gewand überzeugender um den Apostel als bei Masaccio, werden die Bewegungen klarer über die behutsam modifizierte Faltenebung in ein räumliches Gesamtbild übertragen.⁷⁶

Abb. 25
JAKOB STOLZ
Studie nach Andrea del Sarto, 1900/20 (?)
Bleistift, Zeichenpapier, 270 x 180 mm
Inv.-Nr. 86/280



In diesem Zusammenhang kann auch die unsignierte, aber über stilistische Vergleiche Friedrich Overbeck bzw. seinem Umkreis zugeschriebene Bleistiftzeichnung aus der Zeit der Romantik gesehen werden (Abb. 27). Overbeck war ein Hauptrepräsentant der Nazarener; einer insbesondere in Rom wirkenden Künstlergruppe junger Maler, die sich mit ihrem 1809 gegründeten Lukasbund das programmatische Ziel gesetzt hatten, die Kunst und nachwirkend die von Umbrüchen und Veränderungen verunsicherte Gesellschaft durch die Werte des Christentums zu erneuern. Zum Vorbild dienten den Lukasbrüdern die italienische Kunst der Zeit um 1500, sahen sie doch in ihnen in besonderer Weise die Einheit von Gefühl, Stimmung und Glaube vollendet, oder, wie es Beat Wyss zusammenfasste: „Das Neue entsteht durch Bildung nach rückwärts. Die Nazarener machen aus christlicher Symbolik Chiffren der Kunstfrömmigkeit; religiöse Bildtradition wird im Prozess kreativen Missverstehens zu Ausdrucksformen moderner Gefühlsamkeit verweltlicht.“⁷⁷

Die zart ausgeführte Bleistiftzeichnung der Graphischen Sammlung, die 2021 in Vorbereitung dieses Buches durch die Entfernung von alten und schädlichen Verklebungen restauriert werden konnte, gewährt einen Einblick in diese mentalitäts- wie kunstgeschichtlich

Abb. 26
MICHELANGELO
Hl. Petrus (nach Masaccio), um 1492/93
Rötel, Feder in verschiedenen Brauntönen, Petrusfigur und die untere Armstudie später in hellblauem Aquarell hinterfangen, Papier, 317 x 197 mm
Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 2191 Z



extrem nachwirkende Künstlergruppe. Mit reduzierten, fast drucklosen Strichen und wenigen Schraffuren hat der Zeichner eine sitzende, nach links gewandte weibliche Figur auf das Papier gebracht. Ebenso still und unaufgeregt wie die Zeichnung ist der Moment, dem man als Betrachter beiwohnt: dem Moment des Gebets. Der Kopf der jungen Frau ist leicht gesenkt, die Augen sind geschlossen, während das gescheitelte Haar ihr elegantes Profil hervorhebt. Die ausgestreckten, auf ihrem Knie liegenden Hände sind gefaltet und bilden mit einer gewissen Anspannung den äußersten Abschluss der ansonsten für die Nazarener typischen ruhigen Komposition. Das Motiv der starken Armstreckung im Gebet findet sich im Kreis der Lukasbrüder vergleichbar auch bei Julius Schnorr von Carolsfelds Gemälde „Die Hochzeit zu Kana“ (1819, Hamburger Kunsthalle) und lässt eine grobe Datierung der Zeichnung auf um 1815/25 möglich erscheinen.

Die Zeichnung wurde vom Künstler nicht mit einem erklärenden Text versehen. Dass es sich bei der betenden Frau aber um eine biblische Gestalt handelt, verdeutlicht der Heiligenschein. Wie die von Trauer durchzogene Gebetshaltung sowie das geöffnete, unbedeckte Haar nahelegen, lässt sich die Figur als trauernde Maria Magdalena identifizieren. Möglicherweise entstand das Blatt in Vorbereitung einer Kreuzigungs- oder Grablegungszone.

Die Lukasbrüder setzten sich in Rom, aber auch an anderen Orten Italiens, intensiv mit Gemälden und Wandfresken der Renaissance auseinander. Ob der vorliegenden Zeichnung ein unmittelbares Vorbild zu Grunde lag, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Vor allem suchte der Künstler wohl die körperliche Emphase einzufangen, die gerade um 1500 die sakrale Kunst Italiens prägte. Verwiesen sei auf Pietro Peruginos Gemälde „Pietà“ (1483/93, Uffizien, Florenz), dessen Maria Magdalena eine ähnliche Gebetshaltung, eine ähnliche im Glauben geborgene Innerlichkeit, auch stille Trauer, auszeichnet.

Die von Overbeck bzw. seinem Umfeld im unruhigen frühen 19. Jahrhundert geschaffene Zeichnung erfüllte damit wohl weniger die Funktion eines detailgetreuen Abbildes, einer Kopie, sondern fungierte – vielleicht in skizzierender Vorbereitung eines zeitgenössischen Werkes – als behutsam ausgeführte Annäherung an die künstlerische wie spirituelle Geisteshaltung des vergangenen und neu zu belebenden Zeitalters: Die Zeichnung als politisch-gesellschaftliches Zeugnis, die Handbewegung als Akt eines religiösen wie künstlerischen Bekenntnisses.



Abb. 27
FRIEDRICH OVERBECK (UMKREIS)
Kniende, weibliche Heiligenfigur – Figurenstudie, 1815/25 (?)
Bleistift, Papier, 176 × 164 mm
Inv.-Nr. 90/1155. Zustand nach der Restaurierung 2021



Abb. 28
KLAUS FRESENIUS
ohne Titel (Mädchen), 1989
Tusche, Kaffee (Pinse), Zeichenpapier, 210 × 215 mm
Inv.-Nr. 92/1226

EXPERIMENTELL

Die Suche nach erweiterten Ausdrucksmöglichkeiten, seien sie technischer wie inhaltlicher Natur, ist seit jeher zentraler Bestandteil künstlerischer Arbeit. In dieser Suche manifestieren sich Neugier, Ehrgeiz, das stete Ringen um innovative Darstellungsmittel, auch Erfindergeist, Mut, Unkonventionalität, Provokation; schon zur Zeit von DADA, insbesondere aber seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in der die konzeptuelle Ausrichtung zu einer radikalen Loslösung vom traditionellen Kunstverständnis geführt hat. Neben Antoni Tàpies, Dieter Roth, Christo und Jeanne-Claude, Eva Hesse sowie Anselm Kiefer ist hier der moderne Klassiker Joseph Beuys zu nennen. Im Rahmen seiner kritischen, tief in das ästhetische Selbstverständnis der Gesellschaft hineinzielenden Bewertung des klassischen Kunstwerkbegriffs gelang es ihm – teils im Rahmen von Happenings und Fluxusveranstaltungen – mit Honig, Filz, Fett, Fell, Wachs, Abfällen oder einfach einer industriell gefertigten Glühbirne, gewöhnliche, nicht selten vergängliche und verrottbare Materialien des Alltags in den Werkprozess einzubeziehen.

Diese Erweiterung der Werkstoffpalette gewinnt bei Kunstschaffenden wie Michel Journiac, Piero Manzoni, Gina Pane, Marc Quinn, Andres Serrano, Kiki Smith oder Andy Warhol noch an Radikalität, die die existenzielle Kunstauffassung der 1960er- bis 80er-Jahren reflektiert; eine Auffassung, die im heutigen kaum noch durch neue Formen der Radikalität aufzurüttelnden Kunstbetrieb selten zu finden ist. Während Manzoni 1961 Kot in sein Kunstkonzept einbezog,

Warhol und Serrano menschlichen Urin und andere Körperflüssigkeiten verwendeten, griff Quinn wie zuvor Journiac und Pane für seine frühe Arbeit „Self“ von 1991 auf Eigenblut zurück.⁷⁸ Mit Blut zeichnet auch der amerikanische Künstler Vincent Castiglia seine surreal-fantastischen Bilder, oder Claire Morgan, die in ihren performativen Annäherungen an das Themenfeld zwischen Vergänglichkeit und Erinnerung das Blut toter Tiere auf Papier überträgt und so, wie sie selber sagt, „Blutzeichnungen“⁷⁹ schafft – eindrücklich vorgeführt in ihrer 2021 gezeigten Personalausstellung im Saarlandmuseum in Saarbrücken.

Heute scheint es vor allem die Lust am Experiment zu sein, wenn Künstlerinnen und Künstler im Bereich der Zeichnung die klassischen Materialien wie Blei- und Kohlestift, Aquarellfarbe oder Pastellkreide beiseitelegen und außergewöhnlichere Zeichenmittel wählen. Einige Künstler fokussieren sich dabei konzeptuell stark auf die Materialästhetik der von ihnen verwendeten Zeichenmittel. So steht beispielsweise bei Herman de Vries (KAT 56) oder Helmut Dirnackner das händisch zerriebene mineralische Pigment im Zentrum der künstlerischen Aufmerksamkeit. Jenseits der Funktion als reines Zeichenmittel ist das Pigment bei ihnen aufgeladen mit verschiedenen, von Zufall und Experiment durchzogenen Reflexionsebenen, sei es in Künstlerbüchern oder Einzelblättern. Die mineralische Farbe bildet in diesem Sinne nicht etwas ab (ist nicht Werkzeug für die Darstellung eines Motivs), sie thematisiert sich – etwa wenn de Vries rote Erde auf Büten abstreicht – in ihrer materiellen Qualität vielmehr selbst, wird zum Bildthema, wandelt sich zum auf dem Papier dauerhaft manifestierten Werk, zur Spur der Natur.

Der 1952 in Speyer geborene und an der Staatlichen Akademie der Künste Karlsruhe in Malerei und Grafik ausgebildete Klaus Fresenius setzt sich seit nunmehr 50 Jahren intensiv mit den gestalterischen Möglichkeiten von Wasserfarbenzeichnungen auseinander. Neben plastischen Arbeiten und Gemälden ist so ein überaus reiches Bilduniversum entstanden, in dem Fresenius seine Faszination für fernöstliche Kalligrafie mit gestisch auf Papier übertragenen menschlichen Bewegungsabläufen vereint.

Auch wenn er sich zumeist den klassischen Zeichenmaterialien bedient, erweitert Fresenius seine Werke immer wieder durch auf den ersten Blick entlegeneren Malmittel, so etwa Goldbronze oder Kirschsaft.⁸⁰ Für die hier abgebildete Zeichnung „ohne Titel (Mädchen)“, die während eines Künstlersymposiums im polnischen Bydgoszcz im Jahr des Mauerfalls entstand und an die zeichnerische Haltung von Joseph Beuys aus den 1950er-Jahren anzuknüpfen scheint,⁸¹ verwendete Fresenius eine Tusche-Kaffee-Mischung, die er wie Aquarellfarbe mit einem breiten, weichen Pinsel auf das Zeichenpapier auftrug (Abb. 28).⁸² Fresenius ist ein Meister der Zurückhaltung; ein zeichnender Vereinfacher. So formte er auch hier mit nur wenigen Strichen eine Gestalt, in der wir trotz der archaischen Tendenz eine hockende weibliche Figur erkennen können – man fühlt sich etwas an Willi Baumeister erinnert (vgl. KAT 35).

Wie es typisch für fast alle seine Arbeiten ist, nutzte der Künstler auch hier das unkontrollierbare Verhalten der im Wasser gelösten Farbpigmente. Die Prozesse des Fließens und Trocknens zeichnen sich dabei insbesondere in den belebten, struktur- und raumgebenden Farbverläufen der einzelnen Striche ab. Das Strichmännchen wird zum plastischen Wesen. Dabei bleibt der Künstler, wie Andrea Nister bemerkte, stets bei der Andeutung von

Figürlichkeit: „Die mit gestischer Hand gestrichenen Pinselspuren unter Einbeziehung des natürlichen Verströmens der Wasserfarben führt zu einer Oszillation zwischen Figuration und Abstraktion.“⁸³

Diese Gratwanderung gelingt auch Stefan Rohrer. Rohrer, der seiner Ausbildung zum Steinmetzmeister ein Studium der Bildhauerei an der Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle an der Saale anschloss, setzt sich in seinem primär plastisch ausgerichteten Werk mit den Themen Mobilität, Geschwindigkeit und Technik auseinander. Das Auto (auch Motorroller) stellt sich in seinen oftmals raumeinnehmenden Arbeiten als die reinsten Verkörperung dieser tief im Bewusstsein der Moderne verankerten Begriffe dar, ist ihm Objekt stetiger künstlerischer Auseinandersetzung.⁸⁴ Rohrer hat sich vor allem durch seine surreal anmutenden Autoskulpturen einen Namen gemacht. Mit großem handwerklichem Geschick verformt und verlängert er deren Karosserien derart, dass Tempo und Gravitationskräfte vom Betrachter fast körperlich nachempfunden werden können; beispielsweise, wenn sich ein Sportwagen um einen Baum oder eine Straßenlaterne wickelt.

In diesen technischen Kontext ist auch die Zeichnung „Ölfleck“ eingeschrieben, die einen irritierenden Widerspruch zwischen dem Dargestellten und seiner Betitelung aufweist, zeigt sie doch mitnichten einen Fleck – wenigstens nicht auf den ersten Blick –, sondern einen freiliegenden, vermutlich zweizylindrigen Motor (Abb. 29). Dessen Kabel schwingen geißelartig zurück, was dem Gerät eine fast beunruhigende hybride Gestalt verleiht. Man fühlt sich nicht wenig erinnert an die fantastische Bildwelt des Schweizer Künstlers HR Giger. Handelt es sich gar um ein bisher unentdecktes Unterwasserwesen oder um eine mutierte Art des urzeitlichen Pfeilschwanzkrebsses, welches das für Rohrer so wichtige Motiv der Geschwindigkeit metaphorisch ins Bild setzt?⁸⁵

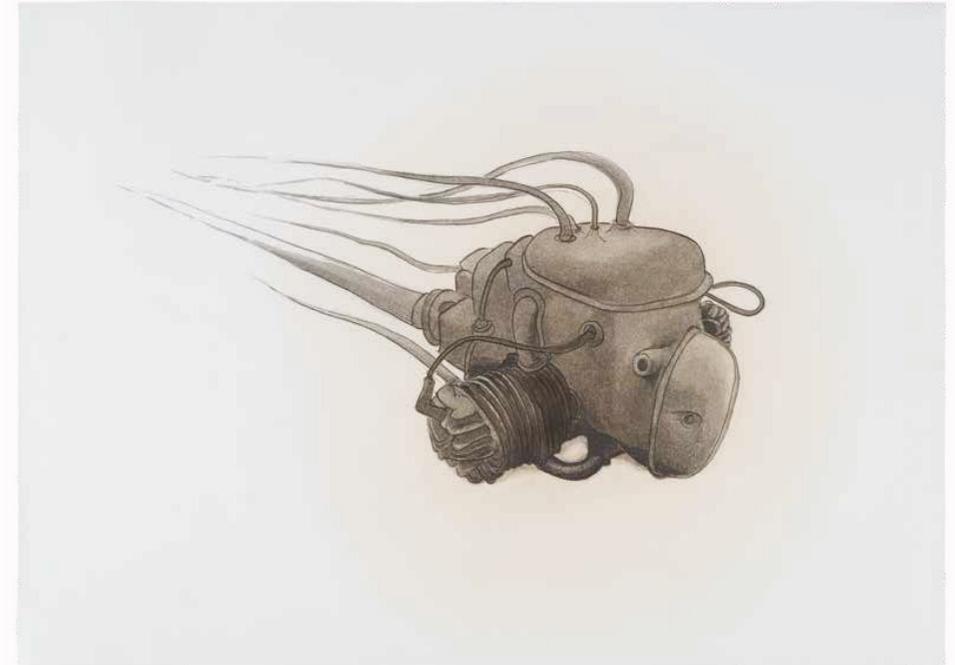
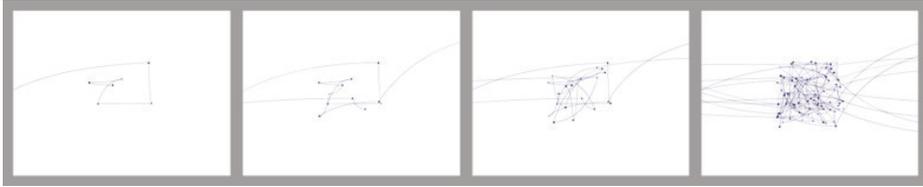


Abb. 29
STEFAN ROHRER
Ölfleck, 2014
Altöl (Pinsel), Bleistift, Kohle, Papier, 700 × 500 mm
Inv.-Nr. 14/2778

Ganz konsequent bei seinem von Kindheitserinnerungen durchdrungenen Lieblingsthema des Autos bleibend, zeichnete Rohrer mit Motoröl, einem eher ungewöhnlichen Malmittel, sowie mit Bleistift, der die Konturen festlegte. Einen Fleck gibt es dann aber doch. So hat sich das Öl aufgrund seiner physikalischen Fließeigenschaft im Papier über das Motiv hinaus ausgebreitet und eine beigefarbene Gloriole geschaffen.⁸⁶ Vergleichbar mit der Arbeit von Fresenius ist auch diese Zeichnung nicht monochrom geschlossen. Stattdessen lassen sich feine Binnenstrukturen, Nuancen, Farbverläufe, Schattierungen erkennen; Ausdruck dafür, dass der geschickte Zeichner auch ungewöhnliche Materialien mit Ausdruckskraft nutzen kann.

Nicht nur in Bezug auf die verwendeten Mittel aber kann die Kunst der Zeichnung einen experimentellen Charakter annehmen. Definiert man ein Experiment durch die zuvor festgelegte Versuchsanordnung (die Entscheidung für Zeichenmittel und Papierqualität), das Endergebnis aber als noch ungewiss, noch offen, wird erkennbar, dass sich auch der eigentliche Akt des Zeichnens bei nicht wenigen Künstlerinnen und Künstlern der Gegenwart zum Experiment steigert. Wenn

beispielsweise Oskar Holweck feinfühlig seine Papiere einriss und das Material so von der Fläche in ein lebendiges Licht-Schatten-Relief verwandelte (KAT 44), wenn Hanns Schimansky seine bezeichneten Blätter unumkehrbaren Faltungsoperationen unterzieht, ohne dabei absolute Gewissheit über den Ausgang jener Enträumlichung zu haben (KAT 63), wenn Doris Kaiser Blätter und Äste als natürlich gewachsene Schablonen nutzt, um an ihnen entlang feine Linien zu ziehen (KAT 64), wenn Thomas Müller die zufälligen Bruchkanten zerbrochener Glasscheiben mit dem blauen Kugelschreiber nachfährt und Stück für Stück auf dem Papier verschiebt (KAT 70), sind wir angekommen im erstaunlich überraschenden Experimentalraum, im sprudelnden Labor der Zeichnung. Experimentelle Prozesshaftigkeit steht auch im Werk von Sebastian Rug, früherer Student der Akademien in Dresden und Leipzig, im Zentrum. Seine unbetitelte Zeichnung, ein Neuzugang von 2021, zeigt, dass der 1974 geborene Künstler mit dem Bleistift zum verborgenen Meister der Linie wird (KAT 67). In immer neuen Schichten legt er feinste textilarartige Strukturen an, die sich durch Überlagerungen verdichten und überraschend-magische Momente eröffnen.



GESTISCH

Die mit der Hand ausgeführte Bewegung ist für die Kunst der Zeichnung immer noch das Mittel erster Wahl, wenn es um die dauerhafte Fixierung von gestischen Handlungen auf Papier geht. So wie die Weiterentwicklung von technischen Reproduktions- und Darstellungsmöglichkeiten in der Vergangenheit bereits zu unmittelbaren Rückkopplungen in den Künsten geführt hat – man denke an die Erfindungen des Kupferstichs und der Radierung, die in der Renaissance eine gänzlich neue Phase der Bildproduktion und Kreativität eingeleitet haben – hat auch die Zeichnung in den zurückliegenden Jahrzehnten neue Ausdrucksformen gewonnen, hat sich weiterentwickelt und modernisiert.

Wenn beispielsweise ein Künstler wie Jochem Hendricks mit Hilfe einer visierartigen Scanapparatur (Eye tracker) seine Augenbewegungen beim Zeitunglesen aufzeichnen, durch einen Computer in feine Bewegungslinien übersetzen und dann auf Papier drucken lässt, ist mit

der 1992 bis 1993 entstandenen Serie „Augenzeichnungen“ gleichsam gestische Kunst entstanden, welche auf die Bewegung der Hand nicht mehr zurückgreifen muss: die Augen zeichnen.⁸⁷ Dadurch, also in Gestalt dieser stark von einem Autor befreiten Zeichnung, formuliert Hendricks eine Abgrenzung „gegen den Typ Künstler, der mit expressiven Gesten und sensibler Verinnerlichung genialisch seine Seelenlage transportiert.“⁸⁸

Oder aber Bettina Munk, die ihre klassische Zeichnungskunst durch selbstgeschriebene Action-Script-Programme erweitert (Abb. 30). Für ihre Flash-Animationen überträgt sie Linienformen analoger Zeichnungen in Codes und überlässt die zeichnende Handbewegung im Anschluss dem Rechnersystem.⁸⁹ Wie die Arbeit „String“ von 2010 veranschaulicht, bewegen sich die auf dem Bildschirm dargestellten Linien und Punkte dabei keinesfalls vollkommen chaotisch, sondern innerhalb eines von der Künstlerin zuvor programmierten Aktionsrahmens. Da Munk in ihren Animationen mit der gestalterischen Kraft des Zufalls spielt, wird jede digitale Zeichnung zu



Abb. 30
BETTINA MUNK
4 Stills aus der Arbeit „String“, 2010
Computeranimation, Privatbesitz

Abb. 31
EMIL SCHREIBER
ohne Titel, 1996
Acryl, Zeichenpapier, 240 × 332 mm
Inv.-Nr. 98/1770



Abb. 32
REMBRANDT VAN RIJN
Christus fällt unter dem Kreuz, um 1635
Feder, Pinsel in Braun, Papier, 144 × 260 mm
Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin,
Preußischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. KdZ 1554

einem ephemeren Unikat, das die klassische Zeichnung in den digitalen Raum hinein erweitert.

Jedoch, und trotz dieser Neuerungen, hat die klassische auf Papier stattfindende Handzeichnung bis in die Gegenwart nichts an Aktualität und Ausdruckskraft eingebüßt. Im Gegenteil: Gerade in den zurückliegenden Jahrzehnten haben sich, auch befördert durch Galerien und Museen, die sich in ihren Programmen auf Zeichnungen spezialisiert haben, starke Positionen herausgearbeitet, die, wie etwa im Fall von Klaus Mosettig und Malte Spohr, auch digitale Bearbeitungsmöglichkeiten in die Werkentstehung mit einfließen lassen.

Nicht wenige Künstlerinnen und Künstler waren und sind sehr ausgeprägt zeichnerisch tätig. Beispielsweise Hanns Schimansky, Malte Spohr oder aber der in Bochum geborene Emil Schreiber, der in seinen von der asiatischen Kalligrafie beeinflussten Pinselzeichnungen die künstlerischen Eigenwerte von Linie und Bewegung erforscht (Abb. 31). Dabei bedient er sich mit Acryl-, Aquarell- und Deckfarben sowie Bleistift, Rötel und Tusche der ganzen Bandbreite an Zeichenmitteln. Mit seinen der Strömung des Informel zuzurechnenden Zeichnungen – als Inspiratoren können Klassiker wie Julius Bissier oder Adolph Gottlieb genannt werden – postuliert Schreiber sein besonderes Interesse an der Linie und am Oberflächenverhalten des Werkstoffes Papier, wenn es um die Bändigung, auch Beherrschung, der Handbewegung, oder aber um ihre scheinbare Lösung vom Zeichnenden geht; dann nämlich, wenn die Geste kraftvoll auf dem Blatt zu leben beginnt und improvisierend-suchend,

auch unterbewusst, neue Zeichnungsräume erobert. Robert Kudielka fasste diesen explorativen, abenteuerlichen Charakter der Zeichnung wie folgt zusammen: „Als eine allgemeine Kulturtechnik betrachtet, erschöpft sich die Zeichnung jedoch nicht in der Funktion eines Mittels der Aneignung. [...] Die Unruhe des Suchens, die Offenheit für Entdeckungen und die Lust am Finden dessen, was man vielleicht gar nicht gesucht hat, sind ebenso wichtige, wenn nicht gar ursprünglichere Motive und Anreize des Zeichnens.“⁹⁰

Selbstverständlich, bereits im vormodernen Zeitalter wussten Künstler gestische, von der gelösten Bewegung der Hand getriebene Linienzüge als Ausdrucksmittel zu nutzen. Ein Meister seines Faches war in diesem Zusammenhang Rembrandt. Wie die Berliner Pinsel- und Federzeichnung „Christus fällt unter dem Kreuz“ eindrücklich vor Augen führt, legte dieser die Komposition in relativ wenigen, rasch gezogenen Linien in einem starken Querformat an (Abb. 32). Die Figuren sind nur skizzenhaft auf Papier gebracht, „in ihrer Knappheit aber doch deutlich in beinahe allen ihren Bewegungen.“⁹¹ Alles scheint in Aufruhr, wobei es Rembrandt gelingt, der inneren Dramatik der Figurengruppe durch die Unruhe der Linienführung Gestalt zu verleihen. Dem Blatt wohnt etwas Momenthaftes inne. Neben einer von rechts herbeienden weiblichen Figur hob Rembrandt detaillierter allein das leidensverzerrte Gesicht von Christi hervor, der das schwere Kreuz nurmehr gebeugt über die Erde ziehen kann.

Die Zeichnung ist Ergebnis einer künstlerischen Auseinandersetzung mit Martin Schongauers Kupferstich „Große Kreuztragung“



Abb. 33
KARL OTTO GÖTZ
 ohne Titel, 1962
 Gouache, Karton, 1000 x 650 mm
 Inv.-Nr. 98/1777

(kurz vor 1485),⁹² eine herausragende, stark nachwirkende Bildschöpfung, die die Brutalität der Kreuztragung und die mit ihr verbundenen Leiden neuartig berührend darstellte. Für Rembrandt fungierte die Zeichnung als tastender Annäherungsversuch an den großen Meister der frühen Renaissance, als Möglichkeit, dem ikonischen Bild Schongauers durch den eigenen Stil neuen Ausdruck, neue Modernität, zu verleihen. Dass Rembrandt im Kontext der frühneuzeitlichen Kunsttheorie durch die virtuose Schnelligkeit zugleich sein Können unter Beweis stellte, liegt dabei auf der Hand. Bereits seit dem 16. Jahrhundert waren die „sprezzatura“ (Lässigkeit) und die

„prontezza“ (Schnelligkeit/ Spontanität) zentrale Voraussetzungen für künstlerische Meisterschaft; einer Meisterschaft, der mehr noch als in der Malerei in der Zeichnung nachgegangen werden konnte.⁹³

So gestisch die Zeichnung aber bei Rembrandt auch ausgeführt sein mag, ist die Linie doch fest eingeschrieben in das darzustellende Thema und Verstärker der dramatischen Situation. Sie ist abhängig. Erst im Laufe des 20. Jahrhunderts erlebte die gestische Linie in der Zeichnung und der Malerei ihre Befreiung. Jetzt wurde die Bewegung des Pinsels, des Stiftes, selbst zum Thema, wurde als ästhetischer Eigenwert in seiner Prozesshaftigkeit aber auch in



Abb. 34
ALO ALTRIPP
 54/61 IX, 1961
 Aquarellfarbe, Aquarellpapier, 120 x 167 mm
 Inv.-Nr. KBD1 63/1

seiner den künstlerischen Akt dokumentierenden Qualität erkannt und zeichnerisch artikuliert. Was nun bei vielen Künstlerinnen und Künstlern konzeptuell im Zentrum stand, war und ist die Energie der Geste, die sich dauerhaft auf dem Papier oder der Leinwand manifestiert: Die Geste als autonomer Eigenwert, als neues Bildthema. Zeichnung um der Zeichnung willen.

Ein Künstler, der die Ausdruckskraft der Geste charakterstark für sich nutzbar gemacht hat, war der in Aachen geborene und rund 70 Jahre lang tätige Karl Otto Götz, einer der Hauptvertreter des Informel, der in seinen kraftvollen Arbeiten die Geste zum eigentlichen Bildthema erhob (Abb. 33). Das Informel, jene reiche europäische Strömung, die sich gänzlich von einer Abbildfunktion löste, in Abgrenzung zur mathematischen Ratio der geometrisch-konkreten Kunst das Denken in Systemen hinter sich ließ und zeitgleich wie der US-amerikanische Abstrakte Expressionismus die Eigenwerte Linie, Farbe, Fläche und Aktion in den Mittelpunkt rückte, ist nicht nur eine der prägendsten und durchsetzungsstärksten Schöpfungen des 20. Jahrhunderts, in Westeuropa entwickelte es sich ab den 1950er-Jahren zur konsequentesten Ausprägung ungegenständlicher Kunst überhaupt. So fasste Christa Murken-Altrogge zusammen: „Insgesamt brachte die informelle Malerei eine erstaunlich reichhaltige, kaum zu überschaende Palette künstlerischer Äußerungen mit sich. Dies liegt bei einer Kunst nahe, die ihre Substanz aus den Tiefen der Persönlichkeit schöpfte und sich weitgehend von gesellschaftlichen, politischen oder ökonomischen Verbindlichkeiten getrennt hatte.“⁹⁴

Wie kaum eine andere Strömung ihrer Zeit ist es dem Informel gelungen, die Bewegung und das Spontane zu autonomen, sich selbst genügenden Werten zu steigern sowie Bereiche der Kunst zu beschreiben, die nicht mehr Außerbildliches abbilden, sondern den prozessualen Akt des Zeichnens bzw. des Malens an sich thematisieren



Abb. 35
MARIA REUTER
 ohne Titel, um 1960
 Tusche (Pinsel), Aquarellfarbe (gespritzt),
 Zeichenpapier, auf Karton aufgezogen, 152 x 215 mm
 Inv.-Nr. 62/148

und festhalten. Heute sind die Bilder des Informel mit ihren dynamisch-expressiven Pinselstrichen, ihren vibrierenden Farbklangen, ihrem gestischen Mut, ihrer formbefreiten Aussagekraft jenseits einer Eindeutigkeit untrennbar mit den Nachkriegsjahrzehnten verbunden; einer Zeit also, die aufgrund der Erfahrungen mit der NS-Kunst und des hinter der Mauer protegierten Sozialistischen Realismus eine Skepsis, auch Anti-Haltung, gegenüber figürlich-gegenständlichen Darstellungen und ihrem ideologischen Missbrauchspotenzial entwickelt hatte. Scheinbar gänzlich unverdächtig hingegen, da vom Figürlichen gelöst, leuchtete im Westen das Informel als Ausdruck einer freien Kunst, wurde ebenso wie die Konkretion durch Museen und Galerien, durch Sammler und Kritiker gefördert und beworben.

Wie Alo Altripp, Maria Reuter oder Ernst Wilhelm Nay (Abb. 34, 35; KAT 41) steht Karl Otto Götz in diesem Katalog für eben jene Künstlerinnen und Künstler, welche sich nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs primär der Kraft der informellen Geste widmeten und diese nicht selten „in monumentalen Bildformaten geradezu ins Heroische“⁹⁵ zu steigern wussten. Die Graphische Sammlung bewahrt von Götz ein besonders starkes, von der Dynamik der Linie bestimmtes Blatt.⁹⁶

Die 1962 entstandene Gouachezeichnung nähert sich auf beeindruckende Weise dem Grenzbereich zwischen Gegenständigkeit und Abstraktion. So entwickelt Götz mit Hilfe des weichen Pinsels aus einer figürlich angelegten Silhouette eine schwarze Farbbewegung, die ein angedeutetes Tanzmotiv sehr expressiv in reine, vom Gegenstand gelöste Geschwindigkeit überführt. Die Zeichnung wirkt gerade in diesem Bereich malerisch. Damit bietet Götz fast beiläufig ein überzeugendes Beispiel für die zunehmende Auflösung der Gattungsgrenzen; ein Thema, in dem sich das Aufsprengen eines konventionellen Kunstbegriffes ebenso widerspiegelt wie die Reflexion über das Wesen des Bildes im 20. Jahrhundert generell.

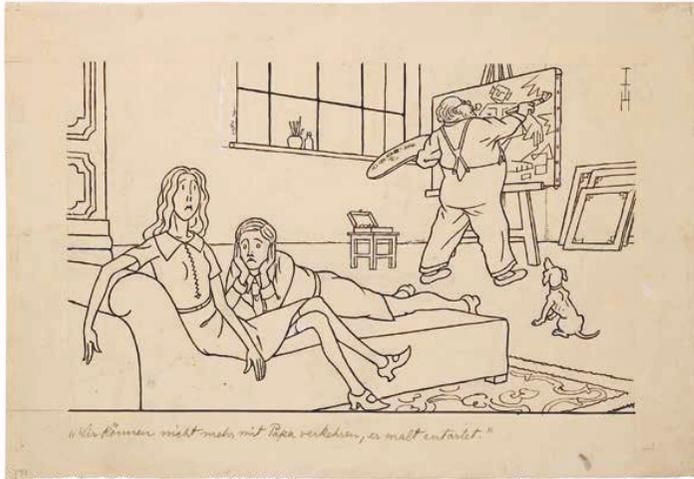


Abb. 36
THOMAS THEODOR HEINE
 „Wir können nicht mehr mit Papa verkehren, er malt entartet“, 1937
 Tusche (Feder), Deckweiß, Papier, 200 × 295 mm
 Inv.-Nr. 57/127

ABGRÜNDIG

Die Geschichte der Kunst führt immer wieder eindrücklich, manchmal gar allzu erschreckend, vor Augen, dass politische Umbrüche, gesellschaftliche Konflikte, Revolutionen, Kriege, ökonomische Krisen oder Naturkatastrophen in der Gestalt von Epidemien und Pandemien das Schaffen von Künstlerinnen und Künstlern fundamental beeinflussen, behindern oder gar beenden können. Keine Zeit aber war in dieser Hinsicht mitleidsloser als die der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft in Deutschland zwischen 1933 und 1945. Keine Epoche zuvor hat der systematischen Unterdrückung und Bekämpfung des freien Geisteslebens so sehr gefrönt, keine die politisch-ideologische Brutalität des Rassenwahns und des Antisemitismus' bürokratisch konsequenter und menschlich verwerflicher bis in das individuelle Einzelschicksal hineingestoßen. Für das besetzte Europa und für Deutschland bedeuteten diese zwölf langen Jahre ein Aderlass an Begabung, Kreativität, Nonkonformität und Künstlerleben, die durch öffentliche Bilder- und Bücherverbrennungen, Berufsverbote, Verhaftungen, Folter, Säuberungen, Selbsttötungen, Ermordungen oder die Emigration unwiederbringlich verloren gegangen sind. So schrieb der österreichische Schriftsteller Stefan Zweig, der ebenso wie Hannah Arendt, Willy Brandt, Marlene Dietrich, Tilla Durieux, Albert Einstein, Sigmund Freud oder die Familie Mann, einer der vielen hunderttausend Emigranten und Exilanten war, in seiner 1942 postum veröffentlichten Autobiografie „Die Welt von Gestern“: „Seit

1933 sind Durchsuchungen, willkürliche Verhaftungen, Vermögenskonfiskationen, Austreibungen von Heim und Land, Deportationen und jede andere denkbare Form der Erniedrigung beinahe selbstverständliche Angelegenheiten geworden; und ich kenne kaum einen meiner europäischen Freunde, der nicht derlei erfahren.“⁹⁷

Die Geschichte der Zeichnung des 20. Jahrhunderts wäre unvollständig, wenn diese Epoche der Gewalt, die weit über das Heute hinaus wirkt, keine Erwähnung fände; zumal nicht wenige der in diesem Katalog versammelten Künstlerinnen und Künstler Opfer von Verfolgung, Ausgrenzung und Hass waren; jenseits jener Gruppe von Künstlern, die staatlich protegert wurden, die sich der mephistophelischen Führungskraft nicht widersetzen konnten, die sich dem neuen System gegenüber stillschweigend einverstanden zeigten oder die sich unter Herausforderung des eigenen Gewissens mit den Machthabern anpassend arrangierten, um dem Staat die gewünschten Bilder zu liefern.

Viele jedoch litten; und viele, die litten, begegneten sich in diesem Katalog wieder. So wurden Willi Baumeister und Otto Dix 1933 ihrer Professuren enthoben, Max Ackermann, Carl Buchheister und Georg Scholz wie viele andere der hier aufgeführten Persönlichkeiten als „entartet“ diffamiert, Künstler wie Paul Klee oder Oskar Kokoschka in die Emigration gezwungen, erhielt Erich Heckel ab 1937 Ausstellungsverbot, wurden Aquarelle des bedeutenden in der Pfalz geborenen Künstlers Hans Purrmann in der Pfalzgalerie als „entartet“ beschlagnahmt und Werke von u. a. Oskar Schlemmer, Emy Roeder oder von dem im Ersten Weltkrieg für sein Vaterland gefallenen Franz Marc auf



Abb. 37
THOMAS THEODOR HEINE
 „Moderne Familiensorgen [„Wir können nicht mehr mit Papa verkehren, er malt entartet“], 1937
 Tusche (Feder), gelbliches, festes Papier, 178 × 295 mm
 Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Heine-Nachlass Nr. 93

der berüchtigten Münchener Schmähausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt, wurden 1937 ganze 639 Werke von Ernst Ludwig Kirchner aus deutschen Museen entfernt, verließ Ludwig Meidner als verfolgter Künstler wie verfolgter Jude 1939 für 14 Jahre Deutschland, verbrannten 1943 durch einen Bombenangriff zahlreiche Kunstwerke in der Wohnung von Käthe Kollwitz.⁹⁸

Die grundlegende Erschütterung der freien, liberalen Kunstwelt hatte Max Liebermann im Jahr der Machtergreifung mit seinem demonstrativen Austritt aus der Preußischen Akademie der Künste beantwortet. In tiefster Ablehnung der nationalsozialistischen Kulturpolitik bezog er öffentlich zu diesem Schritt Stellung: „Ich habe während meines langen Lebens mit allen meinen Kräften der deutschen Kunst zu dienen versucht. Nach meiner Überzeugung hat Kunst weder mit Politik noch mit Abstammung etwas zu tun, ich kann daher der Preußischen Akademie der Künste, deren ordentliches Mitglied ich seit mehr als dreißig Jahren und deren Präsident ich durch zwölf Jahre gewesen bin, nicht länger angehören, da dieser mein Standpunkt, keine Geltung mehr hat.“⁹⁹

Diesen in einem Satz verdichteten Wahnsinn der Zeit, ihre Abgründigkeit, setzte der ebenfalls verfolgte und emigrierte Grafiker, Illustrator und Maler Thomas Theodor Heine bitterböse ins Bild. Heine, der „schonungslose Kritiker am wilhelminischen System“¹⁰⁰, zählt zu den großen, einflussreichen Karikaturisten und zu den überzeugendsten Ironikern des 20. Jahrhunderts. Sein Name ist eng mit der 1896 in München gegründeten Satirezeitschrift *Simplicissimus*

verbunden, für die er ganze 37 Jahre tätig war und dessen programmatische Ausrichtung er in wesentlichen Teilen prägen konnte.¹⁰¹ So positionierte sich die Wochenzeitschrift im Laufe der 1920er-Jahre immer eindeutiger gegen den sich durchsetzenden Nationalsozialismus. Neben anderen Figuren der NSDAP wurde auch Adolf Hitler zum Spotobjekt. Unmittelbar nach der Machtübernahme verwüstete die SA die Redaktionsräume.¹⁰² Zwar wurde Thomas Theodor Heine als Jude noch kurz geduldet und entging der Verhaftung durch eine erzwungene Loyalitätsunterschrift, floh dann aber am 1. Mai 1933 unter Zurücklassung seiner Frau und seiner Tochter – es war ein Abschied für immer – mit einem gefälschten Pass und unterstützt von Hans Purrmann nach Prag, dem vorläufigen Ziel zahlreicher Flüchtlinge des deutschen Kulturlebens.¹⁰³

Wie diese stand nun auch Heine vor der Herausforderung, sich in einem fremden Land einen Lebensunterhalt verdienen zu müssen. Auf Grundlage seiner langjährigen Erfahrungen mit dem *Simplicissimus* gelang es ihm, sich von Brünn aus als Karikaturzeichner für tschechischsprachige wie deutschsprachige Zeitschriften halbwegs zu etablieren. Kein risikoloses Unterfangen, drohte doch der in Deutschland lebenden Familie potenziell die Geiselhaft.

Die Lage also blieb fragil, teils prekär. So teilte Heine am 5. November 1937 seinem früheren, ebenfalls emigrierten Redaktionskollegen Franz Schoenberner mit: „Leider wird auch diese Tätigkeit immer schwieriger, die »Prager Presse« bringt beinahe überhaupt keine Zeichnungen mehr, weil ihr als einem staatlich subventionierten Blatt

zu viele Leute hineinreden und Anstoß nehmen, so wollen sie jetzt nur noch Tierzeichnungen haben und viel weniger.¹⁰⁴

Trotz der diplomatischen Vorsicht, die viele ausländische Einrichtungen und Regierungen gegenüber dem unberechenbaren Regime in Berlin an den Tag legten, gelang Heine in dieser Zeit immer wieder die Platzierung von Karikaturen, die neben ihrer künstlerischen Qualität auch als Zeitdokumente von hoher Relevanz sind. 1937 erlebte das Exilschaffen Heines mit der in Kaiserslautern bewahrten Zeichnung „Wir können nicht mehr mit Papa verkehren, er malt entartet“ einen vorläufigen Höhepunkt (Abb. 36).

Der Blick fällt in das geordnete Atelier eines Malers, der, neben einem Fenster an der Leinwand stehend, mit ausladenden Gesten eine Strichmännchen-Komposition ausführt. Der kleine Hund des Hauses schaut dem Schaffensprozess beobachtend zu, auch wenn er natürlich nicht begreifen kann, was er sieht. Nicht interessiert hingegen, sondern gelangweilt und entmutigt, blicken die zwei Kinder drein, die sich, vom malenden Vater abgewandt, ermattet auf der Chaiselongue niedergelassen haben.

Wie es typisch ist für Heines ironischen Humor, suggeriert die Karikatur, deren reduzierter Zeichenstrich sich primär auf die Konturen der Figuren beschränkt, auf den ersten Blick ein Familienidyll, eine kindliche Szenerie ohne politischen Anspruch. Erst der vom Künstler unter die Zeichnung gesetzte Text „Wir können nicht mehr mit Papa verkehren, er malt entartet“ macht aufrüttelnd deutlich, welche Dramatik sich hinter der signierten Zeichnung verbirgt. Erst diese Zeile rückt das Werk in den existenziellen Zeitkontext der 1930er-Jahre; zumal Heine als Künstler und als Jude selbst zur Gruppe der Verfolgten zählte, auch seine Familie massiv von der Flucht des Ehemannes wie Vaters betroffen war. Heine zeigt sich hier als Meister der ironischen Brechung. Dabei gelang es ihm gerade durch die bewusste Setzung von Über- oder Unterschriften „solche harmlosen, gelegentlich biedermeierlich wirkenden Blätter fast regelmäßig in ihr Gegenteil¹⁰⁵ zu verkehren.

Heine schuf diese Zeichnung als Vorstudie für eine Karikatur, die am 10. Oktober 1937 im Prager Tagblatt veröffentlicht wurde. Mit den Waffen des Karikaturisten reagierte er mit ihr auf die Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“. Da Heine an mehreren Stellen mit Deckweiß noch kleinere Korrekturen vorgenommen hat, ist anzunehmen, dass es sich bei dieser Zeichnung um einen ersten Reinentwurf handelt. Eine zweite, nun aber vollständig korrigierte Fassung der Karikatur hat sich im Heine-Nachlass der Städtischen Galerie im Lenbachhaus erhalten (Abb. 37).¹⁰⁶ Vermutlich diente diese als Vorlage für den Abdruck im Prager Tagblatt.

Heines Zeichnung „Wir können nicht mehr mit Papa verkehren, er malt entartet“ erscheint mit ihrer ironischen Note heute fast pietätlos, im Kontext der Zeit dokumentiert das Blatt aber zugleich eine selbstbewusst-künstlerische Haltung, ein trotzig-ironisches Auflehnen, eine Selbstbehauptung gegen das Unrechtsregime und dessen verfehlte Kulturpolitik. So schrieb Heine, der 1938 über Polen nach Norwegen und später nach Schweden fliehen musste, in seinem bereits oben zitierten Brief fünf Tage vor Veröffentlichung der Karikatur zynisch: „In Deutschland muss es jetzt für Maler eine Lust zu leben sein.

»Entarteten« und Juden wird tatsächlich das Malen verboten. Es wird jetzt in der Weise gemacht, dass Farben und Malutensilien nur an Mitglieder von Künstlerverbänden verkauft werden dürfen, und Juden und Entartete dürfen nicht Mitglieder sein.“ Heine bringt hier den Einfallsreichtum einer missbrauchten Gesetzgebung und Bürokratie prägnant auf den Punkt. Da man den Verfeimten, Verfolgten und Verbotenen von staatlicher Seite – wenigstens vorerst – das Malen und Zeichnen in ihren Privaträumen nicht kontrollierbar untersagen konnte, nutzte man die fehlende Mitgliedschaft in einem Künstlerverband und das damit verbundene Abschneiden vom Künstlerbedarf, um de facto ein Berufs- und Arbeitsverbot zu erzwingen.

Schon die obige Aufzählung der Schicksale, so kurz sie aufgrund ihres exemplarischen Charakters auch sein muss, macht fassungslos und führt die Radikalität vor Augen, der die Kunstschaffenden ab 1933 jäh ausgesetzt waren; eine Radikalität, die, wie im Falle des 1875 in Stettin in einem streng jüdischen Elternhaus geborenen Malers und Zeichners Rudolf Levy, in den Tod führen konnte (Abb. 38).¹⁰⁷ Levy, der 1908 in das Schüler-Atelier von Henri Matisse, die Académie Matisse, eingetreten war, in Paris zum illustren deutschsprachigen Künstlerzirkel des Café du Dôme zählte und im kurze Zeit später beginnenden Ersten Weltkrieg als Soldat gedient hatte, konnte sich nach seiner Rückkehr in der blühenden Berliner Kulturwelt der 1920er-Jahre etablieren – seine erste Einzelausstellung in Deutschland fand 1922 in der renommierten Galerie Flechtheim statt (vgl. Abb. 66, S. 142). Die ebenfalls später verfolgten Erika und Klaus Mann, die ambivalente Gestalt des späteren Schauspielers Gustav Gründgens zählten ebenso zu seinem Bekanntenkreis wie der befreundete Maler Hans Purrmann. Levy hatte sich seit seiner Zeit in Paris insbesondere auf Landschaften, Stilleben und Porträts spezialisiert. Charakteristisch für sein Werk ist die Suche nach einer eigenen, ihm originären Ausdruckssprache. So lässt sich vor allem in den 1910er- und 1920er-Jahren beobachten, dass Levy sich stark an den Vorbildern Cézanne und Matisse orientierte. Die Entwicklungen der Kunst genau beobachtend, unternahm er auch die Herausforderung, die Tendenzen der aktuellen Strömung des Kubismus in sein Werk zu überführen. Stilistisch stabilisieren konnten sich seine Bilder mit Beginn der 30er-Jahre, wo er unter dem Einfluss der Neuen Sachlichkeit zu einer eher skulpturalen, nüchternen Bild- und Raumauffassung, gerade auch in seinen Bildnissen, fand.¹⁰⁸

Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten begann eine Flucht-Odyssee von der Riviera, über Mallorca, Neapel, Jugoslawien, die Insel Ischia, Rom bis nach Florenz. Von einem Augenblick auf den anderen hatte er damit seine Galerien, seine Sammler und Förderer verloren.¹⁰⁹ 1937 gelang ihm die Überfahrt in die Vereinigten Staaten; eine Lebens- und Überlebenschance, die er, die Gefahr offenbar unterschätzend, allerdings nicht ergriff und stattdessen in das Vorkriegseuropa zurückführte.¹¹⁰ In Florenz lebte und arbeitete er im freundschaftlichen Umkreis weiterer deutschsprachiger Künstler – Purrmann war zu dieser Zeit Leiter der dortigen Villa Romana – vorerst in scheinbarer Sicherheit, sich durch familiäre Geldtransfers und sporadische Bilderverkäufe leidlich über Wasser haltend. Nach dem Sturz Mussolinis, der Kapitulation Italiens und



Abb. 38
RUDOLF LEVY
Selbstbildnis IV, 1943
Öl auf Karton, 41 × 33,5 cm
Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern
Gemäldesammlung, Inv.-Nr. PFG 54/4

der daraufhin durchgeführten militärischen Besetzung Italiens durch die Wehrmacht, war aber die systematische Suche und Verfolgung von Juden und von sogenannten Staatsfeinden auf italienischem Staatsgebiet eingeleitet worden. Die Verhaftung Levys, der sich trotz Warnungen weiterhin in der Öffentlichkeit aufhielt, erfolgte Anfang Dezember 1943 in Florenz.¹¹¹ Letztmalig ist der Künstler im Januar des kommenden Jahres als Insasse eines Deportationszugs in das Vernichtungslager Auschwitz im besetzten Polen dokumentiert, eine Fahrt, während der er ums Leben kam.¹¹²

Historische Koinzidenzen, die unbeachtet im Kleinen wie im Großen Schicksale verbinden: Am 30. Januar 1944, jenem Tag, an dem der Deportationszug eingesetzt wurde, schrieb jenseits des Atlantiks Thomas Mann, wichtigster Repräsentant einer vertriebenen und verfolgten deutschen Kultur, eine seiner Reden für die Serie „Deutsche Hörer!“, die von der BBC per Radio in das nationalsozialistische

Deutschland gesendet wurde: „Ein Delirium des Glücks wird ausbrechen, wenn das scheußliche Nazi-Joch von den europäischen Völkern genommen ist, wie die Welt es noch nicht erlebt hat. [...] Im Jubelchor wird das Wort »Freiheit« rund um Deutschland ertönen, das es, trotz Kant, trotz Schiller, als das leerste der Worte verachtet hat, sobald es nicht die Freiheit für Deutschland bedeutete, Gewalt zu verüben, und dessen gewaltigen Lebenssinn es nun von den Völkern des Abendlandes lernen muss.“¹¹³

Das Museum Pfalzgalerie kann Rudolf Levy, der hier stellvertretend für das von jüdischen Künstlerinnen und Künstlern zwischen 1933 und 1945 erfahrene Leid genannt sein soll, auf ganz besondere Weise ehren, bewahrt das Haus doch nicht nur sechs seiner Gemälde, sondern auch zwei signierte Kohle- und Bleistiftzeichnungen, die den vorliegenden Katalog grundlegend als Kunst- und Zeitdokumente bereichern (KAT 30.1, 30.2).



Abb. 39
KÄTHE KOLLWITZ
 Bildnis des Arbeiters Hans Weytag, 1922/23
 Kohle, Bütten, 520 × 385 mm
 Inv.-Nr. 61/153. Zustand vor der jüngsten Restaurierung 2021



Abb. 40
KÄTHE KOLLWITZ
 Porträt des Arbeiters Hans Weytag, um 1922/23
 Kohle, Bütten, Maße und aktueller Standort unbekannt

VERLETZLICH

In der Frühzeit der Weimarer Republik schuf Käthe Kollwitz die hier gezeigte Kohlezeichnung „Bildnis des Arbeiters Hans Weytag“ (Abb. 39).¹⁷⁴ Sie ist eine von insgesamt 31 Arbeiten auf Papier, die die Graphische Sammlung von dieser außergewöhnlichen Künstlerpersönlichkeit bewahrt. Mit einem breiten Kohlestück, das Kollwitz mit immer wieder im Winkel und in Druckstärke veränderten Handbewegungen auf das Papier setzte, legte sie skizzenhaft das physiognomisch sehr charakterstarke Dreiviertelporträt des Arbeiters Hans Weytag an.¹⁷⁵ Die Zeichnung ist weder signiert noch datiert. Sie kann jedoch durch den Vergleich mit einer weiteren Porträtzeichnung Hans Weytags, die sich laut dem 1972 erstmals veröffentlichten Werkverzeichnis der Zeichnungen von Käthe Kollwitz in der zwischen 1941 bis 1968 tätigen Swetstoff Gallery (Boston, USA) befunden hat und deren aktueller Standort leider nicht zu ermitteln war, als ihr eigenhändiges Werk gelten (Abb. 40).¹⁷⁶ Die Eigenhändigkeit wird ferner durch eine 1960 vorgelegte und im mpk bewahrte Expertise von Hans Kollwitz, dem erstgeborenen Sohn der Künstlerin, bestätigt.¹⁷⁷

Bisher wurde die Entstehungszeit der nicht datierten Zeichnung aus Kaiserslautern auf die Jahre 1921/22 angesetzt.¹⁷⁸ Dabei ist nicht gesehen worden, dass die ergänzende Beischrift auf der Bostoner Zeichnung für eine noch exaktere Eingrenzung einen wichtigen Schlüssel bietet. Dort finden sich unten rechts am Fuß der Porträtstudie die folgenden Anmerkungen: „Hans Weytag / bei Wieske /

Franseckistr. 34“¹⁷⁹. Eine Prüfung der Berliner Adressbücher der Jahre 1920 bis 1922 hat nun aber ergeben, dass in der Berliner Franseckstraße, der heutigen Sredzkistraße, eine Person namens Wieske zu dieser Zeit nicht dokumentiert ist. Erst in den Ausgaben ab 1923 findet sich im Branchenverzeichnis sowie unter der alphabetischen Auflistung aller Einwohner Berlins der Gastwirt Paul Wieske, tätig und wohnhaft im Erdgeschoss der Franseckstraße 33, nicht jedoch 34, wie auf der Zeichnung irrtümlich vermerkt.¹⁸⁰ Käthe Kollwitz lebte seit 1891 mit Ihrem Mann, dem praktizierenden Arzt Dr. med. Karl Kollwitz, in der Weißenburger Straße, der heutigen Kollwitzstraße, inmitten des Viertels Prenzlauer Berg.¹⁸¹ Ihre Wohnung lag damit nur wenige Gehminuten von Paul Wieskes Gaststätte entfernt. Bei Wieske könnte Kollwitz dem Arbeiter Hans Weytag begegnet sein – eventuell im Rahmen einer zuvor verabredeten Porträtsitzung, oder aber ganz spontan während eines Lokalbesuchs, bei dem sie als stets ihre Umwelt beobachtende Zeichnerin Kohle und Papier bei sich hatte. Es ist anzunehmen, dass die Kaiserslauterner und Bostoner Zeichnungen in diesem zeitlichen wie räumlichen Zusammenhang entstanden sind, so dass damit auch deren Datierung angepasst werden muss. Da Wieske seine Wirtschaft vermutlich erst im Laufe des Jahres 1922 eröffnete, können die Porträtsitzung und die Entstehungszeit der Zeichnungen korrigierend auf 1922/23 angesetzt werden; eine Zeit, in der sich die fragile Weimarer Republik nach der Niederlage des Ersten Weltkriegs und dem Ende des Kaiserreiches langsam zu konsolidieren begann, die aber immer noch von sozialen



Abb. 41
KÄTHE KOLLWITZ
 Bildnis des Arbeiters Hans Weytag, 1922/23
 Inv.-Nr. 61/153. Zustand nach der jüngsten Restaurierung 2021

Spannungen und Unruhen aufgewühlt wurde; eine trügerische Ruhe, wie man später sehen sollte (vgl. KAT 18).

Mit ihrer Ausdrucksstärke, der ungeschönt herausgearbeiteten Gesichtsform, ist es Kollwitz gelungen, in der Tradition des Arbeiterbildes eines Constantin Meunier, Themen wie körperliche Entbehrung und soziale Ungleichheit des Proletariats mit progressiven Ideen zu verbinden; denn so eingefallen die Wangen auch erscheinen mögen, der Blick des Mannes ist fest gerichtet, sich seiner bewusst, die Haltung gerade. Ein gezeichnetes, auch politisch wirkendes Selbstverständnis, das jenseits der reinen Porträtfunktion liegt, und das sich in das zeitgenössische Werk der Künstlerin einordnet. So setzte sich Käthe Kollwitz, die sich in Ihrem Werk nach dem Soldatentod ihres Sohnes Peter (1914) seit den frühen 20ern zunehmend politischen wie gesellschaftlichen Themen widmete und den Sozialisten nahestand, intensiv mit dem proletarischen Milieu

Berlins auseinander.¹⁸² Sie schuf im Medium der Zeichnung mehrere Arbeiter- und Arbeitslosenporträts und legte 1924/25 die eindrucksvolle Holzschnittfolge „Proletariat“ vor.¹⁸³ 1933 wurde sie zum Austritt aus der Preußischen Akademie der Künste gezwungen.

Dabei reizte Kollwitz neben der für sie wichtigen sozialen Komponente dieser Darstellungen sicherlich auch die rein künstlerisch-formale Beschäftigung mit von der körperlichen Arbeit gezeichneten Gesichtern, deren Derbheit und Authentizität: Das Gesicht als künstlerische Herausforderung einer Zeichnerin. So fasste sie in ihrem Tagebuch die 1921 während einer Sitzung des Arbeiterdiskutierklubs stattgefundene Begegnung mit einem Arbeiter in fast euphorischen Worten zusammen, die den Blick der schaffenden und stets suchenden Künstlerin verraten: „Mir gegenüber saß der Arbeiter Braun, ein fabelhafter Kerl. Ganz verbiestert, Grüblerkopf, gewaltiger Schädel, von der Nase am Mund runter scharf eingeschnittene Falten. Ausdruck

der Augen vergrübelt und fern. Dazu ein kurzer breiter Körper, breite Schultern, kurze Arme und Pranken von Händen, in die er seinen Kopf vergräbt.¹²⁴ Kollwitz bedient sich hier einer derart plastischen Sprache, dass sich die literarische Skizze gleichsam zu einer Wort-Zeichnung steigert. Schreibend wähnt man die Künstlerin zumindest geistig bereits mitten im Zeichnungs- oder Malprozess.

Bis vor kurzem wies unser Blatt „Bildnis des Arbeiters Hans Weytag“ zahlreiche Schadstellen auf. So befanden sich auf der Rückseite des gerippten Ingres-Büttenpapiers alte Verklebungen, mit denen das Blatt auf einem holz- und säurehaltigen Unterkarton fixiert war. Mit der Zeit hatte sich das Klebemittel durch das Papier gearbeitet. Unschöne Verfärbungen waren die Folge. Auch wies das Papier insgesamt eine leichte Vergilbung, Wellen und Knitter sowie Stockflecken auf, die auf Feuchtigkeit zurückzuführen sind. Zwei farbige Sammlungsstempel auf der unteren Rückseite waren ebenfalls durch das Papier gewachsen. Dort hatte sich das Papier bis auf die Vorderseite blau und rot eingefärbt. Für diese Zeichnung trifft somit exemplarisch zu, was Walter Koscharzky über die Sensibilität von Zeichnungen generell geschrieben hat: „Die Werke der Zeichenkunst sind vielleicht empfindlicher als manche andere, aber diese materielle Empfindlichkeit entspricht ihrem subtilen Wesen.“¹²⁵

Der Schadensbefund minderte die große Qualität der Kollwitz-Zeichnung entschieden und bedeutete auch eine Gefahr für deren weiteren Erhalt, laufen doch Zersetzungsprozesse langsam ab. Im Zuge der Vorarbeiten zu diesem Katalog konnte nun eine ganze Reihe von Zeichnungen restauratorisch betreut und stabilisiert werden – unter ihnen die Overbeck-Zeichnung aus der Zeit der Romantik (Abb. 27, S. 62) und das Aquarell von Helmut Göring (KAT 39). Auch das Kollwitz-Blatt unterzog man 2021 einer fachgerechten Restaurierung, so dass es sich nun wieder frisch präsentiert (Abb. 41).

Dieses Blatt macht eines exemplarisch deutlich: Ebenso verletzlich wie Künstlerinnen und Künstler sind ihre Werke. Das trifft im Grunde genommen für alle Kunst zu, ist sie doch stets gefährdet, ein Opfer von Raub, Brand, Bilderstürmerei, sittlich und politisch argumentierenden Verboten oder anderen Formen mutwilliger Beschneidung oder gar Zerstörung zu werden. Im hohen Maße aber ist es das weite Feld der Druckgrafik, der Zeichnung und der Fotografie – also Kunst auf Papier –, das Gefahren ausgesetzt ist: säurehaltige alte Passepartouts, aggressive Verklebungen der Blätter auf ihren Unterkartons, nachträgliche Beschriftungen oder Sammlungsstempel, die unsensibel die Bildwirkung beeinflussen oder sich im Laufe der Jahre durch das Blatt arbeiten, Knicke und Risse, feuchte Lagerungsorte oder aber Farbverluste aufgrund eines unsachgemäßen Handlings; und jeder, der schon einmal ein Blatt Papier unbeabsichtigt in der Sonne hat liegen lassen, wird die zerstörerische Wirkung des Lichts bemerkt haben.

Schon diese knappe Aufzählung führt die Gefahrenquellen für Kunstwerke auf Papier – viele sind, wie die in diesem Katalog vorgestellten Zeichnungen, unwiederbringliche Unikate – vor Augen. Der Umgang mit grafischer Kunst erfordert daher zwingend eine beständige Pflege auf höchstem Niveau, qualifizierten Fachverstand, Sensibilität, klimatisierte Räume sowie Depoteinrichtungen, die den

konservatorischen Standards entsprechen. Nur so kann das kulturelle Erbe auf Papier, das in den Museen der Welt rein summenmäßig vermutlich umfangreicher ist als alle Gemälde- und Skulpturenensammlungen zusammen, für die kommenden Generationen bewahrt und für die Wissenschaft bereitgestellt werden. So besitzen die grafischen Kabinette in Berlin, Dresden, München, Nürnberg und Stuttgart zusammen allein mehr als 2,2 Millionen Blätter,¹²⁶ und wenn man die mittleren und kleineren Sammlungen hinzuzählt, erreicht die Summe an Kulturgütern auf Papier den Umfang von vielen Millionen.¹²⁷

Der gewaltige Umfang verdeutlicht zugleich die monumentale Aufgabe der Digitalisierung, die zunehmend von den Besuchern, der Wissenschaft und der Politik an die Museen herangetragen wird. Der Veröffentlichung der Sammlungsbestände in Gestalt von museumseigenen Online-Collections nämlich geht zwingend die fachgerechte fotografische Erfassung und Bearbeitung voraus; eine Erfassung, die, legt man z. B. mittlere Brutto-Fotokosten von 25 Euro pro Grafik zu Grunde¹²⁸, bereits für 2,2 Millionen Blätter Kosten in Höhe von 55 Millionen Euro verursachen würden – die Personalkosten für die notwendige (jahrzehntelange) wissenschaftliche (Nach)Bearbeitung der Blätter nicht mitgerechnet. Die oft geforderte Komplettdigitalisierung der Museumsbestände erscheint bei diesen Summen in ganz anderem Licht, gerade im Hinblick auf grafische Sammlungen.¹²⁹

So wundervoll reich die Bestände auch sein mögen, ihre Pflege stellt für alle Museen eine dauerhafte, zum Teil nur mit Einschränkungen und hohen Belastungen zu bewältigende Aufgabe dar. Vor allem fehlt vielerorts das Fachpersonal, das sich der Pflege und Konservierung vollumfänglich widmen kann. Aufgrund begrenzter Finanzmittel und oft unbeweglicher Stellenpläne haben vor allem die kleineren Sammlungen zumeist keine festangestellte Restauratorin, keinen festangestellten Restaurator, für das Spezialgebiet Grafik. Dringend nötige Restaurierungen bleiben somit liegen, werden verschoben oder können oft nur durch die begrenzten Jahresetats, durch Einwerbung von Drittmitteln oder Spenden durchgeführt werden. Nicht selten allerdings benötigen die Blätter akute Hilfe, so dass Verzögerungen zu einer Verschlimmerung führen, wenn nicht gar zu einer existenziellen Gefahr.

Zukünftig muss hier durch eine noch engagiertere Interessensvertretung von Seiten der Museen die öffentliche Notwendigkeit für eine bessere Ausstattung noch stärker kommuniziert werden, müssen die Finanzmittel für Stellenschaffungen selbstbewusster eingefordert werden, gerade auch in Richtung der zumeist öffentlichen Träger; denn so wie Eigentum verpflichtet, verpflichtet auch der Besitz von Kunstwerken, sie mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln zu bewahren. Ohne diese Überzeugung wäre das Museum als zentraler Gedächtnis- und Denkort einer Gesellschaft wenn nicht gar obsolet so doch in Gefahr.

Abb. 42
MAX SLEVOGT
Selbstbildnis mit gesenktem Kopf, um 1899
Bleistift, Zeichenpapier, 194 × 113 mm
Inv.-Nr. O/610



ILLUSTRIEREND

Seit dem 19. Jahrhundert blühte die Kunst der Illustration. Durch die zunehmende Alphabetisierung bisher bildungsferner Bevölkerungsmilieus, die Verbürgerlichung sowie die relativ stabilen ökonomischen wie politischen Verhältnisse, entwickelte sich der Buch- und Literaturmarkt auf ein bis dahin nicht erreichtes Niveau. Neben der klassischen Erwachsenenliteratur trafen auch Kinder- und Jugendbücher auf eine immer stärkere Nachfrage; eine Nachfrage, die von Seiten der Verlage mit aufwändig gestalteten und bebilderten Publikationen gestillt wurde.

Es spricht für die damalige Anerkennung der Buchillustration als vollgültige Kunstform, dass auch arrivierte Künstler nationaler Bedeutung wie Max Liebermann und Max Slevogt in diesem anspruchsvollen Schnittbereich zwischen Literatur und bildender Kunst tätig waren. Die Übersetzung von literarischen, wortbasierten

Bildern in Illustrationen erforderte schon damals neben einer präzisen Kenntnis der Texte und ihrer Inhalte intellektuell die ganze Meisterschaft der Künstler, galt es doch die geistigen, allein in der Vorstellungskraft der Leser existierenden Wort-Bilder visuell zum Leben zu erwecken. Die Zeichnung bot sich für diese interpretierende Annäherung ideal an und wurde auch von Max Slevogt intensiv zu Entwurfszwecken genutzt.

Als Haus, das neben seiner nationalen wie internationalen Ausrichtung ebenfalls das Kunstschaffen der Region dokumentiert und anhand zahlreicher Sammlungsobjekte bis in die Gegenwart nachzeichnen kann, bewahrt das Museum Pfalzgalerie mit 29 Gemälden und einer umfangreichen grafischen Kollektion von Max Slevogt einen repräsentativen Bestand dieses bekannten in der Pfalz tätigen Künstlers (Abb. 42). Zu diesem Bestand zählen auch acht Blätter mit Handzeichnungen;¹³⁰ ein zwar nicht sehr großes dafür aber in seiner

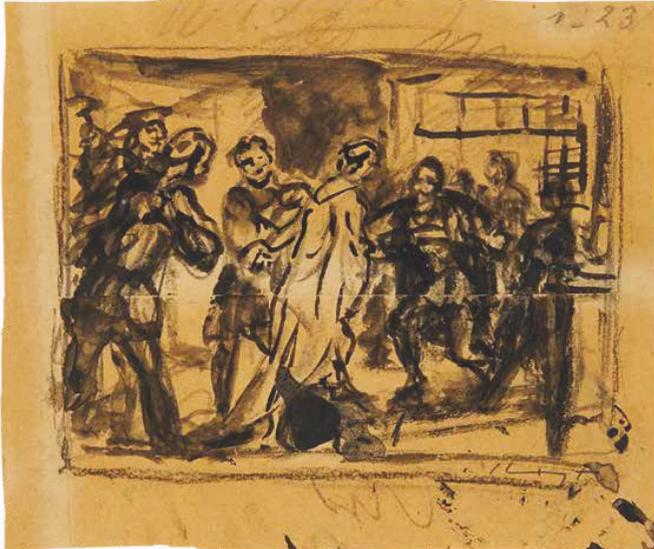


Abb. 43
MAX SLEVOGT
 Diego, in Mädchenkleidern, segnet Michelagnolo von Siena, Entwurf zu Benvenuto Cellini, 1911/12
 Tusche (Pinsel), Bleistift, einseitig beschichtetes braunes Kraftpapier, 95 × 115 mm
 Inv.-Nr. 47/46

Qualität umso überzeugenderes Konvolut, ermöglicht es doch Einblicke in die Entstehung wichtiger Werke des Künstlers, unter ihnen etwa ein Entwurf für das im Zweiten Weltkrieg zerstörte Golphatha-Fresko in der Friedenskirche von Ludwigshafen (KAT 29).³³¹ Gleich drei Blätter entstammen den Vorarbeiten zur Illustration der zwischen 1558 und 1566 verfassten Lebensbeschreibungen des italienischen Renaissance-Künstlers Benvenuto Cellini³³², der „wohl waghalsigsten Unternehmung der modernen Buchillustration“³³³, wie Heinz Höfchen, der frühere langjährige Leiter der Graphischen Sammlung, formulierte (siehe auch KAT 11).

Cellini schildert in dem Werk nicht nur den eigenen launischen Lebensweg, er zeichnet auch ein farbenprächtiges Gemälde seiner Zeit, überliefert in expressiver Sprache mal humorvolle, mal derbe Anekdoten, beschreibt Charaktertypen sowie berühmte Künstler und Politiker des 16. Jahrhunderts. Trotz ihrer Bedeutung als Quellschrift zur Kunst der Renaissance erschien die Autobiografie erst postum 1728. Die Übersetzung in eine deutschsprachige Buchausgabe besorgte Johann Wolfgang von Goethe im Jahr 1803.

Dieser Text lag auch der Neuausgabe zugrunde, die an Max Slevogt herangetragen wurde. Slevogt hatte sich bereits zuvor als souveräner Illustrator von Abenteuer- und Märchenromanen wie Ali Baba und die vierzig Räuber, Sindbad der Seefahrer, Lederstrumpf oder Wildtöter einen Namen gemacht, kannte die Herausforderungen dieser Kunstgattung und wusste, wie ein derartiges Mammutwerk zu beherrschen war – neben der mehr als

500 Illustrationen umfassenden Faust II-Ausgabe von 1926/27 stellt es den umfangreichsten Grafikzyklus Slevogts dar. Insgesamt sollten 303 Lithografien in die Lebenserzählung Cellinis eingeflochten werden. Dass sich Slevogt für die anspruchsvolle druckgrafische Technik der Tuschelithografie entschieden hatte, machte das Projekt dabei zu einer besonderen Herausforderung.³³⁴ Bereits im Februar 1911 begann der Künstler mit ersten zeichnerischen Entwürfen für die einzelnen Szenen und Kapitel; eine Arbeit, die nach zwei Jahren intensiver Anstrengungen abgeschlossen werden konnte. 1914 erschien das Werk im renommierten Verlag Bruno Cassirer.

Slevogt bewältigte die an ihn gestellte Aufgabe mit Meisterschaft. Insbesondere gelang es ihm, die emotional-erzählerischen Spannungen der jeweiligen Episoden und den typischen sprachlichen Manierismus Cellinis in skizzenhafter Leichtigkeit, in Unmittelbarkeit und Prägnanz ins Bild zu setzen. „Zeichnend zaubert er mit souveräner Sicherheit die Begebenheiten, als habe er sie selbst miterlebt“, so Hans-Jürgen Imiela zu den Cellini-Illustrationen.³³⁵ Dass Slevogt die Illustrationen aber nicht ganz so leicht von der Hand gingen, wie in diesem Zitat idealisierend unterstellt, sondern vielmehr tastende Findungsprozesse hin zu den finalen Kompositionen durchlaufen musste, verdeutlicht der Vergleich der vorliegenden Handzeichnung „Diego, in Mädchenkleidern, segnet Michelagnolo von Siena“³³⁶ mit der finalen Buchillustration (Abb. 43, 44³³⁷).

Slevogt setzte hier eine komödiantisch erzählte Verkleidungs- und Täuschungsepisode ins Bild.³³⁸ In ihr schildert der neckische Cellini,

Abb. 44
MAX SLEVOGT
 Diego, in Mädchenkleidern, segnet Michelagnolo von Siena, Illustration aus Benvenuto Cellini, deutsch von Goethe, mit Steinzeichnungen [Lithografien] von Max Slevogt, Berlin 1914, Buch I, Kap. 4, S. 48

„Ja! versetzte ich: das ist Diego, von dem ich niemals eine Gefälligkeit verlangt habe. Nur gegenwärtig bitt' ich ihn, daß er mir den Gefallen tue, mit diesen Kleidern zu jener vortrefflichen Gesellschaft zu Tische zu kommen, von der ich ihm so oft erzählt habe. Der ehrbare, tugendsame und kluge Knabe schlug die Augen nieder und blieb eine Weile stille, dann hob er auf einmal sein himmlisches Gesicht auf und sagte: Mit Benvenuto komme ich! laß uns gehen! Darauf schlug ich ihm ein großes seidenes Tuch über den Kopf, wie die Römerinnen im Sommer tragen.“

Als wir an dem Platz ankamen, waren schon alle beisammen und gingen mir sämtlich entgegen. Michelagnolo von Siena, zwischen Julius Romano und Penni, nahm den Schleier meiner schönen Figur ab, und wie er der allerlustigste und launigste Mann von der Welt war, sagte er seine Freunde zu beiden Seiten an und nötigte sie, sich so tief als möglich zur Erde zu bücken. Er selbst fiel auf die Knie, flehte um Barmherzigkeit, rief alle zusammen und sagte: Sehet nur, so sehen die Engel im Paradiese aus! Man sagt immer nur Engel, aber da sehet ihr, daß es auch Engelninnen gibt. Dann mit erhobener Stimme sprach er: O schöner Engel, o würdiger Engel, beglücke mich, segne mich! Darauf erhob die angenehme Kreatur lächelnd ihre Hand und gab ihm den päpstlichen Segen. Michelagnolo



wie er seine Künstlerfreunde – unter ihnen Michelagnolo aus Siena (di Bernardino) und Giulio Romano – öffentlich zum Narren hielt, indem er ihnen den als Mädchen verkleideten Jüngling Diego als seine weibliche Begleitung vorstellte. Von ihrer Schönheit sind alle so dermaßen entzückt, dass auch Michelagnolo – hat er den Trug gar erkannt und spielt, dem Humor einer burlesken Verwechslungskomödie folgend, das Tauschungsspiel mit? – dem verkleideten Knaben die Wange küsst. Der zeichnerische Entwurf Slevogts interpretiert diese homoerotisch aufgeladene und von Witz durchdrungene Szene in großer Geschlossenheit, die durch die rahmende Zimmerarchitektur noch verstärkt wird.

Selbst Details des Interieurs sind mit dem Tuschepinsel grob angelegt. In der endgültigen Illustration zog Slevogt die Figurengruppe dann allerdings auseinander und setzte die übertriebene Anbetungspose der Künstler auf der rechten Seite mit der affektierten weiblichen Eleganz des verkleideten Knaben im Zentrum in Kontrast. Vor allem aber gab Slevogt die in der Zeichnung angelegte Interieursituation auf, so dass sich die Illustration nun bruchlos und offen in das Letternbild des Buches einfügt. Diese vignettenhafte Form sowie die Fokussierung auf die menschliche Gestalt und ihre teils übertrieben manierten Bewegungen, sind charakteristisch für Slevogts Interpretation des Renaissance-Stoffes (vgl. auch KAT 7).¹³⁹ Die hier gezeigten Entwürfe bestätigen dabei auch Norbert Suhr, der bereits beobachtet hat, dass Slevogt sein Augenmerk primär auf die menschlichen Handlungen, auf die Aktionen, richtete, wohingegen die Kulissen der italienischen Renaissance im Sinne einer zeit- wie kulturgeschichtlichen Verortung nur andeutungsweise eine Rolle spielen.¹⁴⁰

Einen vergleichbaren Lösungsprozess vom festumrissenen, identifizierbaren Raum hin zur skizzenhaften Figurendramaturgie dokumentiert auch die Entwurfszeichnung „Benvenuto im Handgemenge mit seinen Gegnern“, in der Slevogt mit Bleistift eine bildfüllende Architekturkulisse geplant hatte, diese dann aber in der Lithografie zugunsten der dramatischen Kampfsituation, des öffentlichen Tumultes, reduzierte (Abb. 45, 46): „Gerardo, der Urheber

des Streits, fiel gleich über mich her: ich stieß ihm aber den Dolch nach der Brust und durchbohrte Rock und Weste; sonst geschah ihm kein Leid, ob ich gleich dachte, er wäre schwer verwundet, weil der Stoß ein gewaltiges Geräusch in den Kleidern machte, und er vor Schrecken zur Erde fiel. Verräter! Rief ich aus, heute sollt ihr alle sterben!“¹⁴¹

Die Zeichnung Slevogts fasst zentrale Charakteristika dieser ebenso sensiblen wie ausdrucksstarken Kunstform zusammen. So ist sie aneignend in der Übersetzung einer literarischen Vorlage, fungiert als Vorbereitungs- und Findungsort letztgültiger Kompositionen, scheut nicht das Experiment, ist künstlerisches Gedankendokument, durchlebt gestische Augenblicke, die in ihrer illustrierten Gewalt in den Abgrund führen können, und behauptet sich in ihrer zeichnerischen Freiheit als Kunstwerk autonomer Qualität. In diesem Sinne sind Zeichnungen stets Werke höchster analytischer Qualität, poetische, auch nach innen gerichtete Annäherungsversuche in den Grenzräumen zwischen gezogenen Linien.

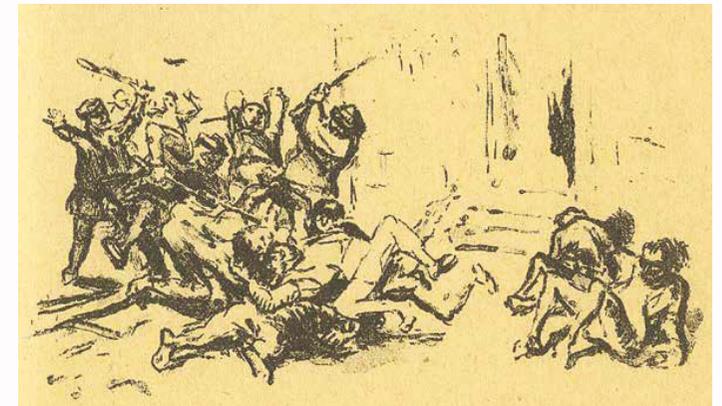
In diesem Sinne beschrieb 1966 der Meisterzeichner Gerhard Altenbourg die poetische Bedeutung, auch die Ambivalenz, der gezeichneten Linie wie folgt: „Zeichnen heißt für mich nicht nachzeichnen, sondern be-zeichnen, nennen. [...] Die Linien sind sensible Träger von räumlichen Erfahrungen, gewonnen auf Wanderungen durch die Wildnisse psychischer Kulturen; in ihnen liegt beschlossen, was sonst abbildhaft in die Erscheinung tritt; hier werden die sogenannten festen Körper zu Gespinsten der ertastbaren Erkenntnis, die darum weiß, dass ein Leben eine Landschaft ständiger Kräfte- und Spannungen, ein Gefüge struktureller Verknüpfungen innerhalb wahnwitziger Bewegungen ist.“¹⁴²

Erschaffen aus dem Zauber der Handbewegung sind es dieser Poetik verschriebene Zeichnungen, die das Universum der grafischen Künste, der Kunst auf Papier, immer aufs Neue bereichern. Die Zeichnung als autonome Kunstform ist sich heute mehr denn je ihrer selbst bewusst, und bewusst kann sie in all ihren Erscheinungsformen genossen werden.



Abb. 45
MAX SLEVOGT
Entwurf zu einer Illustration des Benvenuto Cellini:
Benvenuto im Handgemenge mit seinen Gegnern, 1911/12
Bleistift, geripptes Büten, 113 × 143 mm
Inv.-Nr. 0/61

Abb. 46
MAX SLEVOGT
Benvenuto im Handgemenge mit seinen Gegnern
Illustration aus Benvenuto Cellini, deutsch von Goethe
mit Steinzeichnungen (Lithografien) von Max Slevogt
Berlin 1914, Buch I, Kap. III, S. 27



ENDNOTEN

ZEICHNEN IM 20. & 21. JAHRHUNDERT. LINIENWEGE ENTLANG DER GRAPHISCHEN SAMMLUNG

- 1 Der vollständige Titel der zweibändigen Buchausgabe lautet: „Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue infino a' tempi nostri: descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari, pittore arentino – Con una sua utile et necessaria introduzione a le arti loro“.
- 2 Vasari schreibt, dass Giotto „die richtige, gute Malkunst, wie sie jetzt wieder allgemein geübt wird, zum Leben [erweckte].“ Giorgio Vasari (2000), S. 42.
- 3 Trude Fein wählt in ihrer Übersetzung an dieser Stelle das Verb „malen“, während Vasari im italienischen Original von „disegnare“, d. h. vom „Zeichnen“ spricht. Der Verfasser des vorliegenden Textes hat daher die Übersetzung an diesem wichtigen Punkt korrigierend verändert. Siehe Giorgio Vasari (2002), S. 64.
- 4 Giorgio Vasari (2000), S. 42.
- 5 Walter Koschatzky (1996), S. 11.
- 6 Jonathan Fineberg (1995), S. 145.
- 7 László Moholy-Nagy (1927), S. 15.
- 8 Christa Murken-Altrogge (1987), S. 118.
- 9 So heißt es in einer Werbeanzeige für das von Wassily Kandinsky und Franz Marc 1912 herausgegebene Buch „Der Blaue Reiter“: „Die Bücher des Blauen Reiters werden ausschließlich von Künstlern geschaffen und geleitet. Das soeben erschienene erste Buch, dem andere in zwangloser Reihe folgen sollen, umfaßt die neueste malerische Bewegung in Frankreich, Deutschland und Rußland, und zeigt ihre feinen Verbindungsfäden mit der Gotik und den primitiven, mit Afrika und dem großen Orient, mit der so ausdrucksstarken ursprünglichen Volkskunst und Kinderkunst, besonders mit der modernsten musikalischen Bewegung in Europa und den neuen Bühneneden unserer Zeit.“ Zitiert nach Wassily Kandinsky (1912), S. 126. Zur bildnerischen Gattung der Kinderzeichnung siehe Barbara Wittmann (2018).
- 10 Jonathan Fineberg (1995), S. 10–11.
- 11 Heinz Höfchen (2001).
- 12 Michael Lüthy (2016), S. 20.
- 13 Konrad Bitterli (2019), S. 6.
- 14 Tobias Burg (2018), S. 41–42.
- 15 <https://de.statista.com/infografik/10024/umfrage-taetowierungen-in-deutschland> [Zugriff am 21.09.2020]
- 16 Edo Reents (2021).
- 17 Doris Krystof (2014), S. 46–47.
- 18 Pia Müller-Tamm (1997), S. 21.
- 19 Volker Adolphs (2010), S. 11.
- 20 Zum Begriff „disegno“ in der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts siehe einführend Sabine Feser (2010).
- 21 Giorgio Vasari (2010), S. 214–215.
- 22 Plinius der Ältere (2007), V, 15, S. 22–23.
- 23 Giorgio Vasari (2010), S. 65–66.
- 24 Eduard Daege verlegt die Handlung in einen Garten und nutzt aus dramaturgischen Gründen die Sonne

- als schattenwerfende Lichtquelle, keine Lampe im Innenraum.
- 25 Plinius der Ältere (2007), XLIII, 151, S. 115.
- 26 Zitiert nach Martina Rudloff u. Bernd Krimmel (1991), S. 50.
- 27 Dazu Karoline Feulner u. Eva Wolf (2021), S. 94–199.
- 28 Georg Reinhardt (1994), S. 9.
- 29 Vgl. auch die 16-teilige Serie „Untitled“, 1974, Farbkreide auf Papier, Kunst Museum Winterthur oder „Untitled“, 1975, Farbstift auf Papier, Kunst Museum Winterthur. Weiterführend Dieter Schwarz (2014), S. 24–25, 102.
- 30 Weiterführend Gregory Volk (1994), S. 16–21.
- 31 Die folgenden Ausführungen zur Verbindung von Zeichentheorie und gezeichneter Linie sind aus dem Gedächtnis inspiriert von einem Kurzvortrag, den Michael Lüthy zur Eröffnung der Sonderausstellung „Dieter Goltzsche: Blauer Pfirsich. Arbeiten auf Papier“ am 19. Februar 2016 in der Städtischen Galerie Dresden hielt. Siehe dazu auch Michael Lüthy (2016).
- 32 Ulrich Krempel (1997), S. 6.
- 33 Aleida Assmann (2003), S. 184.
- 34 André Chastel (1990), III, 88, S. 212.
- 35 Michael Lüthy (2016), S. 20.
- 36 Thomas Mann (2002a), VIII, 7, S. 523–524.
- 37 Ebenda.
- 38 Heinz Höfchen (2019), S. 7.
- 39 Siehe Edmund Hausen (1926).
- 40 Heinz Höfchen (2019), S. 9–10.
- 41 Heinz Höfchen u. Andreas Greulich (1996), S. 22.
- 42 Heinz Höfchen (2019), S. 10.
- 43 Während des Krieges waren die Bestände der Graphischen Sammlung im Schloss Ortenburg bei Passau ausgelagert. Eine Skizze der Entwicklung der Graphischen Sammlung bei Heinz-Ludwig Hempel (1958) sowie ausführlicher bei Wilhelm Weber (1975b), o. S.
- 44 Wilhelm Weber (1975b), o. S.
- 45 https://www.lostart.de/Content/051_Provenienz-Raubkunst/DE/Beteiligte/K/Kilhm,%20Dr.%20Hans%20Hellmut.html [Zugriff am 13.10.2021].
- 46 https://www.lostart.de/Content/051_Provenienz-Raubkunst/DE/Beteiligte/B/Bornheim,%20Walter.html?nn=5150&cms_lv2=95554&cms_lv3=25604 [Zugriff am 13.10.2021].
- 47 Siehe auch https://www.kulturgutverluste.de/Content/03_Forschungsfoerderung/Projekt/Stadtmuseum-Tuebingen/Projekt1.html [Zugriff am 19.10.2021].
- 48 bis 2021 lmdas, ab 2021 Daphne.
- 49 Edmund Hausen (1926).
- 50 Heinz Höfchen (2019), S. 70.
- 51 Gezählt werden hier nur die Einzelblätter. Da Zeichnungen auch auf den Rückseiten vorhanden sein können, ist die Anzahl der Zeichnungen in einigen Fällen in der Summe höher.
- 52 Edmund Hausen (1926), S. 3.
- 53 Philipp Kuhn (2019), S. 10.
- 54 Der Bestand wurde erschlossen von Heinz Höfchen u. Andreas Greulich (1996).
- 55 Wichtige jüngere Beiträge zur Kunst der Zeichnungen u. a. von Michael Semff u. Andreas Strobl (2009); Robert Kudielka (2009a); Elke aus dem Moore (2010); Michael Hering (2015); Astrid Ihle (2018); Jenny Graser (2019); Christine Demele (2020); Jutta Moster-Hoos u. Sabine Siebel (2020); Hans Dickel (2021).

- 56 Claudia Czok (2007).
- 57 Guido Beltrami u. Howard Burns (2008), S. 76–77.
- 58 Zur Baugeschichte des Museums bes. Ute-Konstanze Rasp (1995), S. 105–127. Weiterführend zur Innendekoration des Museums siehe Wilhelm Weber (1995a). Der Name des Museums veränderte sich im Laufe seiner Geschichte mehrmals. Bei seiner Eröffnung 1880 hieß das Haus »Pfälzisches Gewerbemuseum«, nach dem Zweiten Weltkrieg zuerst »Pfälzische Landesgewerbestalt«, dann »Pfalzgalerie« und seit den 2000er-Jahren »Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern«.
- 59 Aus dem Gründungsprotokoll des Pfälzischen Gewerbemuseums-Vereins, 1874, zitiert nach Wolfgang Spalte (1983), S. 2.
- 60 Carl Spatz (1880).
- 61 Ebenda.
- 62 Britta E. Buhlmann (1998a); Britta E. Buhlmann (2000), S. 156–159.
- 63 Ulrich Wilmes (1993), o. S.
- 64 Alexander Perrig (2005), S. 417.
- 65 Sarah Vowles (2020).
- 66 Sören Fischer (2014a). Weiterführend zur Praxis der Antikennachzeichnung siehe Stefan Morét (2010), S. 19–40.
- 67 Zu dieser Zeichnung weiterführend Michael Thimann (2007), S. 152–153.
- 68 Francisco de Hollanda (1957), S. 161.
- 69 Benvenuto Cellini (2001), S. 74.
- 70 Felix Billeter u. Pia Dornbacher (2014), Kat.-Nr. ZL-1916-35/045.
- 71 Giorgio Vasari (2000), Leben des Masaccio, S. 190–191.
- 72 Richard Harpath (1977), S. 82–85.
- 73 Achim Gnann (2010), Kat.-Nr. 1–3.
- 74 Ebenda, S. 310.
- 75 Weiterführend Cornelia Reiter (2009) u. Tatjana Bartsch (2019).
- 76 Achim Gnann (2010), S. 33.
- 77 Beat Wys (2005), S. 155.
- 78 Eine ausgewählte Auflistung von Künstlerinnen und Künstler, die Körperflüssigkeiten in ihren Arbeiten nutzen, findet sich unter https://en.wikipedia.org/wiki/Body_fluids_in_art [Zugriff am 17.09.2020]. Zum Blut in der Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre siehe einführend auch Doris Krystof (2014), S. 44.
- 79 Claire Morgan in einem Selbstkommentar. Zitiert nach dem Ausstellungshandout Claire Morgan (2021), S. 7.
- 80 Andrea Nister (2001), S. 60.
- 81 Vgl. Mailena Mallach u. Stephanie Buck (2021), Abb. Tafel 46.
- 82 Beate Steigner-Kukatzky (2012), S. 39.
- 83 Andrea Nister (2001), S. 61.
- 84 Britta E. Buhlmann (2014).
- 85 Zum Motiv der Geschwindigkeit bei Rohrer siehe Sebastian Steinhäuser (2014).
- 86 Britta E. Buhlmann (2014), S. 5.
- 87 Dorothea Strauss (2012), S. 140, 158–167.
- 88 Jochem Hendricks in einem Gespräch mit Dorothea Strauss und Rolf Abraham, in: Jochem Hendricks (1993).
- 89 Carmela Thiele (2014).
- 90 Robert Kudielka (2009b), S. 9.
- 91 Holm Bevers (1991), S. 35–37.
- 92 Ebenda, S. 36.

268
/
269

- 93 Zu diesen Begriffen siehe Victoria Lorini (2010).
- 94 Christa Murken-Altrogge (1987), S. 117–118.
- 95 Konrad Bitterli (2019), S. 6.
- 96 Heinz Höfchen (2019), S. 100–102.
- 97 Stefan Zweig (2019), S. 440.
- 98 Diese exemplarische Aufzählung an Schicksalen erhebt nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, zumal zahlreiche Künstlerinnen und Künstler während der NS-Zeit zeitgleich von Berufsverbot, Ausstellungsverbot, vom Stigma der „Entartung“, von Verfolgung, Emigration oder Bedrohung des Lebens betroffen waren. Die Literatur ist hier in der Reihenfolge der in diesem Absatz erfolgten Künstlerennungen aufgeführt: Angela Schneider (1989), S. 42; Elisabeth Buchheiter u. Willi Kemp (1984), S. 42–43; Fritz Löffler (1960), S. 97–98; Lutz Tittel (1987), S. 186; Richard Leibinger (1990), S. 8–9; Jürgen Glaesemer (1996), S. 334; Achim Sommer (2001), S. 9; Magdalena M. Moeller (2009), S. 282; Heinz Höfchen u. Andreas Greulich (1996), S. 9–10; Klaus Lankeith (1976), S. 166; Ina Conzen (2014), S. 34; Galerie Schönwald und Beuse (o. J.), o. S.; Oliver Kase u. Heide Skowranek (2014), S. 188; Tobias G. Natter (2001), S. 199; Elisabeth Prelinger (1996), S. 205.
- 99 Liebermanns Stellungnahme veröffentlicht in Central-Verein-Zeitung: Blätter für Deutschtum und Judentum, Heft 19, 11.5.1933, S. 169.
- 100 Philipp Kuhn (2019), S. 28.
- 101 Thomas Raff (2000), S. 79.
- 102 Ebenda, S. 111.
- 103 Ebenda, S. 112. Ausführlich zum Exil Heines in Brunn siehe Monika Peschken-Eilsberger (2000), S. 127–133.
- 104 Thomas Raff (2004), Brief Nr. 55 vom 5.11.1937, S. 87–89, hier S. 87.
- 105 Thomas Raff (2000), S. 79.
- 106 Ebenda, S. 113, Nr. 320.
- 107 Zur Biografie des Künstlers siehe ausführlich Susanne Thesing (1990), S. 10–47.
- 108 Ebenda, S. 182.
- 109 Ebenda, S. 177.
- 110 Ebenda, S. 32.
- 111 Philipp Kuhn (2019), S. 343.
- 112 Rudolf Levy ist in der Datenbank der Namen der Holocaustopfer (Online-Datenbank, Yad Vashem, Jerusalem, Israel) verzeichnet: https://yvng.yadvashem.org/advanced-search.html?lang=en&en_ siehe auch <https://www.rudolf-levy.info/leben-und-werk/1933-1944> [Zugriff am 24.09.2020]. Zu den Todesumständen weiterführend Susanne Thesing (1990), S. 44–46. Auf Basis der überlieferten Dokumente zum Deportationszug grenzt Kuhn die Todeszeit von Levy auf die Tage zwischen dem 30. Januar und dem 6. Februar 1944 ein. Siehe Philipp Kuhn (2019), S. 342.
- 113 Thomas Mann (2004), Rede vom 30. Januar 1944, S. 118–120, hier S. 120.
- 114 Otto Nagel (1980), S. 372–373, Nr. 912; Heinz Höfchen (1986a), S. 103–105.
- 115 Um welche Person es sich dabei genau handelt, bleibt weiter im Dunkeln. Im Zuge der Recherchen zu diesem Katalog konnte in den Berliner Adressbüchern der 1920er-Jahre leider keine Person namens Weytag gefunden werden, auch die alternativen Schreibweisen Weitag oder Waitag sind

- der nicht belegt. Auch eine Rechercheanfrage an das Landesarchiv Berlin führte zu keinem positiven Ergebnis. Eventuell lebte der Arbeiter Hans Weytag zur Untermiete, vielleicht im Stadtteil Prenzlau. Untermieter sind in den Adressbüchern generell nicht verzeichnet. Möglich ist aber auch, dass Käthe Kollwitz sich bei der Namensschreibung auf dem Bostoner Blatt (siehe die folgende Anmerkung) verschrieben oder sie den Namen falsch verstanden hat. Vielleicht hat sie den Namen auch aus dem Gedächtnis zu einem späteren Zeitpunkt notiert. Geirrt hat sie sich ja auch bei der Angabe der Hausnummer der Franseckstraße. Diese zweite Porträtfassung von Hans Weytag gibt den Arbeiter allerdings nicht im Dreiviertelporträt wieder, sondern als En-face-Darstellung, d. h. den Betrachter direkt anschauend. Neben der Schirmmütze findet sich dort auch die charakteristische dünne Lippenlinie, die ebenfalls das Blatt aus Kaiserslautern aufweist. Abb. siehe Otto Nagel (1980), S. 372–373, Nr. 911. Der Nachlass der Swetozoff Gallery befindet sich heute in der Smithsonian Institution, Archives of American Art, und ist in Teilen online recherchierbar: <https://www.aaa.si.edu/collections/swetozoff-gallery-records-8759>, [Zugriff am 6.11.2020]. Eine Suchanfrage im November 2020 blieb ergebnislos. In den archivierten Unterlagen sind keine Dokumente zur Kollwitz-Zeichnung überliefert. Auch dem Käthe Kollwitz Museum Köln lagen bis Ende 2020 keine Informationen über den Verbleib der Zeichnung vor. Die Zeichnung aus Boston ist abgedruckt nach Otto Nagel (1980), S. 373, Nr. 911.
- 117 1960 verfasste Hans Kollwitz die folgende unterzeichnete Expertise, die dem mpk im Original vorliegt: „Bescheinigung: Die mir von Frau Bekker vom Rath vorgelegte unsignierte Zeichnung »nach rechts gedrehter Kopf eines Arbeiters mit Schirmmütze« habe ich mit anderen Zeichnungen meiner Mutter Käthe Kollwitz aus dem gleichen Zeitraum verglichen: der Kopf des Modells ist wohl derselbe wie auf einem anderen gleichfalls nicht signierten Blatt meiner Mutter aus meinem Besitz, ausserdem [sic] ist die Darstellungsart beider Blätter sehr ähnlich. Daher scheint mir kein Zweifel an der Originalität der vorgelegten Zeichnung zu bestehen. Hans Kollwitz.“
- 118 Otto Nagel (1980), S. 372–373, Nr. 912.
- 119 Zitiert nach ebenda, S. 372–373, Nr. 911.
- 120 Ernstmann erwähnt das Berliner Adressbuch, 1923. 2. Teil (Branchenverzeichnis), S. 246, Paul Wieske unter den Gastwirten. Digitalisat unter https://digital.zlb.de/viewer/image/34115495_1923/3992/ u. Berliner Adressbuch, 1924, 2. Teil (Branchenverzeichnis), S. 224. Digitalisat unter https://digital.zlb.de/viewer/image/34115495_1924/3746/. [Digitale Landesbibliothek Berlin, Zugriff am 20.10.2020]. 1922 scheint Wieske die Wirtschaft hingegen noch nicht betrieben zu haben. Erst mit einem Jahr Verzögerung erfolgte vermutlich der Umzug in die Franseckstraße 33, da erst ab diesem Jahr diese Straße auch als Wohnort von Wieske genannt wird. Siehe Berliner Adressbuch, 1924, 1. Teil, S. 3330 u. Berliner Adressbuch 1925, 1. Teil, S. 3498. Digitalisate unter https://digital.zlb.de/viewer/image/34115495_1924/3331/ u. https://digital.zlb.de/viewer/image/34115495_1925/3532/ [Digitale Landesbibliothek Berlin, Zugriff am 20.10.2020]. Wieske lebte vermutlich schon 1926 nicht mehr in dieser Wohnung, war vielleicht verstorben. Das Berliner Adressbuch von 1926, 1. Teil, S. 3640 führt keinen Paul Wieske mehr in der Franseckstraße auf. Stattdessen betrieb jetzt Klara Wieske, evtl. seine Ehefrau, Witwe, Tochter oder Schwester, als Gastwirtin das Lokal. Digitalisat unter https://digital.zlb.de/viewer/image/34115495_1926/3671/ [Digitale Landesbibliothek Berlin, Zugriff am 20.10.2020].

- 121 Berliner Adressbuch, 1924, 1. Teil, S. 1510. Digitalisat unter https://digital.zlb.de/viewer/image/34115495_1924/1509/ [Digitale Landesbibliothek Berlin, Zugriff am 20.10.2020].
- 122 Dabei verstand sich Kollwitz nicht als politische Künstlerin. Vielmehr bedauerte sie beispielsweise in einem Tagebucheintrag von 1921, dass sie durch ihr Engagement für die Russlandhilfe wieder „ins Politische hineingezogen“ werde. Zitiert nach Käthe Kollwitz (2012), Eintrag v. 12. September 1921, S. 508.
- 123 Otto Nagel (1980), S. 372–373, Nr. 915–918.
- 124 Zitiert nach Käthe Kollwitz (2012), Eintrag v. 13. Juni 1921, S. 502.
- 125 Walter Koschatzky (1996), S. 158.
- 126 Die Zählung basiert auf den Angaben der jeweiligen Internetpräsenzen der Grafischen Sammlungen. Stand: September 2020.
- 127 Die rein repräsentative Auflistung der hier genannten großen Grafischen Sammlungen in Deutschland erhebt nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. Eine umfangreichere Zusammenstellung wichtiger Sammlungen findet sich auf dem bundesländerübergreifenden Portal www.netzwerk-graphische-sammlungen.com/sammlungen
- 128 Die Kalkulation geht von externen Fotografinnen/Fotografen aus. Bei hauseigenen Festangestellten müsste man deren Bruttogehälter als Grundlage nehmen.
- 129 Weiterführend zu den Möglichkeiten und Herausforderungen der digitalen Veröffentlichung von Museumsbeständen siehe die inspirierende Denkschrift von Bernhard Maaz (2019).
- 130 Heinz Höfchen (1985), S. 48–49, Nr. 74–81.
- 131 Ebenda, S. 28.
- 132 Benvenuto Cellini (2001), S. 685.
- 133 Heinz Höfchen (1985), S. 28.
- 134 Norbert Suhr (1992), S. 82.
- 135 Hans-Jürgen Imiels (1968), S. 162.
- 136 Der Bildtitel geht u. a. auf Goethe zurück, der in seiner Übersetzung die Schreibweise „Michelagnolo“ statt des heute gebräuchlicheren „Michelangelo“ verwendet.
- 137 Hier abgedruckt nach der nachgedruckten Ausgabe München 1948.
- 138 Benvenuto Cellini (2001), S. 83–89.
- 139 Hans-Jürgen Imiels (1968), S. 161.
- 140 Norbert Suhr (1992), S. 82.
- 141 Benvenuto Cellini (1914/1948), Buch I, Kap. III, S. 26–27.
- 142 Zitiert nach Gerhard Altenbourg u. Lothar Lang (2008), Brief v. 25.9.1966 (betreift: Gerhard Altenbourg: Beiratung des Wohnort von Wieske nach S. 41–42, hier S. 8.