

3.1. Zeichnungen

Die Zeichnung eines Malers wird in der italienischen Kunsttheorie seit der Renaissance als die Technologie verstanden, die die »idea« im Geist des Künstlers am unmittelbarsten wiederzugeben vermag, weil sie ihr impulsivster Ausdruck sei. Sie verkörpert jene Idee bzw. deren Umsetzungsprozess, die Aktion des Künstlers und seines Zeichenmittels auf dem Papier. Mit dem Begriff des »disegno« verband man ein ganzes Konzept, das, mit graduellen Unterschieden, darauf abzielte, die Position des Künstlers als intellektuelle Persönlichkeit zu stärken, die nicht bloß einen praktischen Schöpfungsakt vollzieht, sondern die besonderes geistiges und kreatives Potential besitzt.¹⁹

Obwohl Zeichnungen im Kunstbetrieb verschiedene Funktionen einnehmen, mal als Vorarbeit für ein anderes Werk, mal als eigenständig für einen Sammlermarkt produziertes Werk oder als dokumentarische Bildnotiz eines Amateurs, wird immer wieder auf die Faszination des Werkes als Gegenstand hingewiesen. So schreibt der Kunsthistoriker und ehemalige Leiter der Grafischen Sammlung der Albertina, Walter Koschatzky (1921–2003), der eigentliche »Ansatz zur Qualität« liege in »der ersten und wichtigsten Eigenschaft der Zeichnung nämlich: in ihrer Unmittelbarkeit.«²⁰ Koschatzky meint damit das Spontane, vermeintlich Leichte und Schnelle, das mit dem Moment verbunden wird, in dem die Zeichnung entsteht. Durch die Präsenz des Objektes mag eine assoziative Nähe zum Künstler, zu dem Moment, in dem er zeichnet, auf die betrachtende Person übertragen werden. Materialität und Körperlichkeit der Zeichnung verbinden Betrachter*innen durch ihre haptisch erfahrbare Kontinuität mit dem körperlich-sinnlichen Kontext des Zeichenprozesses und den daran beteiligten Akteuren. Nicht von ungefähr wird in der Literatur zur Zeichnung immer wieder das Bild aufgerufen, durch die Zeichnung dem Künstler im Moment seiner Idee über die Schulter blicken zu können. Die Präsenz und konkrete Beschaffenheit des Objektes führt durch die visuelle und haptische Wahrnehmung zu einer Verbindung, welche dieses virtuelle Bild entstehen lässt.

19 Vgl. Stoltz, Barbara: Giovanni Baglione Vite degli Intagliatori und die Theorie der Autorschaft. Disegno, invention, imitatio, in: Castor, Markus A. u.a. (Hg.): Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention, Berlin/München 2010, S. 251.

20 Siehe Koschatzky, Walter: Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke, München 1991, S. 10.

Die Zeichnung wird gewissermaßen als Abdruck der Bewegung des künstlerischen Geistes gesehen. Doch geht diese Sicht von der Durchlässigkeit des Mediums aus, vom Medium als Kanal, durch welchen etwas ungefiltert transportiert wird.

3.1.1. Auerbachs Selbstbildnis

Das Selbstbildnis Frank Auerbachs (1931–2024) von 2017 (Abb. 55) ist eine großformatige Grafitzeichnung auf dickem, weichem Aquarellpapier.²¹ Wir sehen einen leicht ins Dreiviertelprofil nach links gewandten Kopf. Hals und Kragen sind im Gegensatz zu den Schultern im unteren Drittel des Blattes angedeutet. Ausradierte und nur noch hellgrau erkennbare Linien verdichten sich zu Flächen. Mit diesen fügen sich deutlichere schwarze Grafitlinien zur Darstellung zusammen, die sich kompositorisch auf der Mittelachse des Blattes erstreckt.

Auerbach erstellte seine zeichnerischen Porträts in langwierigen Arbeitsprozessen: Für dieses Selbstporträt fertigte er über mehrere Wochen jeden Tag eine Zeichnung auf demselben Papier an, nachdem er die vorhergehende Zeichnung ausradiert oder nur teilweise stehen gelassen hatte.²²

Die materiellen Spuren von zeitlich nacheinander folgender Konstruktion und Dekonstruktion der zeichnerischen Linien bilden die Schichten, durch die sich die dargestellte Person zeigt, vielmehr sich allmählich herauschält.

Visuelle Spuren des Zeichenprozesses und die Bewertung von Zeichnungen, die diese zeigen haben eine wechselhafte Geschichte: Seit der Renaissance wurde Zeichnen als Prozess verstanden, als Weg zum vollendeten Werk, der sich frei von Wertungen abspielen musste, um dem Geist Raum für Ideen zu geben. Maßstab der Wertungen auch gegenüber der Zeichnung war die künstlerische Perfektion, das vollendete Werk.²³ Die Wissenschaftssprache

21 Als Untergrund wurden zwei Bögen dieses Papiers übereinander kaschiert.

22 Vgl. Freyberger, Regina: Frank Auerbach und Lucian Freud. Gesichter, Ausst.-Kat., Städel Museum, Frankfurt a.M. 2018, S. 36f.

23 Vasari schreibt in seiner Biografie Michelangelos: »Seine Vorstellungskraft war derart vollkommen, daß die Dinge, die sich vor seinem geistigen Auge ausformten, von einer Beschaffenheit waren, daß er mit seinen Händen so gewaltige und ungeheure Konzepte nicht auszudrücken vermochte und er seine Arbeiten häufig aufgab, ja viele davon sogar zerstörte. Soviel ich weiß, hat er noch kurz vor seinem Tod eine große Zahl seiner Zeichnungen, Skizzen und Kartons verbrannt, damit niemand seine Mühen sehen würde und die Kraftproben, denen er sein Talent unterzog, weil er ausschließlich in seiner Vollkommenheit in Erscheinung treten wollte.« (Siehe Vasari, Giorgio: Das

der Kunstkenner und -sammler des 18. Jahrhunderts prägte den Begriff des *Pentimento* als eine Bezeichnung für ungewollt, unwissentlich oder durch den Schaffensprozess entstandene Spuren desselben, die nicht dem Sinne eines abgeschlossenen Kunstwerks entsprechen.²⁴ Die Vokabel der »Reue« lässt auf die Wertung eines Bildelements als falsch oder ungewollt schließen und schließt meist den Willen zur Wiedergutmachung ein, verweist also auf einen parallelen Prozess. *Pentimenti* sind auch Beweismittel einer gewissen Unsicherheit, der sich der Künstler angesichts vieler Möglichkeiten ausgesetzt sieht. Sie offenbaren einen Moment des Imperfekten, der Bewegung, vor der gefestigten Umsetzung. Dabei kann die Suche nach Perfektion unendlich weitergeführt werden.

Für Auerbach jedoch ist

»dieser ständige Prozess des Neu-Sehens und Neu-Schaffens [...] charakteristisch. Es geht dem Künstler nicht um Abbildung und Ähnlichkeit, sondern um Erkenntnis. ›Ich versuche das, was ich sehe, in das zu übersetzen, was ist‹, erklärte Auerbach 1986 in einem Interview, und dann das, was ist, zu malen.«²⁵

Die Zeichnung ist also ein Mittel der Übersetzung für Auerbach. Sie ermöglicht ihm, einen momentanen Eindruck zu instanzieren. Über die Schaffung und Schichtung materieller Spuren, die sich unter der Lupe nicht zuletzt im Abrieb, also der Zerstörung des Papiers umsetzen, formt sich mit der Zeit die Darstellung heraus. Sie ist ein flirrendes, bewegliches Netz aus schwachen und starken Linien, welches die Betrachter*innen im Moment der Wahrnehmung durchdringen und zusammenfügen müssen. Die Materialität der Zeichnung nutzt Auerbach bewusst. Wenn zeitliche Arbeitsroutine, »räumliche Beschrän-

Leben des Michelangelo, bearb. von Gabbert, Caroline, Edition Giorgio Vasari, Berlin 2009, S. 195f.; Vergleichbares wird von Schriftstellern wie Kafka überliefert, der seine Manuskripte mehrfach überarbeitete und korrigierte. Niemand durfte sie sehen, bis er sie schließlich vernichtete. Vgl. Viatte, Françoise/Petrinos, Christina/Damisch, Hubert/Cixous, Hélène/Clair, Jean: *Repentirs*, Ausst.-Kat. Musée du Louvre, Paris 1991, S. 27f.

24 Zur Bedeutung des Begriffs siehe Viatte u.a. S. 29f.

25 »I try to translate what I see into what is and then paint what is«, Interview mit Judith Bumpus, in: *Art & Artists*, London, Juni 1986, S. 25; Vgl. Städel Museum Frankfurt 2021: Sammlung Online, URL: <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/self-portrait> [03.10.2020].

kung sowie Überschaubarkeit der Sujets [...] Strategien der Konzentration«²⁶ im Werk Auerbachs sind, so gehört dazu auch die Beschränkung auf die Arbeit an und auf ein und demselben Blatt. Er arbeitete seine Darstellung in die Zusammensetzung aus Papier ein und schuf so zugleich das Mittel der Übersetzung. Der zeitliche Verlauf wird im Material festgeschrieben und zeigt sich im Moment der Wahrnehmung als simultaner Eindruck. Übersetzen, was ist, bedeutet hier also eine Transformation der momentanen Wahrnehmung durch die prozessuale Umformung von Materialien, deren Etappen sich wiederum durch die Schichten des Materials zeigen. Das temporäre Nacheinander wird durch visuelle Umsetzung parallelisiert und projiziert sich im »Display« der Zeichnung.

3.1.2. Die umformatierte Zeichnung

Eine lavierte Rötzelzeichnung eines unbekanntenen Künstlers (Abb. 56) aus dem Kopenhagener Kupferstichkabinett zeigt, angeordnet innerhalb eines Hochformats, auf der rechten Hälfte einen aufgebarten toten Christus, welcher von zwei Engeln hinter ihm aufgerichtet wird. Letztere scheinen zudem seinen Arm zu einer Geste in Richtung eines Geistlichen auf der linken Bildhälfte zu führen. Dieser kniet, ein Tuch haltend, auf den Stufen, welche unterhalb des Sarkophags angelegt sind, und wendet sich in Richtung der Christusfigur und einem über der Szene schwebenden Engel. Dessen buchstäblicher Fingerzeig auf den Geistlichen lässt auf Kommunikation zwischen beiden Figuren schließen.²⁷

Die Zeichnung, die in das 16. Jahrhundert datiert wird, könnte eine Vorstudie für ein Altarbild sein. Diese Funktion erschließt sich über eine kleine Besonderheit des Sammlungsobjekts: Ursprünglich war es teilweise mit einem beweglichen Stück Papier beklebt, welches wiederum eine Zeichnung trägt (Abb. 56 a). Letztere ergänzt visuell die Darstellung und Komposition, unterscheidet sich aber von der Stelle in der darunterliegenden großen Zeichnung durch eine veränderte Lichtführung. Es handelt sich also um eine alternative Zeichnung eines Teils der größeren Zeichnung, die materialisiert als zweite

26 Siehe Ausst.-Kat. Frankfurt 2018, S. 33.

27 Laut dem Datensatz zum Objekt in der Online Sammlung des SMK liegt ihr Ursprung in Italien. Die Zuschreibung eines alten Katalogs an »A. Carracci« erscheint unwahrscheinlich. Vgl. Statens Museum for Kunst Kopenhagen: SMK Open, URL: <https://open.smk.dk/artwork/image/KKS11114a?q=kks11114a&page=0> [20.07.2021].

Schicht auf der Gesamtdarstellung angebracht war. Das kleinere Papierstück erfüllte als bewegliches Element zwei Funktionen: Es deckte die Stelle in der unterliegenden Zeichnung ab und zeigte auf seiner Oberfläche zugleich eine Alternative zum Abgedeckten. Die betrachtende Person konnte zwischen zwei Varianten der Lichtführung manuell hin- und her blättern und sie in zeitlichem Nacheinander vergleichen. Für die Person, die die Zeichnung geschaffen hat, stellte diese »Bastelei« eine material- und zeitsparende Alternative dar, denn es musste keine zweite vergleichbar große Zeichnung angelegt werden.

Diese Lösung wurde allerdings durch eine Restaurierung aufgehoben. Aus konservatorischer Sicht stellte »das Türchen« eine Gefahr für die größere Zeichnung wie für sich selbst dar. Es konnte einreißen und somit sich selbst oder die Trägerzeichnung beschädigen. Zudem barg die Beweglichkeit die Gefahr eines weiteren materiellen Verschleißes des Papiers gerade an der Knick-Kante, wo das Material irgendwann brüchig werden und einreißen konnte. Auch im Kontext möglicher Ausstellungen war »das Türchen« eher unpraktisch, denn im Rahmen und unter Glas konnte immer nur eine Variante gezeigt werden. Eine »Bedienung« der Blätterfunktion im ursprünglichen Sinne durch Besucher war mit Blick auf die Verschleißgefahr ohnehin ausgeschlossen. Die kleine zeichnerische Alternative wurde also abgelöst und neben die große Zeichnung auf einem Trägerkarton so aufgelegt, dass die Betrachter nun beide Varianten nebeneinander dargestellt sehen können.

In seinem ursprünglichen Zustand würde das Objekt durch das Vorhandensein der Klapp-Funktion dazu animieren, vom »Türchen« Gebrauch zu machen. Die Materialität hätte den/die Betrachter*in neugierig gemacht auf die Schicht dahinter bzw. darunter. Sind beide Teile parallel nebeneinander projiziert, entsteht eher der Eindruck eines Puzzlestücks, welches in die Gesamtansicht »hineingedacht« werden muss. Man wird animiert, sich die Variante mit dunkler Lichtführung vorzustellen, weil man zugleich daran gehindert wird, beide Teile haptisch zu verbinden, indem man sie übereinander legt und dieses Bild gewissermaßen auch materiell herstellt. Das Bild liegt materiell nur fragmentarisch vor und muss von seinen Betrachter*innen virtuell zusammengesetzt werden, ohne es je materiell umgesetzt zu sehen.

Diese Fragmentierung gehört zum ursprünglichen Konzept des Objektes, seine Performanz liegt im Akt des Wiedereinfügens, des immer wieder Herstellens der einen oder der anderen Einheit. In der Parallel-Projektion des »Türchens« neben der Gesamtdarstellung wird die Fragmentierung offenlegt und als neuer Zustand festgelegt. Der Prozess einer Musealisierung, einer Festsetzung und einer neuen Verortung findet in der Zeichnung ei-

ne ganz buchstäbliche materielle Umsetzung. Ein zeitliches Nacheinander von möglichen Wahrnehmungsprozessen wird hier auf eine Fläche (die des Untersatzkartons oder Passepartouts) projiziert und überlässt den »Akt des Wiedereinfügens« dem virtuellen Raum der Gedanken und Vorstellungskraft der Betrachter*innen. Das Objekt wird von einem einzelnen dreidimensionalen in zwei zweidimensionale Objekte zerlegt und erhält somit gewissermaßen ein anderes Format. Mit der konservatorischen Maßnahme hat eine Übersetzung, eine Umformatierung des Objektes stattgefunden, die der Medialität der Zeichnung bzw. des Zeichnungsobjektes einen Teil seiner Performativität entzieht und eine neue Performativität, die der gedanklichen Synthese, installiert.

3.2. Druckgrafiken

Im Gegensatz zur unikalen Zeichnung ist eine Druckgrafik ein multiples Werk. Das bedeutet, dass die Technik der Bilderzeugung bereits die Erstellung mehrerer Bilder bzw. Bildobjekte erfordert und somit ein und dieselbe Darstellung mehrfach übertragen werden muss: Für die Erstellung eines Kupferstichs wird eine Zeichnung mittels einer weiteren (oder eines Abklatsches) auf die Platte übertragen, in welche die Darstellung eingraviert wird, um Farbe aufnehmen zu können. Von der eingefärbten Kupferplatte wiederum kann der Abdruck des Bildes auf Papier hergestellt werden. Gegebenenfalls musste zuvor noch die Darstellung von einem anderen Bildmedium, beispielsweise eines Gemäldes, in eine Zeichnung übertragen werden.

Zentral für Druckgrafik ist also eine abwechselnde Übertragung von Spuren auf verschiedene Materialien, wie des Zeichenmaterials auf der Platte oder der Gravur der Platte und deren Abdrücken auf Papier.

Druckgrafik wird zudem seriell produziert: In der Regel können viele Abdrucke auf Papier von einer Platte entstehen. Historisch betrachtet stellt die Druckgrafik das bildbasierte Pendant des Buchdrucks dar, da beide Technologien die serielle uniforme Fertigung bedruckter Papierobjekte ermöglichen. Entsprechend war sie lange Zeit, bis zur Entwicklung und Perfektionierung der Fotografie, das Publikationsmedium für Bilder.²⁸ Seit dem 15. Jahrhundert

28 »Ihre Aufgabe ist es immer auch gewesen, visuelle Informationen zu vervielfältigen, Wissen abzubilden und zu verbreiten, Kunstwerke und Formenschatze zu vermitteln,