

Joachim Penzel

Das obscure Medium

Phänomenologische Untersuchung zum Bildbegriff künstlerischer Druckgrafik*

Gliederung

Indifferenz von Original und Reproduktion (S. 2)

Kooperativer Schöpfungsakt (S. 4)

Der obscure Bildprozess (S. 7)

Tautologie der Rahmung (S. 11)

Spezialisierter Technikdiskurs (S. 15)

Literatur (S. 18)

Mit Blick auf eines der klassischen Bildmedien der Kunst muss die von Gottfried Boehm 1994 formulierte Frage „Was ist ein Bild?“ präzisiert werden und etwa lauten: „Was ist Druckgrafik?“ Die Bestimmung dieser traditionellen Kunstgattung erscheint heute schwierig, da sich ihr Erscheinungsbild, ihre Herstellungs- und Präsentationsformen unter dem Einfluss der gesellschaftlichen Bildproduktion nachhaltig geändert haben. Künstlerische Druckgrafiken sind heute, genauso wie Gemälde, Ergebnisse eines medialen und technologischen Transformationsprozesses, in dem verschiedenste Bildverfahren und Bildtypen, unterschiedliche Ästhetiken und Codierungsformen ineinander greifen und sich zu einem neuen hybriden Bildphänomen verbinden. Die traditionsreiche Gattung der Druckgrafik, deren Geschichte man in Europa bis in das Hochmittelalter zurückverfolgen kann, ist längst im Medienzeitalter angekommen. Bei der gegenwärtig zu beobachtenden Erweiterung des druckgrafischen Bildbegriffs, die Ergebnis von medialen Transformationen und von Akkumulationen unterschiedlicher ästhetischer und

* Überarbeitete Fassung des Vortrages „Über das Unsichtbare der schwarzen Kunst. Zur aktuellen internationalen Künstlergrafik“ am 18. Januar 2008 im Rahmen der Ausstellung „Grafisch“ im LIA Leipzig International Art Programme. Grundlage war eine einjährige Forschung in der Grafikwerkstatt Dresden zur Vorbereitung der Ausstellung „50 Jahre Grafikwerkstatt Dresden. Im Refugium ein Universum“ im Jahr 2008 für die Städtische Galerie Dresden. Kunstmuseum der Landeshauptstadt.

semantischer Bildlogiken ist, eröffnen sich Denkräume für medienreflexive und historische Fragen, finden sich Anschlusspunkte für prekäre Gegenwartsprobleme und entsteht ein Spannungsfeld für experimentelle Entwicklungskonzepte von neuen Bildmodellen (Penzel 2007). Die klassische Bildgattung der Grafik erscheint heute also weniger vom Verlust ihrer in der kunstgeschichtlichen Tradition gründenden Autorität bedroht, als dass sich vielfältige Chancen für ihre aktuelle Standortbestimmung in der gesellschaftlichen Bildwelt ergeben.

Indifferenz von Original und Reproduktion

Trotz der ganz und gar zeitgenössischen Ästhetik aktueller Druckgrafiken besitzen diese jedoch auch produktionstechnische, materielle und präsentative Eigenheiten, die sie von anderen künstlerischen Medien unterscheiden. Ein klar konturierter Bildbegriff, der die unveräußerlichen und durchaus auch zeit- und kontextunabhängigen, ja gegenüber allen Entwicklungen resistent bleibenden Eigenheiten dieses Mediums beschreibt, existiert bislang noch nicht, denn in der kunstwissenschaftlichen Forschung wurden Druckgrafiken fast ausschließlich hinsichtlich der jeweiligen technischen Verfahren und die aus ihnen hervorgehenden gestalterischen Besonderheiten untersucht. In der Folge erscheint die Entwicklung von diversen Drucktechniken nicht so sehr in die Kunst- sondern in die Kulturgeschichte der Vervielfältigungsverfahren eingebettet, die man – wie Hans Dieter Huber gezeigt hat – als eine langwellige Mediengeschichte „Vom Holzschnitt zum Internet“ deuten kann (Huber 1997). Künstlerischen Druckgrafiken wurde damit zu Recht eine prominente Stellung innerhalb einer Vorgeschichte des reproduzierbaren Bildes zugewiesen. Bei dieser medienhistorischen Perspektivierung geriet jedoch aus dem Blick, dass sich der Begriff Druckgrafik nicht auf das Drucken, mithin auf das Vervielfältigen reduzieren lässt, sondern ebenso durch das Grafische – vom Griechischen „graphiein“ herkommend – definiert ist. Damit wird die Tätigkeit der gestaltenden Hand bezeichnet, die schreibend bzw. zeichnend direkt auf die Arbeit eines Künstlersubjekts hinweist. Künstlerische Druckgrafik vereint also ein manuelles mit einem maschinellen Verfahren und bedingt damit eine sowohl ästhetisch als auch theoretisch interessante Differenz von Original und Re-

produktion, die sich bei der Werkbegegnung allerdings als eine subtile Indifferenz vermittelt. In Abgrenzung vor allem gegenüber massenhaft vertriebenen, anonym hergestellten Drucken wurde dieses Zusammenfallen von Original und Reproduktion bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts von spezialisierten Künstlern und Kunstkennern durch Begriffe wie „Originalgrafik“, „Künstlergrafik“ oder „Handdruck“ unterstrichen (Rebel 2003; Lehmann 2008). Derartige Gütesiegel besitzen nach wie vor im Blick von Sammlern einen besonderen Wert, denn die limitiert aufgelegte und signierte Künstlergrafik bietet die Möglichkeit, Originalwerke zu günstigen Preisen zu erwerben und damit, ganz in der Tradition einer sich seit dem späten 18. Jahrhundert entwickelten bürgerlichen Kultur, kleinere oder größere private Kunstsammlungen anzulegen. Bereits im Laufe des 19. Jahrhunderts hat sich ein Funktionswandel innerhalb des rasant wachsenden Marktes für gedruckte Bilder vollzogen – während industrielle Druckverfahren immer mehr die Aufgabe der Reproduktion massenhaft vertriebener Bilder übernahmen, erschienen künstlerische Drucke nun stärker als exklusive Bilder, die von einer spezialisierten Ästhetik bestimmt und nur in kleinen handsignierten Auflagen produziert wurden (Hirner 1997). Dabei interessierte nicht so sehr die reproduktive Funktion von Drucken, sondern der Kunstcharakter des Grafischen, die Virtuosität der Künstlerhand; im 20. Jahrhundert stand schließlich der konzeptuelle Werkcharakter im Vordergrund des Interesses, was den einzelnen Blättern einen besonderen Platz entweder im Œuvre eines Künstlers oder in der zeitgenössischen Kunstgeschichte sicherte.

Je nachdem wie man sich dem Phänomen der Druckgrafiken nähert, ob von einem mediengeschichtlichen oder einem individuellkünstlerischen Ansatz ausgehend, wird eine der beiden Seiten – ob Reproduktion oder Original – zu Gunsten der anderen unterbelichtet oder gar ganz ausgeblendet. Dabei gerät vollständig aus dem Blick, dass die hier vereinten Differenzen von manueller und maschineller Herstellung sowie von Original und Reproduktion nicht nur als Abgrenzung gegenüber anderen gesellschaftlichen Druckerzeugnissen dienen, sondern den gesamten Produktionsprozess von Künstlergrafiken beeinflussen und damit überhaupt erst jene einzigartige Bildästhetik hervorbringen, die einem Laienpublikum oft ganz unverständlich bleibt, während die Kenner geradezu in Verzückung geraten. Die besonderen Bildqualitäten von Künstlergrafiken lassen sich

nicht allein auf die jeweils verwendeten, heute zum Teil antiquiert wirkenden Druckverfahren reduzieren, vielmehr müssen aus einer übergeordneten Perspektive die allgemeinen produktionsästhetischen und ebenso die daraus resultierenden rezeptionsästhetischen Eigenschaften von gedruckten Bildern untersucht werden. Die höchst eigenwillige Verbindung von maschineller und manueller Tätigkeit, die jene Einheit von Original und Reproduktion von künstlerischen Druckgrafiken hervorbringt, durchdringt und bestimmt mit der Wirkungsmacht einer inneren Gesetzmäßigkeit die produktionssoziologischen und verfahrenstechnischen, aber ebenso die präsentationsspezifischen und diskursiven Faktoren dieser Kunstgattung (Müller 2011). Aus einem bildwissenschaftlichen Interesse ist daher im Folgenden zu fragen, wie aus dieser medienspezifischen Indifferenz von Maschine und Hand die spezifische Bildästhetik von künstlerischer Druckgrafik entsteht.

Kooperativer Schöpfungsakt

Künstlerinnen und Künstler, die druckgrafisch arbeiten, verstehen sich sowohl als „Meister der Hand“ als auch als „Meister der Technik“. Anders als bei Zeichnungen oder auch Malerei, bei denen Spontaneität und Unmittelbarkeit sowie individuelle Gestik und persönliche Interpretation technischer Aspekte des Mediums meist den gesamten Produktionsprozess maßgeblich durchdringen und die entstehende ikonische Ästhetik als eine unverwechselbare, einmalige Bildsprache definieren, setzen die drucktechnischen Verfahren der Künstlerhand derartige objektive Rahmenbedingungen, die nicht nur einer Begrenzung der gestalterischen Mittel, sondern eine regelrechte Unterordnung unter die technischen Voraussetzungen verkörpern, die in anderen Medien in dieser rigiden Form nicht existiert. Druckgrafisch arbeitende Künstler besitzen daher ein ausgeprägtes Bewusstsein für den Primat handwerklicher Verfahrenselemente, was zur Verbreitung einer regelrechten Mythologie des Technischen unter den Druckgrafikern beigetragen hat. Das betrifft einerseits Materialien, die wie Urelemente der Natur erscheinen, beispielsweise Druckplatten aus Kupfer, Zink und Eisen, aber ebenso aus Kalkstein oder diversem Holz. Andererseits müssen die Künstler mit exotischen Materialien und Substanzen hantieren, die erst in ausgewählten Mischungen, in feinsten Do-

sierungen und aufs Genaueste abgestimmten Zeitverläufen die Bildentstehung möglich machen. Dazu gehören Zuckertusche, Gummiarabikum und Asphaltlack, aber auch Gefährliches wie diverse Säuren (Grabowski/ Fick 2010; Rebel 2003). Die latente Gefahr sich zu verletzen oder gar getötet zu werden begleitet das Drucken wie ein bedrohlicher Schatten und hat maßgeblich zur mythologischen Überhöhung des Druckkünstlers als einer Art Prometheus beigetragen, der mit risikoreichen Verfahren sozusagen unter dem Einsatz von Leib und Leben seine seriellen Bildgeschöpfe hervorbringt. Tatsächlich gibt es immer wieder auch prominente Opfer zu beklagen – der Hamburger Grafikvirtuose Horst Janssen und der Dresdener Künstler Jürgen Haufe haben sich durch jahrzehntelanges Einatmen der Säuredämpfe schwer geschädigt. Eine Grafikwerkstatt mag daher schnell wie eine gefährliche Alchemistenküche, ein Forschungslabor oder eine Schöpfungsretorte wirken.

Das hier über Jahre, ja Jahrhunderte angesammelte Handwerkswissen erscheint derartig komplex, dass es von einer einzelnen Person nicht zu beherrschen ist. Daher sind druckgrafische Prozesse bis heute in der Regel arbeitsteilig organisiert zwischen den für Inhalt und Form zuständigen Künstlern einerseits und den für die technische Umsetzung Sorge tragenden Druckern andererseits. Eine derartige Aufgabenteilung zwischen einem gestalterisch kreativen und einem eher handwerklich technischen Bereich lässt sich bis in die Renaissancezeit zurückverfolgen, in der unter anderem durch die Trennung der intellektuellen Tätigkeit des Bildentwurfs und der rein mechanischen Herstellung des Werkes sukzessiv die Emanzipation der Kunst vom Handwerk eingeleitet wurde. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, wie die im Begriff Druckgrafik zum Ausdruck kommenden zwei Bedeutungsebenen offenbar aus dem Produktionsprozess abgeleitet wurden, bei dem das Zusammenwirken von Maschine und Hand als eine Arbeitsteilung von Drucker und Künstler organisiert ist. Im Betriebsalltag einer Druckwerkstatt geht es jedoch nicht nur um das Delegieren der handwerklichen Arbeit an einen erfahrenen Berufsdrucker, der einfach nur ein bestimmte Druckauflage durch die „Presse schiebt“, vielmehr entspricht diese Zusammenarbeit einer echten Kooperation, die den gesamten Entstehungsprozess einer Grafik von der Vorbereitung des Druckstocks, der Bildgestaltung und Bildfixierung, der Papierauswahl und dem Drucken bis hin zum Trocknen, Pressen und Passepartoutanfertigen

für die vollendeten Blätter begleitet. In einer Studie über „Die meisterlichen Drucker“ hat Kristina Volke gezeigt, dass bedeutende Künstler wie Francisco de Goya, Pablo Picasso oder Otto Dix ihren Druckern Cyprien Gaulon, Fernand Mourlot und Alfred Ehrhardt einen großen Einfluss auf die ästhetische Gesamterscheinung ihrer grafischen Bilder einräumten (Volke 2008). Die Steuerung der Kontraststärke, der Farbigkeit und Helligkeit, aber auch der Weichheit oder Härte von Linien bei Lithografien oder Radierungen konnte meist nur von diesen erfahrenen Druckern beeinflusst werden, die in dieser Weise die Ausdrucksqualität der einzelnen Blätter entscheidend mitbestimmten und so zu Mitschöpfern der entstehenden Kunst wurden. „Der künstlerische Schöpfungsakt erschafft nicht das Werk, sondern ist eine Vorstufe, die durch Vermittlung des drucktechnischen Verfahrens vollendet wird“ – so Volke. Diese Form der auf einem „dialogischen Prinzip“ beruhenden kooperativen Werkentstehung erscheint konstitutiv für dieses künstlerische Medium. Daher ist eine Druckwerkstatt anders als ein Künstlerteilnehmer kein einsamer Schaffensort sondern eine kollektive Produktionsstätte, an der verschiedene Künstlerinnen und Künstler sowie die Drucker gemeinsam arbeiten, Erfahrungen austauschen und fertige Werke beurteilen. In diesem Sinne hat sich das druckgrafische Metier auch gegenüber jener seit dem frühen 19. Jahrhundert um sich greifenden Individualisierung innerhalb der bildenden Künste, in deren Folge überhaupt erst die Figur des quasi eremitenhaft arbeitenden und introvertiert schaffenden Einzelkünstlers die Bühne betreten hat, als resistent erwiesen. Aus einer kunstsoziologischen Perspektive betrachtet sind ausgewiesene Grafikkünstler eher selten exzentrische Einzelgänger, sondern gemeinschaftsverträgliche Kunstproduzenten (Penzel 2008). Das kooperative Werkstattprinzip nimmt eine Zwischenstellung ein zwischen einerseits dem unter einem anerkannten Künstlernamen vereinten Großbetrieb mit einer Reihe angestellter Spezialisten wie beispielsweise der Rubenswerkstatt im 17., Rodins Plastik- und Skulpturenmanufaktur im 19. Jahrhundert oder künstlerischen Großbetrieben von Jeff Koons oder Tony Cragg in der Gegenwart, und andererseits projektbezogenen Künstlerkooperativen wie „Group Material“, „Art and Language“ und „Park Fiction“. Während diese beiden arbeitsteilig organisierten Produktionsformen der Kunst jeweils auf ein kollektives Werk hinauslaufen, das entweder unter dem Label eines Künstlers oder aber einer Gruppe firmiert, arbeiten in einer Grafikwerkstatt verschiedene

Einzelkünstlerinnen und -künstler parallel an individuellen Werken unter Mitwirkung der Druckerinnen und Drucker. Dieser kollektive Schaffensort setzt eine bestimmte Mentalität voraus, die offenbar nicht jedem Künstler eigen ist und die in einer kunstsoziologischen Studie gesondert untersucht werden müsste. Hier kann zunächst nur theseartig festgehalten werden, dass jenes Zusammenwirken von Maschine und Hand auf der Grundlage einer arbeitsteiligen Produktion die Voraussetzung einer eigenen sozialsystemischen Organisation von Druckgrafik bildet. Innerhalb des gesellschaftlichen Gesamtsystems der Gegenwartskunst hat sie sich, ausgehend von der professionellen Rollenteilung von Drucker und Künstler, als ein eigenständiges Subsystem ausdifferenziert und dabei – wie im Folgenden dargestellt wird – besondere bildästhetische Logiken, spezielle Präsentationsformen und medientypische Diskurse entwickelt.

Der obskure Bildprozess

Das Zusammenwirken von Maschine und Hand bestimmt den gesamten Herstellungsprozess druckgrafischer Bilder, wobei von Bildern innerhalb der einzelnen Produktionsphasen eigentlich noch gar nicht gesprochen werden kann. Die gemeinsame Arbeit von Künstler und Drucker ist genau genommen keine Arbeit am Bild, sondern zunächst an einem reinen Bildpotenzial. Während ein Maler unmittelbar mit der Materialität seines künftigen Bildes, mit Leinwand, Keilrahmen und Farben verbunden ist und das Gemälde beständig wachsen sieht, entsteht die Grafik in einer dem Bild fernen Materie, dem Druckstock. Vom fertigen Endprodukt aus gesehen entspricht dieser allerdings noch keinem Bild, sondern einer materiellen Immaterialität, auf der das künftige Bild nur als Vorstufe, als sichtbare Idee anwesend ist. In Druckplatten aus Kupfer und Zink, auf Lithografiesteinen und Holzdruckstöcken wird zunächst eine Art visuelles Programm eingearbeitet, das einer Stanzform, einem Model entspricht, der das zu druckende Bild seitenverkehrt und in den Hell-Dunkelwerten als ein Negativ anlegt. Anders als die Maler, die stets in Kontakt mit ihrem Bild sind, arbeiten Grafiker und Drucker in den ersten Arbeitsschritten also überhaupt nicht an einem Bild, sondern an einer Art Gerät, das einer künftigen Bildherstellung dient. Um sich des entstehenden Bildes zu

versichern, sind daher oftmals gedruckte Arbeitsproben, sogenannte Andrucke oder Zustandsdrucke nötig, die Pablo Picasso mit seiner berühmten Bildfolge eines Stiers in ein prozessuales Kunstwerk verwandelt hat. Obwohl bei der Herstellung des Druckstocks eine originäre Handarbeit verrichtet wird, ist dieser noch Teil des maschinellen Settings des Druckprozesses und damit im strengen Sinn eben kein Bild, allenfalls der Prototyp eines Bildes. Im doppeldeutigen Sinn entspricht er einem Vor-Bild, also einerseits einem Bild vor dem Bild, andererseits dient er als originale Vorlage, von der schließlich Reproduktionen abgezogen werden. Als Original kommt ihm aber kein eigener ästhetischer, sondern nur ein produktionstechnischer Wert zu.

Dieser vor-bildliche oder nicht-bildliche Status des Druckstocks zeigt sich auch im Umgang mit der Farbe. Wenn beispielsweise bei der Radierung unmittelbar vor dem Druck erstmals Farbe eingesetzt wird, dann walzen Künstler bzw. Drucker die Kupfer- oder Zinkplatten vollständig mit einer Farbschicht ein, um diese im Anschluss sofort wieder von den erhabenen Stellen zu entfernen – wie es im Fachjargon heißt, wird die „Platte ausgerieben“. Anders als in der Malerei wächst das grafische Bild also nicht durch einen sukzessiven Farbauftrag, sondern entsteht in einem Akt der Negativität, einer Auslöschung, bei der nur in den Vertiefungen der Platte noch Restspuren der Farbe haften, die dann tatsächlich das Positiv des künftigen Bildes zeigen sollen. Diese Farbspuren entsprechen einer Art Bildessenz, welche der Druckstock an das Papier weitergibt.

Aus Sicht einer metapsychologischen Betrachtung dieses Gestaltungsprozesses des Druckstocks ähnelt die Arbeit der Grafiker daher dem Umgang mit einer Geisterwelt, in der die formale Erscheinung künftiger Bilder vorgeprägt wird. Dieser zunächst sich trotz aller materiellen Mühen ganz immateriell ereignende Bildprozess wird am deutlichsten bei vielfarbigen Drucken. Für jede Farbe muss bei Holzschnitt, Lithografie oder Offset-Druck eine eigene Druckplatte angefertigt werden. Diese werden übereinander gedruckt und vermischen sich erst im Auge des Betrachters. Welche Farbmischung dabei entsteht, sieht man also erst, wenn alle einzelnen Farben im Druck vereint sind und dabei im glücklichen Fall ein reich nuanciertes Farbbild entsteht, im unglücklichen Fall aber alles zu spät und nichts mehr zu retten ist. Derartig komplexe Druckprozesse werden von den Künstlern oft mit dem Schachspielen verglichen, bei dem man mehrere Züge vor-

aus denken muss oder dem Herstellen einer Partitur für ein Musikstück, bei der die Stimmen der einzelnen Instrumente getrennt erfasst und vom Komponisten nur in der Vorstellung zu einem orchestralen Klang vereint werden. Daher entspricht die Vorbereitung eines Druckstocks trotz aller materiellen Handgriffe und der dabei auftretenden Verletzungsgefahr einer maßgeblich geistigen Arbeit. Auch hierbei kann man nicht von einer Trennung von Kopf und Hand in der Person von Künstler und Drucker sprechen, sondern muss eine enge Kooperation von zwei gleichberechtigt planenden und agierenden Partnern voraussetzen, die gemeinsam ein Werk ausführen.

Der tatsächlich bildgebende Prozess, das Drucken, ist schließlich ein rein mechanischer Vorgang, den die Maschine vollzieht, allenfalls angetrieben durch die Muskelkraft des Druckers oder des Künstlers. Verborgener unter einem Druckfilz und diversen Maschinenteilen, sozusagen in einer Zone der Unsichtbarkeit, verläuft der das eigentliche Bild erzeugende Vorgang, bei dem der Druckstock mit dem Papier in einen oft nur Sekundenbruchteile dauernden Kontakt kommt. Dieser ikonische Schöpfungsakt entspricht einer Art Leerstelle der manuellen Tätigkeiten; er verläuft rein maschinell und ist der am wenigsten zu beeinflussende Moment innerhalb der Entstehung einer Druckgrafik. In einer metapsychologischen Leseweise des Grafikdrucks erscheint die Einprägung des Modells in das Papier wie eine Zeugung, bei der sich eine geistige Dimension, nämlich die Bildpotenz des Druckstocks, mit einer materiellen Dimension in Gestalt des empfangenden, meist von einem unschuldigen Weiß bestimmten Papierbogens zu einem Bild verbindet. Da er von einer Maschine „erledigt“ wird, ist der Druckvorgang seiner quasibiologischen Natur entsprechend ein rein reproduktiver Prozess.

Da die Materialität des Grafikblattes und die des Druckstockes getrennt sind und damit Bild und Bildprozess auseinander fallen, liegt ihre Entstehungsgeschichte für die Betrachter im Dunklen und wird immer nur indirekt in Gestalt einer Spur erzählt. Der französische Philosoph Jacques Derrida verweist auf die „Paradoxalität der Spur“, „die nur ankommt, um sich davonzumachen, um sich selbst auszustreichen in der Remarkierung ihrer selbst [...], die sich, um anzukommen in ihrem Ereignis, austreichen muß“ (Derrida 1997, 24). In Anlehnung an Derrida, der die gesamte gesellschaftliche Zeichenproduktion mit dem Hinterlassen von Spuren verglichen hat, kann man formulieren: „Wie das Tier, das eine

Spur hinterlassen hat, aber schon nicht mehr da ist, wenn wir die Spur wahrnehmen“ (ebenda), so verweist jede Grafik auf einen Schöpfungsvorgang, der sich unabhängig und außerhalb von ihr ereignet hat, den sie allenfalls bezeugen kann. Druckgrafik ist somit ein obskures Medium, das seine materielle Entstehung vom endgültigen Bild im wörtlichen Sinn „abgelöst“ hat. Dieses Lösen erfolgt in jenem Moment, wenn das Papier vom Druckstock abgehoben wird und dabei das Bild in das Reich der Sichtbarkeit eintritt. Während dieses mit Spannung erwarteten Augenblicks vollzieht sich eine fundamentale Qualitätsänderung innerhalb des gesamten Produktionsprozesses – die materielle Immaterialität des Druckstockes wird nun abgelöst durch die immaterielle Materialität der Druckgrafik. In der plötzlichen Sichtbarkeit des Bildes liegt etwas Endgültiges, das einer Entscheidung über Leben und Tod gleichkommt, denn nun muss sich zeigen, ob es vor den Augen seines Schöpfers besteht oder von ihm verworfen wird. In Anbetracht dieser Geburts- und Todesanalogie kann man erahnen, weshalb sich im künstlerischen Selbstverständnis von Druckgrafikern wie in keinem anderen Kunstbereich ein quasimythologisches Verständnis von der eigenen kreativen Arbeit bis heute halten konnte. Die ideologische Überhöhung als demiurgischer Zeugungsakt entspricht allerdings keiner dem grafischen Schaffen nachträglich beigefügten Sinnstiftung, die rein symbolisch zu verstehen ist, vielmehr geht sie aus den unmittelbaren Arbeitsprozessen hervor. Als eine dem Drucken immanente Bedeutungsdimension erscheint sie als unmittelbare Folge des funktionalen Verhältnisses von originalem Vor-Bild des Druckstockes und den reproduktiven Nach-Bildern der druckgrafischen Blätter.

Aus einer bildwissenschaftlichen Sicht ist auch das Papier von besonderem Interesse. Die unterschiedlichen Druckpapiere besitzen jeweils eine eigene ästhetische Qualität, die sich sowohl in feinen farbigen Tonstufen von reinem Weiß bis hin zu naturfarbenen Nuancierungen zeigen, als auch in einer besonderen Oberflächenbeschaffenheit, die von stark profilierten handgeschöpften Bütten bis zu glatten Hochglanzpapieren reicht. Trotz dieser visuellen und taktilen Eigenheiten dient das Papier als ein reines Zeigemedium des aufgedruckten Bildes. Während das eigentliche Bild als Farbwert vom Druckstock weitergegeben wird, bildet das Papier (meist) nur eine neutrale weiße Folie, auf der Helligkeitskontraste und Farbwerte sichtbar werden. Um dieses besondere Verhältnis von Farbe und Papier

zu verstehen, lohnt ein Vergleich mit anderen bildgebenden Verfahren und deren medialer Semantik. So beruht beispielsweise die analoge Fotografie auf einem Ablichten der dinghaften Wirklichkeit und damit liegt ihr, wie Paul Virilio in einem Interview über seine eigene Arbeit als Fotograf verdeutlicht hat, eine Lichtmythologie zu Grunde, in der dem entstehenden Bild eine besondere geistige Qualität zugesprochen wird, die traditionell mit Begriffen wie „Abbild der Wahrheit“ oder „Repräsentation der Wirklichkeit“ umschrieben wird (Virilio 2004, 59). Die Malerei dagegen gründet auf einer Mythologie der Künstlerhand, die in unverwechselbaren, in Farbe gebundenen Gesten einen eigenen Stil hervorbringt, der mit dem Begriff des „Originals“ beschrieben wird. Die Malerei verkörpert also im Gegensatz zur Fotografie keine Repräsentation der Wirklichkeit, sondern die Präsenz einer autonomen Bildwelt. Hier wird etwas gegenwärtig, das sich nur innerhalb des Gemäldes zeigen kann und sonst nirgendwo. Grafik schließlich beruht auf einem Prozess des Abdruckens eines vor-bildlichen Modells auf Papier. Wie vor allem die Prägeprofile von Radierungen und Lithografien verdeutlichen, geht dieses Abdrucken mit einem Aufprägen oder auch einem Eindringen der stanzenartigen Druckplatte in das Papier einher. Das entstehende Bild entspricht folglich einer Semantik des Einprägens und des Eindruckes als Dimensionen des Gedächtnisses. Die abgedruckte, eingedrückte und eingeprägte Grafik erinnert an den abwesenden Druckstock, der sich paradoxerweise aber nur hier, in einer fremden Materie, als ein Bild zeigen kann. In diesem Sinn ist das grafische Bild als Repräsentation der Präsenz jener autonomen Bildwelt zu verstehen, die dem Druckstock bzw. der Druckplatte durch die Künstlerhand eingegeben wurde. Wie weiterhin zu zeigen ist, entspricht das Papier dabei nicht nur einem Trägermedium des Bildes sondern auch einem primären Präsentationsmedium der Druckgrafik.

Tautologie der Rahmung

Für jedes künstlerische Medium wurden im Laufe der Geschichte jeweils spezifische Inszenierungsweisen geschaffen. Die dem Bild am nächsten liegende, sozusagen eine Art Kleid bildende Präsentationsform ist der Rahmen (Körner/ Möseneder 2010). Im Gegensatz zu anderen Bildmedien beginnt die Ausstellung des

grafischen Bildes, das heißt die besondere Inszenierung für Betrachteraugen, sogar schon mit dem Druck, denn die Künstler bestimmen jeweils, wie viel leerer Raum um das gedruckte Bild auf der weißen Fläche des Blattes stehen gelassen wird. Das Papier dient somit nicht nur als Bildträger mit neutralem Farbwert, sondern der weiße Rand grenzt das eigentliche Bild gegenüber seiner Umgebung ab und bildet eine primäre visuelle Rahmung. Das Papier entspricht folglich auch einem Zeigemedium der Druckgrafik. Diese präsentative Funktion wird heute besonders betont, indem im Gegensatz zu früheren Kunstepochen ein möglichst breiter Rand stehen gelassen wird. Um die bereits angesprochenen Geburtsanalogie wieder aufzunehmen, könnte man formulieren, dass Druckgrafiken daher schon mit einem gattungstypischen Rahmen „zur Welt kommen“. Dieser scheinbar naturbedingte Rahmen ist auch jener Ort, auf dem die Künstler ihre Signatur, das Schaffensdatum und die Zählung innerhalb der Druckauflage sowie gegebenenfalls den Bildtitel handschriftlich vermerken und mit diesen Basisinformationen die Originalität der jeweiligen Grafik beurkunden. Erst dieser abschließende von Hand vorgenommene Schöpfungsakt transformiert eine Reproduktion in ein künstlerisches Original (Ingold 299 ff; Rebel 2003, 246 ff). Damit wird die Leistung der Maschine unsichtbar gemacht und ein serielles Bild wie in einem finalen Weiheakt individualisiert. Hier kommt nun der Künstler vollends zu seinem Recht, indem er sich die kooperativ hergestellte Grafik retrospektiv aneignet und die Mitwirkung des Druckers auslöscht. Noch bis ins 18. Jahrhundert wurden Kupferstiche doppelt signiert, indem links unter dem Bild in kleiner Schrift der Künstler- und rechts der Stecher- bzw. Druckername ausgewiesen wurden. Erst mit der im 19. Jahrhundert vollzogenen Trennung zwischen massenhaften Bildrucken und exklusiven Kunstdrucken, die eine Ausdifferenzierung von Unterhaltungskultur und Kunstsystem einleitete, begann jene Betonung des Handgemachten im Bereich des Grafischen, mit der zugleich die maschinelle Seite des Druckens und damit die Personen von Stecher, Lithograf oder Drucker ausgeblendet wurde. Die Betonung des Originalitätsstatus eines nicht originalen Kunstwerkes gehorchte nun ganz und gar der Logik der systemischen Organisation von Kunst, die sich exklusiv gegenüber anderen Gesellschaftsbereichen – und das heißt nun vor allem gegenüber einer übermächtigen Bildkonkurrenz von Unterhaltungskultur, Politik und Reklame – erwehren musste. Je höher aber die Auflage einer

künstlerischen Grafik liegt, desto zweifelhafter erscheint der Begriff des Originals, wie besonders die in hundertfachen Auflagen gedruckten Offset-Lithografien der 1960er- und 70er-Jahre verdeutlichen, die das druckgrafische Metier schwer geschädigt und in eine tiefe Krise geführt haben. Nur Exklusivität lässt künstlerische Originalität glaubhaft erscheinen.

In diesen komplexen Präsentations- und Distributionsprozessen besitzt das Papier der Grafiken also eine Mehrfachfunktion als Bildträger, als primäre Präsentationsform und als quasijuristisches Dokument, das durch die Künstlersignatur die Originalität versichert. Allerdings gründet in der latenten Gefahr des Kniterns und Biegens sowie Ausbleichens und Fleckenaufwerfens von Papier auch eine dem druckgrafischen Medium eigene Fragilität. Hier scheint besonders mit Blick auf Ausstellungen ein Schutz zwingend notwendig, der vorzugsweise durch Glasrahmen gewährleistet wird. Diese entsprechen flachen, also zweidimensionalen Vitrinen, hinter denen der Grafikdruck nicht nur ganz praktisch geschützt, sondern zugleich in einer Art symbolischen Verdeutlichung die Notwendigkeit einer sichernden Hülle betont wird. Indem derartige flache Vitrinen die fragile Qualität der grafischen Blätter unterstreichen, verleihen sie diesen den Charakter eines Präparates, also eines Quasistücks Natur, das hier sowohl konserviert als auch zum Sehen aufbereitet wird. Dass in dieser Weise die Kostbarkeit einer künstlerischen Grafik betont wird, verdeutlicht der Präsentationswandel frühneuzeitlicher Drucke. Während Holzschnitte von Albrecht Dürer oder Lukas Cranach um 1500 durchaus wie ein Plakat mit Reißstiften direkt an die Wand gepinnt wurden, erscheint dafür heute ein Grafikrahmen mit Panzerglas erforderlich. Es geht mittlerweile nicht mehr nur um den Schutz vor realen Bedrohungen, sondern um die Inszenierung ästhetischer Originalität als einer profanen Form von Sakralität. Der Glasrahmen erschafft jene berühmte „Ferne, so nah sie auch sein mag“, die Walter Benjamin in seiner medientheoretischen Studie „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ im Jahr 1936 als „die Aura des Originals“ bezeichnet hat (Benjamin 1963). Da das Vervielfältigungsmedium des Druckes eine solche nicht von sich aus besitzt, muss sie nachträglich hergestellt werden.

In dieser Herrichtung für den Blick kommt einem weiteren Präsentationselement eine besondere Bedeutung zu – dem Passepartout. Einerseits dient es als Ausschnittsmedium, mit dem der primäre Rahmen des bedruckten Blattes einge-

schränkt und an seiner Stelle ein meist noch mächtigerer, somit deutlich aus- und eingrenzender neutraler Umraum geschaffen wird. Andererseits vermittelt das für Druckgrafiken typische Passepartout zwischen der Glasfläche des Rahmens und dem Bild, indem es – je nach Stärke des verwendeten Kartons – einen schmalen Zwischenraum entstehen lässt, der die Grafik in eine subtile Distanz vom Betrachter rückt. Hochwertige Passepartoutkartons sind meist keilförmig geschnitten und erzeugen damit den Eindruck einer sehr flachen Kiste, die den Blick umso mächtiger gegenüber der umgebenden Wand abschließt und ganz auf das grafische Bild konzentriert. Hier wird ein mikroskopisches Sehen inszeniert, das jeden äußeren Reiz von den meist doch sehr kleinen Bildern mit ihren feinen Binnenstrukturen abzuhalten versucht. Während die Malerei im 20. Jahrhundert rahmenlos präsentiert wird und dabei entweder mit der Galeriewand verschmilzt oder ihren eigenen Objektcharakter thematisiert, werden Grafiken durch die dreifache Umrahmung von Papierrand, Passepartout und Glasrahmen von ihrer Umgebung isoliert und somit eine Situation geschaffen, bei der die Betrachter sehr nahe an die Bilder herangeholt werden, um sich in ihrer intimen Welt verlieren zu können. Eine besondere Steigerung dieses Intimitätseffektes erreichte eine Ausstellung von Rembrandt-Radierungen im Museumsensemble Morsbroich im Jahr 1992, in der die Grafiken in Hüfthöhe präsentiert wurden, sodass man sich vor den Bildern nicht nur demutsvoll verneigen musste, sondern die Ausblendung der Umgebung im Moment der Betrachtung umso wirkungsvoller gelang.

Aus Sicht einer Metapsychologie des Bildes scheinen Druckgrafiken durch ihre dreifache Umrahmung das konstitutive Misstrauen gegen ihren eigenen Bild- und Kunstcharakter zu kompensieren. Einerseits zielt die tautologische Rahmung auf einen medienpezifischen Aufmerksamkeitswert, der als deutliche Unterscheidung gegenüber der Konkurrenz der Malerei zu verstehen ist und der das, was Gemälde durch Größe und Objektpräsenz unmittelbar erreichen, erst durch die Vermittlung miteinander verkoppelter Präsentationsformen erzeugt. Andererseits kann man die aufwändige Rahmenstaffelung als institutionelle Inszenierung jenes Originalitätsstatus von Kunstwerken verstehen, der dem gedruckten Bild eigentlich fehlt. Es scheint so, als könnte erst durch eine mehrfache Betonung des Kunstcharakters die reproduktive Natur des grafischen Bildes wenn nicht gleich ganz ausgelöscht, so doch zumindest stark relativiert werden. Ohne diese Mehr-

fachrahmung wären Druckgrafiken ästhetisch und ökonomisch offensichtlich weniger wert.

Obwohl das einzelne Grafikbild für eine betrachtende Öffentlichkeit durch derartige subtile Umrahmungen überhaupt erst als Kunst und als hermetische Bildwelt erschaffen wird, bedarf es noch einer zusätzlichen Vermittlung zum musealen Kontext. Während Gemälde bis in die 1990er-Jahre hinein meist mit deutlichen Abständen voneinander auf der Galeriewand – sozusagen – getrennt ausgestellt wurden und damit dem präsentativen Paradigma des Meisterwerks folgten, finden sich heute nur selten einzeln gezeigte Druckgrafiken. Das grafische Bild bedarf des übergeordneten Bildverbundes, beispielsweise in Form einer Hängung als Bildreihe, als Bildblock oder als Bildstreuung, die eine formale aber auch eine sinnhafte Einbindung in einen größeren Zusammenhang ermöglicht (Ganz/ Thürlemann 2010). Was die Druckgrafik durch ihre dreifache Rahmung an ästhetischer Autorität hinzugewinnt, wird ihr durch die Gesamtinszenierung der Gruppenhängung wieder abgesprochen. Es scheint so, als müsste der Originalitätsstatus relativiert werden, damit klare Wertverhältnisse von reproduzierten Bildern innerhalb institutioneller Bedingungen der Kunst entstehen können. Gemessen an der Malerei sind Grafiken eben doch keine reinen Originalschöpfungen, sondern künstlerische Serienprodukte. So zeigt sich, wie die dem Medium des künstlerischen Grafikdrucks eigene Indifferenz von Originalität und Reproduktion bis in die Formen der Präsentation hinein wirkt und damit die visuelle Wahrnehmung genauso wie die ästhetische Bewertung beeinflusst, ja sogar – wie abschließend zu zeigen ist – gattungsspezifische Diskurse organisiert.

Spezialisierte Technikdiskurs

Wie die Mediengeschichte reproduzierter Bilder verdeutlichen konnte, dienten Grafiken vom Hochmittelalter bis in die Moderne hinein als wirkungsvolle Vermittlungsformen religiöser und politischer Inhalte mit weitem Distributionsradius. In dieser Funktion unterscheiden sich katechetische Bilddrucke kaum von reformatorischer Bildpropaganda, bebilderten Flugblättern der französischen Revolution oder politischen Karikaturen, die Verlage wie „Le Charivari“ in Paris und „The

Punch“ in London in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter das Volk brachten. Politische Medien benötigen eine große Reichweite, um wirkungsvoll zu sein; in diesem Sinn ist der von ihnen transportierte Inhalt, nicht aber die formalästhetische Gestaltung oder gar der Originalitätsstatus des einzelnen Blattes von Bedeutung. Erst mit der Kunst des Impressionismus beginnt sich erstmals eine eigenständige Wertschätzung der formalen und technischen Aspekte von Künstlergrafik zu etablieren. So sind Radierungen von Max Liebermann nicht so sehr wegen ihrer dargestellten Themen, sondern vielmehr wegen des virtuosen Umgangs mit den technischen Elementen von Kaltnadelradierungen wie differenzierten Strichstärken, insbesondere dem Kontrast von scharfen und schwammig weichen Linien, von Interesse (Schiefler 1994). Im späten 19. Jahrhundert setzte sich jene Autonomie der künstlerischen Mittel durch, die neben der Form auch die technischen Aspekte eines Mediums als eigenständige Ausdrucksträger nutzbar machte. In den expressiven Holzschnitten der Dresdener Künstlergruppe „Die Brücke“ wurde diese ästhetische Eigenwertigkeit von Material und Technik derartig kultiviert, dass die Themenwahl dieser Grafiken vergleichsweise beliebig ausfallen konnte (Moeller 1992). So führt ein direkter Weg zur Selbstthematizierung der druckgrafischen Mittel, der mit dem Aufkommen des dekonstruktivistischen Denkens seit den 1970er-Jahren alle bildkünstlerischen Medien und Gattungen erfasst hatte. Exemplarisch sei hier auf einen Offsetdruck von Heimo Zobernig aus dem Jahr 1998 hingewiesen, auf dem das Thema von Kasimir Malewitschs schwarzem Quadrat aufgegriffen und hier als subtraktive Mischung primärer Druckfarben umgesetzt wird (Texte zur Kunst 1998, 106). Während der Konstruktivist Malewitsch noch einen Akt der Transzendenz vermitteln wollte, zeigt der Dekonstruktivist Zobernig, dass ein solcher nur durch die technischen Mittel des jeweiligen Bildmediums – hier der Grafik – erreichbar ist. In diese Geschichte der Selbstthematizierung der künstlerischen Mittel gehört aber nicht nur die kritische Selbstdekonstruktion eines Bildmediums, sondern ebenso die ostentative Zurschaustellung einer gattungstypischen Ästhetik. Hier sei beispielhaft auf eine Lithografie des Dresdener Künstlers Andreas Garn hingewiesen, der in einer großflächigen informellen Grafik die Feinheit der Tonabstufungen derartig differenziert, dass für einen Lithodruck hier die Grenzen des technisch Machbaren erreicht sind (Penzel 2008, 64 und 164). Dasselbe trifft auf die großformatigen

Kaltnadelradierungen der Halleschen Grafikerin Claudia Berg zu. Sie schöpft die Größe gängiger Walzenpressen und, damit verbunden, die Belastbarkeit des Druckpapiers voll aus. Trotz dieser enormen Formate entwickelt sie eine Differenzierung der grafischen Struktur, die von feinsten Haarlinien bis zu tiefsamtigen Schwarzbereichen reicht (<http://www.claudia-berg-grafik.de/>). Während die inhaltlichen und formalen Probleme hier eher konventionell gehandhabt werden, zeigt sich eine beeindruckende künstlerische Virtuosität in der souveränen Beherrschung der technischen Mittel des jeweiligen Druckmediums. Die Einschätzung einer derartig außergewöhnlichen Qualität bedarf allerdings eines geübten, fachkundigen Kennerblicks.

Während die verschiedenen Maltechniken innerhalb von Ausstellungen, Kunstkatalogen oder schulischen Lehrwerken im Fach Kunst nur eine randständige Rolle einnehmen, kommt kaum eine Grafikausstellung, kein Katalog und schon gar kein Schulbuch (Berger/ Walch 1997) ohne ausführliche Erläuterungen der jeweiligen Drucktechnik aus, die oft von didaktischen Bildreihen des Druckprozesses flankiert werden. Innerhalb einer breitenwirksamen Rezeption von Druckgrafik steht nicht die Vermittlung künstlerischer Inhalte, sondern die des technischen Verfahrens im Vordergrund. Hier wird ein kennerschaftlicher Blick eingeübt, der in der Lage ist, nicht nur einzelne Phasen der Herstellung des Druckstocks am grafischen Bild zu rekonstruieren, sondern die besonderen visuellen Effekte der jeweiligen Technik als eigenständige ästhetische Werte zu interpretieren. Wie in keinem anderen Medium der zeitgenössischen Kunst bestimmt ein Diskurs des Technischen die Rezeption grafischer Bilder, sodass man regelrecht von einer Sonderästhetik sprechen könnte. Fast scheint es so, dass bei ausgewiesenen Grafikkünstlern die jeweiligen Inhalte nur Anlässe für formaltechnisch anspruchsvolle Umsetzungen bieten. Diese Beobachtung lässt sich jedoch nicht auf eine *L'art pour l'art*-Problematik beschränken, sondern muss als Spezifikum eines Mediums verstanden werden, bei dem die technischen Voraussetzungen einen steuernden Einfluss auf den gesamten Bildherstellungsprozess ausüben. Was für einen Sportler die konstitutionellen Bedingungen wie Ausdauer und Kraft leisten, das erfüllt ein Grafikkünstler durch die Beherrschung der aufwändigen verfahrenstechnischen Mittel. Vergleichbar mit der Musik, vor allem der solistischen Instrumentalmusik, hat sich daher im Bereich der Druckgrafik die besondere Wertschätzung

einer Ästhetik der materiell-technischen Meisterschaft etablieren können, die mit dem traditionellen Begriff der Virtuosität am besten bezeichnet ist. Mit einer derartigen Betonung kunstimmanenter Qualitäten nimmt die Druckgrafik eine Sonderstellung innerhalb zeitgenössischer bildkünstlerischer Medien ein, mit der vielleicht gerade die sonst eher vernachlässigten materiell-technischen Aspekte künstlerischer Ästhetik in ihr Recht gesetzt werden.

Literatur

Benjamin, Walter (1963): Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main (Erstveröffentlichung 1936)

Berger, Roland und Walch, Josef (1997): Praxis Kunst: Druckgrafik, Braunschweig

Boehm, Gottfried (1994): Was ist ein Bild?, München

Derrida, Jacques (1997): Punktierungen – die Zeit der These, in: Gondek, Hans-Dieter u. Waldenfels, Bernhard (Hg.), Einsätze des Denkens, Frankfurt/M.

Ganz, David und Thürlemann, Felix (Hg.) (2010): Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart, Berlin

Grabowski, Bert und Fick, Bill (2010): Drucktechniken. Das Handbuch zu allen Materialien und Methoden, Köln

Hirner, René (1997): Vom Holzschnitt zum Internet. Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Medien 1450 bis heute, in: Katalog: Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute, Kunstmuseum Heidelberg, Ostfildern-Ruit, 37–60

Huber, Hans Dieter (1997) Kommunikation in Abwesenheit. Zur Mediengeschichte der künstlerischen Bildmedien, in: Katalog: Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute, Kunstmuseum Heidelberg, Ostfildern-Ruit, 19–35

Ingold, Felix Philipp (2004): Zur Signatur des Werks. In: ders.: Im Namen des Autors, München, 299–374

Lehmann, Hans-Ulrich (2008): Zur Grafik in Dresden seit 1945, in: Porstmann, Gisbert (Hg.): 50 Jahre Grafikwerkstatt Dresden. Im Refugium ein Universum, Dresden, 46-53

Körner, Hans/ Möseneder, Karl (Hg.) (2010): Rahmen – Zwischen Innen und Außen. Beiträge zur Theorie und Geschichte, Berlin

Moeller, Magdalena M. (Hg.) (1992): Die Brücke. Zeichnungen – Aquarelle
Druckgrafik, Stuttgart

Müller, Lothar (2011): Denn wahr ist nur das Original. Je mehr Reproduktion, desto echter das Echte, in: Süddeutsche Zeitung Nr. 206 vom 7. Sept. 2011, S. 11

Penzel, Joachim (2007): Zur Standortbestimmung aktueller Grafik, in: Katalog Kernbeißer. Arbeiten aus dem Fachgebiet Grafik 2003–2007, Kunsthochschule Halle Burg Giebichenstein

Penzel, Joachim (2008): Medium der Freiheit, in: Porstmann, Gisbert (Hg.): 50 Jahre Grafikwerkstatt Dresden. Im Refugium ein Universum, Dresden, 55–67

Rebel, Ernst (2003): Druckgrafik. Geschichte, Fachbegriffe, Stuttgart

Schiefler, Gustav (1991): Max Liebermann. Sein graphisches Werk. 1876–1923.
San Francisco

Texte zur Kunst (1998), Edition Heft 29, Berlin, Köln, 106

Virilio, Paul (2008): Die Kamera als Waffe und das Ende der Fotografie, Interview mit Heinz Norbert Jocks, in: Kunstforum international, Bd. 172, Ruppichteroth, 57–69

Volke, Kristina (2008): Die meisterlichen Drucker, in: Porstmann, Gisbert (Hg.): 50 Jahre Grafikwerkstatt Dresden. Im Refugium ein Universum, Dresden, 70–78

Lektorat:

Manuscript Lektorat Rainer Rilke (Bleckenstedter Str. 9, 31137 Hildesheim)