

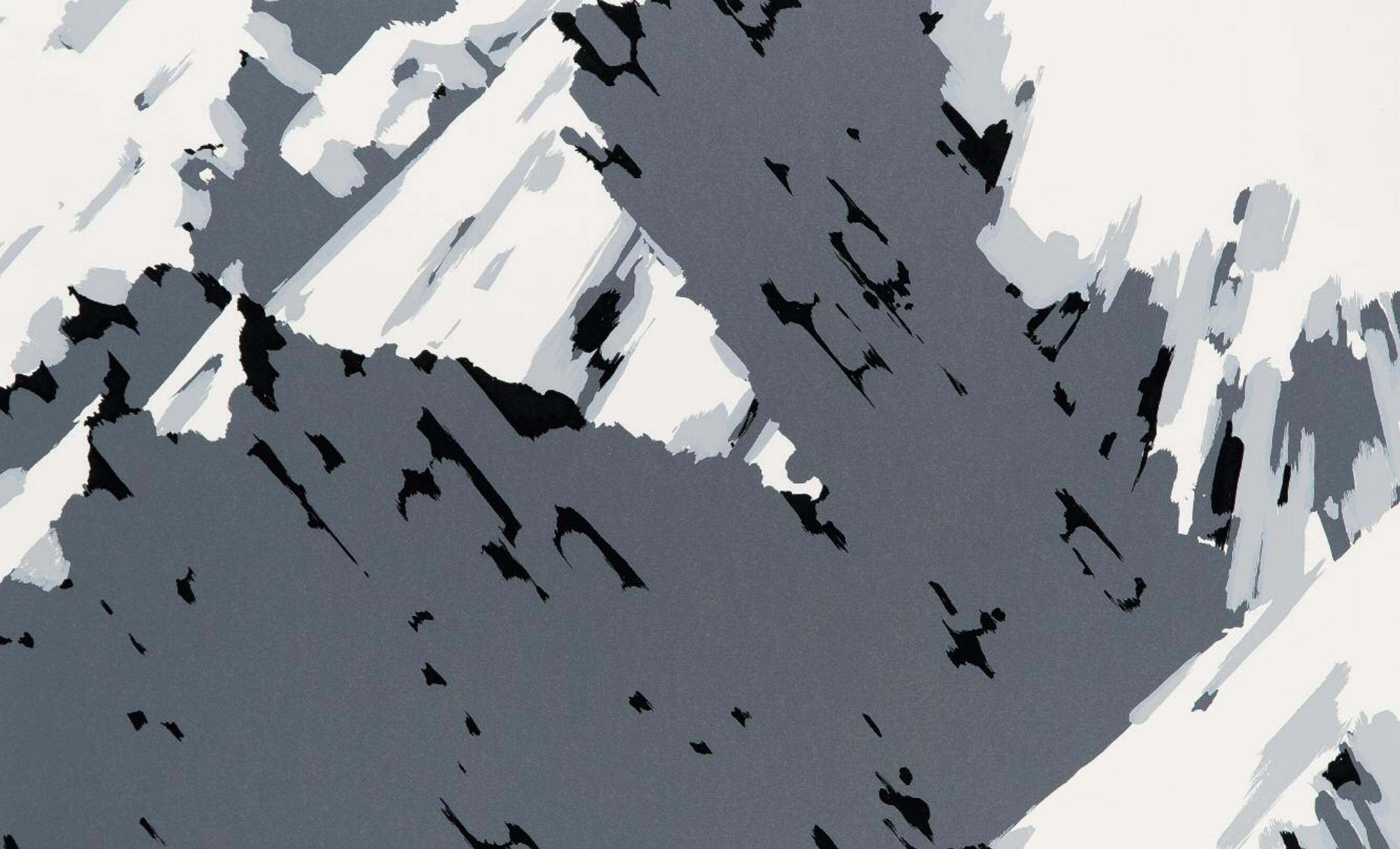
VON
REMBRANDT
BIS
BASELITZ

MEISTERWERKE DER DRUCKGRAPHIK

aus der Sammlung
des Städtischen Museums Braunschweig

Herausgegeben von Lars Berg und Peter Joch
für das Städtische Museum Braunschweig

MICHAEL IMHOF VERLAG



INHALT



„Rembrandt –
Ein Virtuose der Radierung“

33



„Gesichter und Gesichte“ –
Bildnis, Selbstbildnis und
Vision

51



„Mit bloßer Haut“ –
Akt

101



„Gruppen und Dynamik“ –
Der Mensch in der
Gesellschaft

109



„Gott und Götter“ –
Mythologische Darstellungen

153



„Paradiese und andere
Schwebezustände“ –
Natur und Landschaft

169



„Mit wenigen Strichen“ –
Abstraktion

227

Katalog-Anmerkungen
276

Charakteristika ausgewählter druckgraphischer Blätter
278

Personenregister

292

Literatur

295

Bildnachweis

303

Impressum

304



„VON REMBRANDT BIS BASELITZ. MEISTERWERKE DER DRUCKGRAPHIK“ – EINE EINFÜHRUNG

LARS BERG

Das Sammeln von Druckgraphik und Zeichnungen im Städtischen Museum Braunschweig

Das Städtische Museum Braunschweig, seit 1906 am Löwenwall beheimatet, ist eines der bedeutenden kunst- und kulturgeschichtlichen Museen Norddeutschlands. Bekannt sind vor allem die hochkarätige Gemäldegalerie mit über 2000 Werken, die schwerpunktmäßig der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts gewidmet ist, die Ethnologische Sammlung sowie die international bekannte Formsammlung Walter und Thomas Dexel. Weitere Sammlungen aus den Bereichen Kunsthandwerk, Musikinstrumente, Numismatik, Volkskunde, Skulptur, Stadt- und Technikgeschichte runden das Profil des Hauses ab. Dabei kann schnell übersehen werden, dass das Städtische Museum Braunschweig mit über 50 000 Kunstwerken auf Papier, darunter ca. 10 000 Handzeichnungen, auch eine beachtliche Graphische Sammlung besitzt. Über Jahrzehnte kamen durch Ankäufe und Schenkungen zahlreiche bedeutende Blätter in den Museumsbestand.

Das Sammeln von Druckgraphik und Zeichnungen gehört seit der Museumsgründung zu den Kernaufgaben des Hauses. Bereits in einem Grundriss des Museumsneubaus von 1901 ist im zweiten Obergeschoss ein Kabinett zur Präsentation druckgraphischer Blätter vorgesehen (Abb. 1).¹ Der Museumsgründer und erste ehrenamtliche Leiter des Hauses, Carl Schiller (1807–1874), schenkte dem Städtischen Museum die ersten Zeichnungen. Der Grundriss mit dem Graphischen Kabinett auf der Ecke der Nord-Ost-Seite des Museums im zweiten Obergeschoss wurde auch im „Führer durch das Städtische Museum“ 1908 publiziert. Dort heißt es auf Seite 61 zu Raum 4:

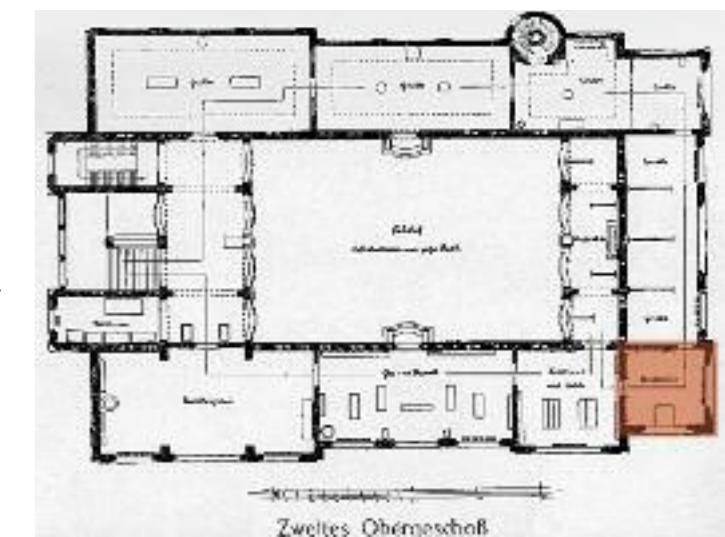
„Alte hölzerne Druckerpresse; erste eiserne, in Deutschland angefertigte Druckerpresse. – Demonstrationen zur Technik der vervielfältigenden Künste: Holzschnitt, Kupferstich, Radierung, Stahlstich, Steindruck, Zinkätzung, Vierfar-

bendruck usw. – Rotationsdruck. Druck mit der Zeilensetzung und Gießmaschine „Linotype“. – Wechselnde Ausstellung von Werken der graphischen Künste und von Handzeichnungen.“²

Das Städtische Museum Braunschweig präsentierte demnach nicht nur wechselnde Ausstellungen zur Druckgraphik und Zeichnung, sondern erfüllte durch die Vorführung einzelner Drucktechniken auch seit seiner Gründung pädagogisch-didaktische Aufgaben innerhalb der Sammlung.

Im Jahr 2020/21 präsentiert das Städtische Museum Braunschweig eine Ausstellung mit dem Titel „Von Rembrandt bis Baselitz. Meisterwerke der Druckgraphik“, die insgesamt 156 hochqualitative Werke von 75 international bedeutenden Künstlern aus der bestandseigenen Graphischen Sammlung des Hauses vorstellt. In der Ausstellung sind druckgraphische Blätter nahezu aller Spielarten vertreten – vom Holzschnitt über den Kupferstich, die Ra-

Abb. 1. Grundriss des Städtischen Museums Braunschweig, zweites Obergeschoss, Planung 1901





1

KATALOG

„Rembrandt –
Ein Virtuose der Radierung“



Herr Philipp Adam Bens.
 Juvelier
 wie auch Seine Ehre - lichen Ehe - Berichts
 Assessor in Augsburg -
 geboren anno 1709 d. 6. April.
 gestorben anno 1749 d. 19. Juny.
 Joh. Holzer pinxit. Joh. Jac. Haid sculps. Aug. Vind.

11

JOHANN JACOB HAID

(Süßen bei Göppingen 1704 – 09.12.1767 Augsburg)

Porträt Philipp Adam Bens

1749

Schabkunst | 409 x 268 mm (Platte), 466 x 303 mm (Blatt) | Bez. in der Platte unterhalb der Darstellung: „Herr Philipp Adam Bens. / Silber - Juvelier / wie auch Seines Ehrlöb - lichen Ehe - Berichts - Assessor in Augspurg. / geboren Anno 1709 d. 6. April. / gestorben Anno 1749 d. 19. Juny.“, darunter, unten links: „Joh. Holzer pinxit.“, unten rechts: „Joh. Jac. Haid sculps. Aug. Vind.“, darunter handschriftlich mit Feder in Braun: „Bens.“ | Städtisches Museum Braunschweig, Inv. Nr. 1630-0028-00 | Provenienz: 1969 aus dem Besitz von Peter Borel, Braunschweig, durch die Stadt Braunschweig erworben

Der Kupferstecher Johann Jacob Haid wählte die Schabkunst-Technik (auch *Mezzotinto*, *Schwarzkunst* oder *englische Manier*) als Medium für sein Porträt von Philipp Adam Bens. Im Gegensatz zum Kupferstich, der schwarze Linien auf hellem Grund herstellt, arbeitet die Schabtechnik mit flächigen Hell- und Dunkeltönen, die in zarten Übergängen von tiefem, samtigem Schwarz bis zum hellen Weiß reichen. Zunächst wird die geglättete Kupferplatte mit einem Wiegemesser, dem Granier- oder Grabstahl, aufgeraut. Der Untergrund wird in einem langwierigen Verfahren so lange bearbeitet, bis er von einem gleichmäßigen Netz von Zahnungen bedeckt ist. Je länger und sorgfältiger diese Bearbeitung erfolgt, desto satter und perfekter wird der Grundton später aussehen. Neben dem Granierstahl haben frühe Schabkünstler die Platte wohl auch mit einem Zahnrad zum Aufrauen bearbeitet. Der österreichische Künstler, Kunstschriftsteller und Begründer der systematisch-kritischen Graphikwissenschaft, Adam von Bartsch (1757–1821), gab 1821 an, dass an einer Platte zwischen drei und vier Wochen gearbeitet werden müsse, ehe sie zur weiteren Bearbeitung geeignet sei. Auf die sorgfältig vorbereitete Druckplatte wird nun die Darstellung übertragen, indem der Künstler mit einem Schabeisen (Polierstahl) die Fläche glättet. Er poliert und schabt dort, wo er helle und lichte Flächen wünscht. Demnach ließe sich sagen, dass der Künstler das Bild gewissermaßen aus der Dunkelheit herausarbeitet. Dort, wo der spätere Abzug am hellsten sein soll, muss die Platte spiegelblank poliert sein. Beim Einfärben der Druckplatte wird je nach Glätte oder Rauheit mehr oder weniger Farbe aufgenommen und an das Papier beim Abziehen übertragen. Das Verfahren war besonders zur plastischen und effektvollen Wiedergabe von Gemälden geeignet und erfreute sich während des Barocks einer großen Beliebtheit. Als Erfinder der Technik gilt Ludwig von Siegen (1609–1680), der am Hofe der Landgräfin Amalie Elisabeth von Hanau-Münzenberg (1602–1651) tätig war. Deren Porträt veröffentlichte er 1642 als frühestes Schabkunstblatt. Künstlerisch folgte Haid Ruprecht von der Pfalz (1619–1682), der zwischen 1657 und 1659 zahlreiche Schabkunstblätter herstellte und die Technik in England bekanntmachte. Dort erreichte sie bald ihre höchste Blüte, so dass man auch von der *manière anglaise* oder *english manner* sprach. Die weichen Übergänge zwischen Schwarz und Weiß mit ihren feinsten Abstufungen fanden in der englischen Kunst hohen Zuspruch: Werke von Gainsborough, Reynolds, Lawrence oder Romney wurden als Schabkunst-Blätter weit verbreitet.

Der in Augsburg tätige Kupferstecher Johann Jacob Haid hat die Schabkunst-Technik gewählt, um das Porträt des Juweliers Philipp Adam Bens (1709–1749) von Johann Evangelist Holzer (1709–1740) in ein druckgraphisches Medium zu transportieren und auf diese Weise einem größeren Personenkreis zugänglich zu machen. Der im Stil des 18. Jahrhunderts vornehm gekleidete Juwelier sitzt auf einem Armlehnsessel und blickt den Betrachter an. Während er seine rechte Hand auffordernd entgegenstreckt, hält er in der linken Hand die Entwurfszeichnung eines kunstvoll verzierten Pokals bzw. einer Schale. LB

Bildnis des Komponisten Frederick Delius

1922

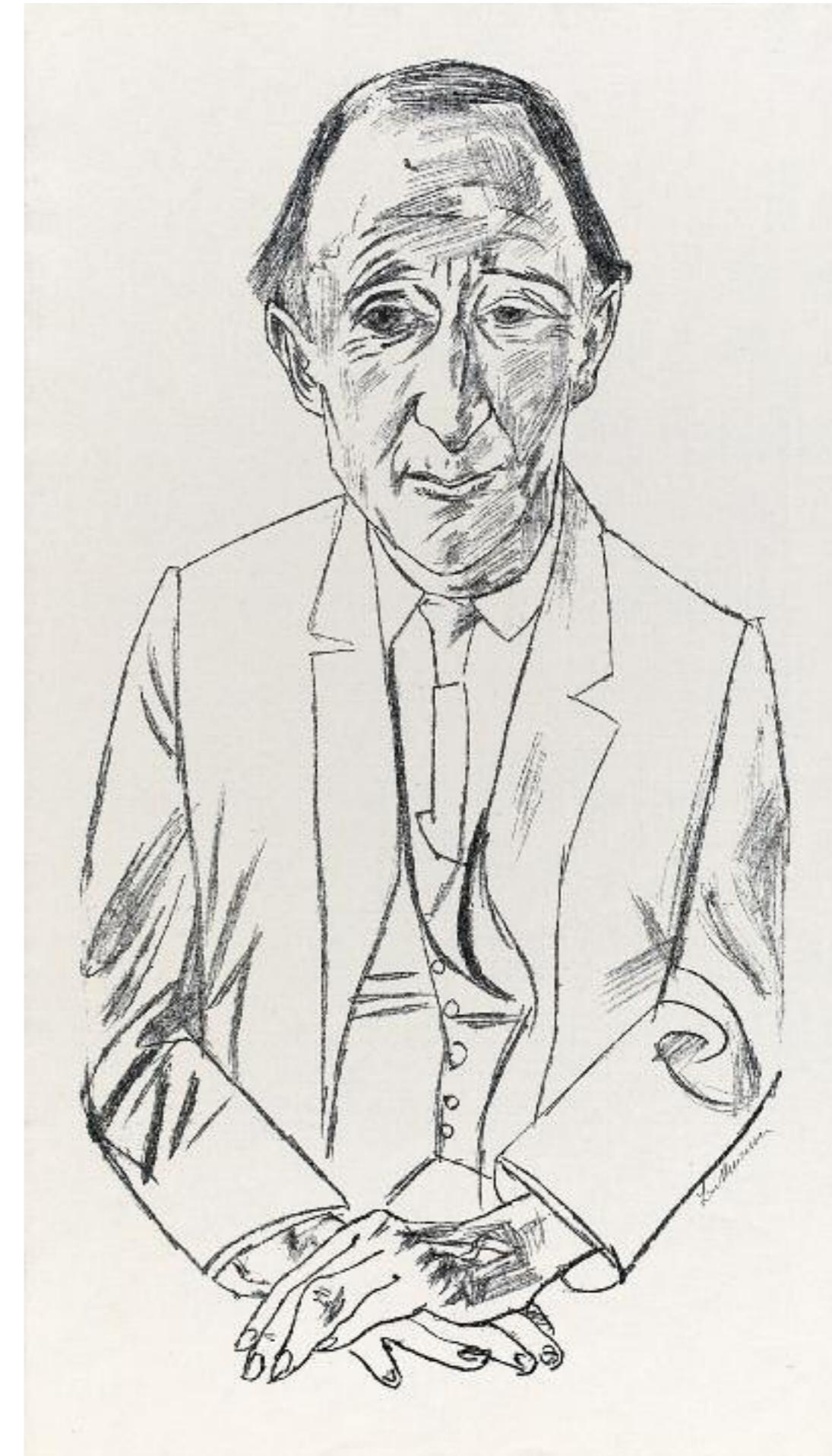
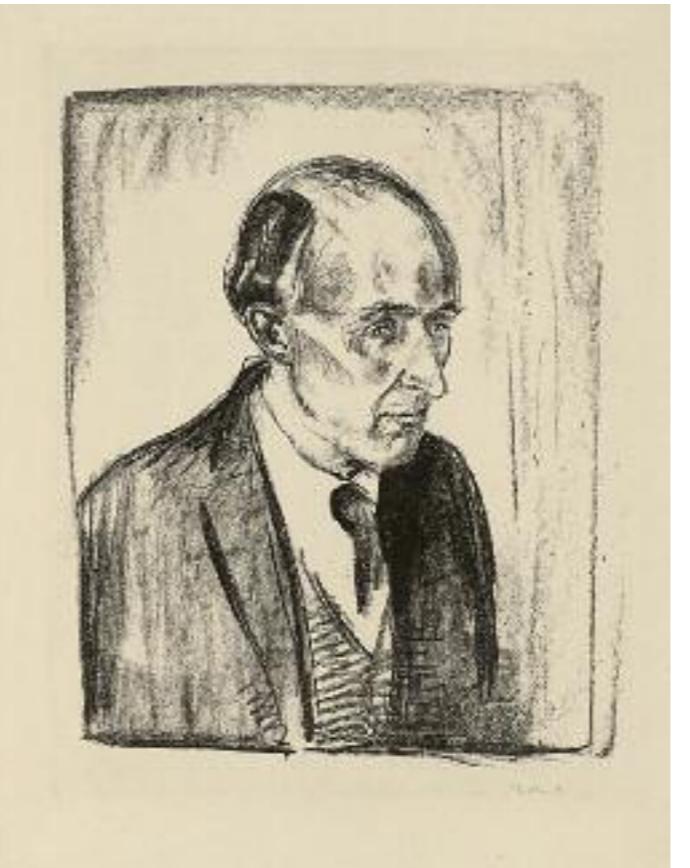
Lithographie auf gelblichem, leichten Büttenpapier | 615 x 330 mm (Platte), 680 x 383 mm (Blatt) | Sign. unten rechts am Ärmel des Porträtierten mit Bleistift: „Beckmann“ | Hofmaier 225 B c | Städtisches Museum Braunschweig, Inv. Nr. 1967-0210-00 | Provenienz: 1967 aus Mitteln des Kulturamtes der Stadt Braunschweig erworben

Der Komponist Frederick Delius (1862–1934) stammte aus einer alten Familie von Textilfabrikanten aus Bielefeld. Er war das vierte von 14 Kindern von Julius und Elise Delius, die Mitte der 1850er Jahre nach Yorkshire umsiedelten. Dort wurde Frederick Delius geboren und verbrachte seine Kindheit. Schon früh durfte Frederick Unterricht für Klavier und Violine nehmen. Auf Wunsch seines Vaters übernahm er widerwillig den Textilhandel und besuchte auf Geschäftsreisen Norwegen und Paris, die für seine spätere Komponistenlaufbahn wichtig werden sollten. 1884 ließ sich Delius als Farmer auf einer Orangenplantage in Solano Grove nahe Jacksonville in Florida nieder. Bald reizte ihn die Arbeit auf der Plantage weniger, und er nahm Musikunterricht. Delius begann zu komponieren und hielt sich einige Monate in Danville (Virginia) auf, wo er seinen Lebensunterhalt mit Orgelspiel sowie Gesangs- und Lehrtätigkeiten bestreiten konnte. 1886 ging er an das Leipziger Konservatorium und erhielt dort Unterricht bei Hans Sitt, Carl Reinecke und Salomon Jadassohn. Für den Lebenslauf von Frederick Delius war die Begegnung mit Edvard Grieg (1843–1907), zu dem er bald ein freundschaftliches Verhältnis aufbauen sollte, prägend. Grieg überzeugte Fredericks Vater davon, dass eine musikalische Ausbildung für seinen Sohn wichtig sei. Es kam zur Veröffentlichung der ersten Werke von Frederick Delius, so wurden etwa die Suite „Florida“, zwei Streichquartette und einige Lieder veröffentlicht. Nach seiner Zeit in Leipzig reiste Frederick nach Paris und lernte Paul Gauguin, August Strindberg und Edvard Munch kennen. 1892 beendete er seine erste Oper „Irmelin“, 1895 „The Magic Fountain“ und 1897 „Koanga“. Heute werden seine Werke in Deutschland kaum noch aufgeführt. Nur einem kleinen Kreis von Liebhabern sind sie bekannt.

Max Beckmann lernte Delius im Hause des Journalisten und Verlegers Heinrich Simon (1880–1941) kennen, der seit 1910 gemeinsam mit seinem Bruder Karl die „Frankfurter Zeitung“ herausgab. Delius lebte bei Simon in Frankfurt und war Gast an seinem „Freitagstisch“. Zu dieser Runde gehörten u. a. der Dichter Fritz von Unruh sowie der Direktor des Städelischen Kunstinstitutes Georg Swarzenski (1876–1957). Die der Lithographie zugrundeliegende Kreidezeichnung auf Umdruckpapier ist nicht erhalten geblieben.¹ Sie entstand vermutlich im Hause von Heinrich Simon.

Am 2. September 1922 schrieb der Verleger Reinhard Piper an Beckmann: „Simon sagte mir, Sie wollen Delius nochmal nach der Natur radieren für seine Schrift. Ist das inzwischen geschehen? Sonst können Sie das natürlich auch aus der sicher sehr starken Vorstellung

Edvard Munch, Porträt Frederick Delius, 1920, Lithographie auf Velinpapier, 714 x 574 mm (Blatt), Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 529-921



Der Schieber („Der Schwarzhändler“/„Bootlegger“)

1971

Serigraphie auf Büttenpapier | 649 x 500 mm (Platte), 650 x 500 mm (Blatt) | Bez. unten links mit Bleistift: „P16“, sign. unten rechts mit Bleistift: „WDexel“ | Vitt 54 | Städtisches Museum Braunschweig, Inv. Nr. 1978-0106-06 | Provenienz: Schenkung von Prof. Dr. Thomas Dexel 1978

Walter Dexel wendet sich 1968 der Serigraphie zu. Während die Druckgraphik zuvor weitestgehend als begleitendes Medium zu seinen Ölgemälden entsteht, dient ihm die Serigraphie vor allem dazu, seine konkreten Werke der 1920er und 30er Jahre einem größeren Personenkreis bekannter zu machen. Der ungarisch-schweizerische Kunsthändler und Sammler Carl Laszlo (1923–2013) gibt 1968 in Basel zwei Mappenwerke mit insgesamt 12 Serigraphien von Walter Dexel heraus. In „Mappe 1“ werden sechs Blätter mit Motiven aus den Jahren zwischen 1926 bis 1930 (Vitt 18–23) veröffentlicht. In „Mappe 2“ wiederum publiziert Laszlo sechs Motive aus der berühmten Reihe „Köpfe“ (Vitt 24–29), die in den Jahren 1930 bis 1933 als Temperagemälde entstanden. Das hier gezeigte Blatt mit dem Titel „Der Schieber“ wurde nicht in dem Mappenwerk mit den anderen „Köpfen“ veröffentlicht. Es unterstreicht, wie wichtig die Serigraphie als Medium zur Verbreitung der eigenen Werke Dexels aus seiner frühen künstlerischen Phase war. Mithilfe weniger Linien charakterisiert der Künstler den Kopf eines Schwarzhändlers. Der Dargestellte trägt einen Hut. Sein Gesicht wird mit wenigen Linien herausgearbeitet und auf Augen, Nase und Mund reduziert. Die Serigraphie geht auf ein 1930 mit Temperafarbe und Tusche geschaffenes Gemälde zurück.²⁹ Die vierfarbige Serigraphie wurde in einer Auflage von 150 nummerierten und signierten Exemplaren, zuzüglich 25 Probeblättern und zwei weiteren Proben auf Karton im Format 65 x 50 cm, bei Adolf Pilz in Braunschweig gedruckt. *LB*



Literatur: Vitt 1998, S. 65,
Kat. Nr. 54; Ausst. Kat.
Braunschweig 2014, S. 100,
Kat. Nr. 115; S. 101 (Abb.).

Mädchen am Meer

um 1900

Farblithographie auf Karton (Vélin) | 255 x 340 mm (Platte), 480 x 548 mm (Blatt) | Monogrammiert in der Platte unten rechts: „Lv H.“, sign. unten rechts mit Bleistift: „Ludwig von Hofmann“ | Städtisches Museum Braunschweig, Inv. Nr. 1991-0085-00 | Provenienz: Alter Bestand

Fünf junge Mädchen sind bei Sturm und aufgewühlter See an einem Strand zu sehen. Die zwischen Blau und Braun-Grau changierenden, tief am Horizont hängenden Wolken unterstreichen den Eindruck eines stürmischen Tags. Die im rechten Vordergrund vorbeiziehenden jungen Mädchen stemmen sich gebückt gegen starke Böen voran und versuchen, unter ihren wehenden Gewändern, die optisch mit den Wolken verschmelzen, Schutz zu finden. Das am linken Bildrand gezeigte unbekleidete Mädchen ist im Begriff, einer anderen jungen Frau beim Anziehen ihres blauen Gewandes zu helfen. Im Hintergrund ist wiederum ein Mädchen zu sehen, das aus den Fluten steigt. Die durch Ludwig von Hofmann vermutlich um 1900 geschaffene Komposition wirkt durch die weiche Strichführung und die runden, sich verbindenden Formen von Körpern, Wolken und Gewändern sehr harmonisch. Der Künstler brachte das Motiv mittels Kreide und Pinsel auf die Druckplatte. Die Umrisse der Frauenkörper, der Gewänder und Wolken führte er mit Kreide aus. Einzelne Partien der Körperflächen wurden zusätzlich mit Kreide schraffiert. Der Strand, das Meer und die Wolken wurden mit einem Pinsel flächig ausgefüllt. Die Linienführung und die Betonung der Bildfläche verbinden den Künstler mit der Formensprache des Jugendstils. Besonders bei den im Wind flatternden Gewändern wird eine an jugendstilhaften Ornamenten orientierte Linienführung deutlich. Seine Motive suchte der Künstler überwiegend in der Antike. Das besondere Interesse für die Antike teilte Ludwig von Hofmann mit seinem Onkel und späteren Schwiegervater Reinhard Kekulé von Stradonitz (1839–1911). Dieser war einer der bedeutendsten Klassischen Archäologen seiner Zeit. Er lehrte von 1870 bis 1889 an der Universität in Bonn, wo er eine der noch heute umfangreichsten Gipsabguss-Sammlungen antiker Kunst anlegte. Anschließend übernahm Kekulé die Leitung der Berliner Skulpturensammlung und schließlich auch des dortigen Antiquariums. Hofmann studierte Jura in Bonn, als sein Onkel dort lehrte. Er besuchte auch Veranstaltungen des Archäologischen Instituts, etwa im Sommersemester 1882 Kekulés Vorlesung über die „Geschichte der griechischen Plastik“.⁶ Zwischen 1894 und 1900 hielt sich Ludwig von Hofmann in Rom auf. Er besaß dort ein eigenes Atelier und besuchte die römischen Sammlungen und antiken Ruinen. Besonders die Darstellung einer arkadischen Welt ist für das Werk Hofmanns prägend.

Die künstlerischen Leitmotive Ludwig von Hofmanns sind die idyllische Landschaft und die Darstellung nackter bzw. leicht bekleideter Figuren. Diese sind nicht ohne Vorbilder aus der antiken Kunst denkbar. Besonders die Gewandbehandlung zeugt von einer ausgepräg-

Abb. 1. Ludwig von Hofmann, „Mänade. Studie nach einem Motiv vom Camposanto zu Pisa (Benozzo Gozzoli)“, 1897, Kohle auf graublauem Papier, 24 x 33,5 cm, bez. u. li.: LvH, Ludwig-von-Hofmann-Archiv, Zürich, Inv. Nr. B 9





Abb. 2. Ludwig von Hofmann,
Die Brandung, 1905, Öl auf
Leinwand, 82,5 x 118 cm,
Wallraf-Richartz-Museum
& Fondation Corboud, Köln,
Inv. Nr. WRM 1250

ten Kennerschaft antiker Werke.⁷ So lassen sich die beiden voranschreitenden Mädchen am rechten Bildrand von „Mädchen am Meer“ mit Darstellungen von Mänaden, den weiblichen Begleiterinnen des Gottes Dionysos, vergleichen. Besonders die tänzerischen Bewegungen sowie der im Wind wirbelnde Gewandsaum, der mit einer Hand festgehalten wird, und die entblößte Brust sind charakteristische Merkmale der Darstellung von Mänaden. 1897 hatte von Hofmann mehrere Zeichnungen nach einem antiken Relief eines Kraters auf dem Camposanto in Pisa angefertigt. Die von Hofmann angefertigten Zeichnungen rekurrieren wiederum auf Zeichnungen des Künstlers Benozzo Gozzoli und zeigen tanzende Mänaden (Abb. 1).⁸ Ludwig von Hofmann ging es nicht um eine exakte Wiedergabe antiker Kunstwerke, vielmehr um die Bewegungsfolge einzelner Fi-

guren, die er aus antiken Vorbildern „herauslas“.⁹ So komponierte von Hofmann sein eigenes Bild einer Welt zwischen apollinischem Maß und dionysischem Rausch. Es war besonders die Leichtigkeit der dynamisch-tänzerischen Bewegungen, die fliegenden Gewänder und die Nacktheit der Figuren, die er in seinen Schöpfungen zu einer „arkadischen“ Traumwelt verschmolz und die er im Sinne der Lebensreform zu Idealbildern verdichtete. Im Werk des Künstlers Ludwig von Hofmann verbinden sich stilistische Elemente des Jugendstils und des Symbolismus miteinander.

Hinsichtlich des Sujets lässt sich die Lithographie mit dem Gemälde „Frauen am Meer“ in Verbindung bringen.¹⁰ Vergleichen lässt sich die kompositorische Gegenüberstellung von Wasserbrandung und Strand in Graphik und Gemälde, ebenso die Figur einer Frau, die in der Lithographie aus dem Meer steigt, und im Gemälde in die Fluten hineinwatet. Die Lithographie lässt sich auch mit dem Gemälde „Die Brandung“ von 1905 vergleichen (Abb. 2).¹¹ Es zeigt vier Frauen bei aufgewühlter See an einer Felsenküste. Die Frauenfigur im rechten Bildrand des Gemäldes lässt sich hinsichtlich der Haltung, der Schrittstellung und des im Wind wehenden Gewandes besonders gut zu der Lithographie in Bezug setzen.

Ludwig von Hofmann studierte zwischen 1883 und 1886 an der Akademie der bildenden Künste in Dresden und wechselte 1886 an die Kunstakademie in Karlsruhe. 1889 setzte er sein Studium an der Académie Julian in Paris fort. Hofmann wurde in dieser Zeit besonders durch das Œuvre von Pierre Puvis de Chavannes (1824–1898) und Paul-Albert Besnard (1849–1934) beeinflusst. Zwischen 1894 und 1899 verbrachte Ludwig von Hofmann einen Aufenthalt in Italien, wobei er sich besonders in Rom und Fiesole bei Florenz aufhielt. 1892 gründete sich in Berlin die Künstlergruppe „Vereinigung der XI“, zu dessen Mitgliedern von Hofmann zählte. Es war das Ziel der Vereinigung, Vertretern moderner Kunstströmungen ein Forum zu bieten und sich von der durch Kaiser Wilhelm II. geförderten und etablierten Kunst des Historismus abzusetzen. Auch Max Liebermann (1847–1935), Franz Skarbina (1849–1910) und Max Klinger (1857–1920) gehörten der „Vereinigung der XI“ an. Sie war neben der Münchner Sezession die bedeutendste Künstlervereinigung, die sich vom bestehenden etablierten Kunstbetrieb distanzierte und einen Gegenentwurf proklamierte. 1898 löste sich die „Vereinigung der XI“ nach der Gründung der Berliner Sezession wieder auf. 1903 wurde Ludwig von Hofmann an die Großherzogliche Kunstschule in Weimar berufen. Im Umkreis von Harry Graf Kessler (1868–1937) und Henry van de Velde (1863–1957) verkehrte er mit Künstlern und Literaten der Avantgarde. Zu von Hofmanns Schülern zählten Hans Arp (1886–1966) und Ivo Hauptmann (1886–1973). Mit dessen Vater, Gerhart Hauptmann (1862–1946), verband ihn eine tiefe Freundschaft. 1907 unternahmen sie eine Reise nach Griechenland. Für die Edition des Hirtenlieds von Gerhart Hauptmann schuf Ludwig von Hofmann später zahlreiche Illustrationen. *LB*

Literatur: Fischel 1903; Roberts 2001; Ausst. Kat. Darmstadt 2005; Ausst. Kat. Freital 2011.

Trois figurines (Drei Figurinen)

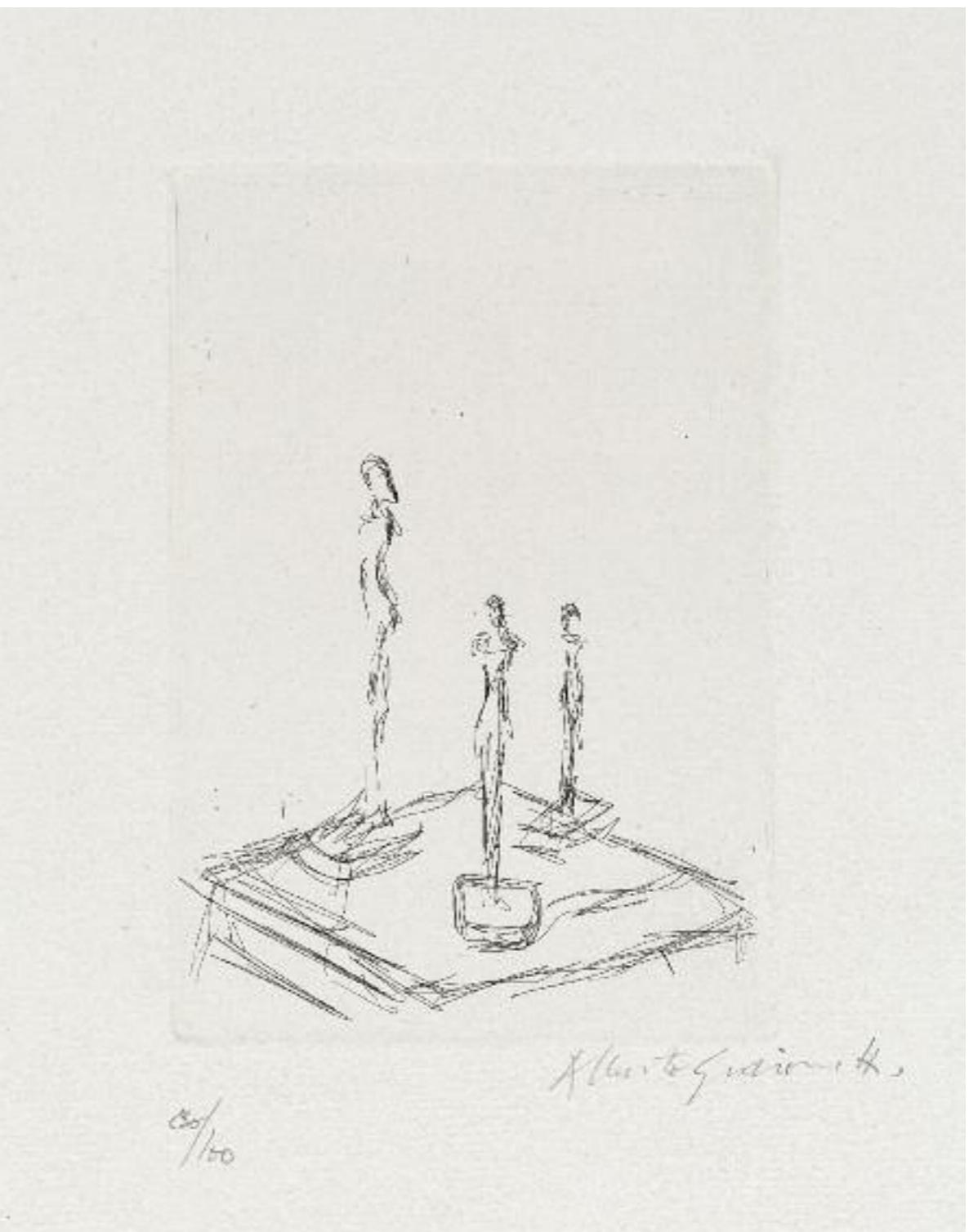
1959

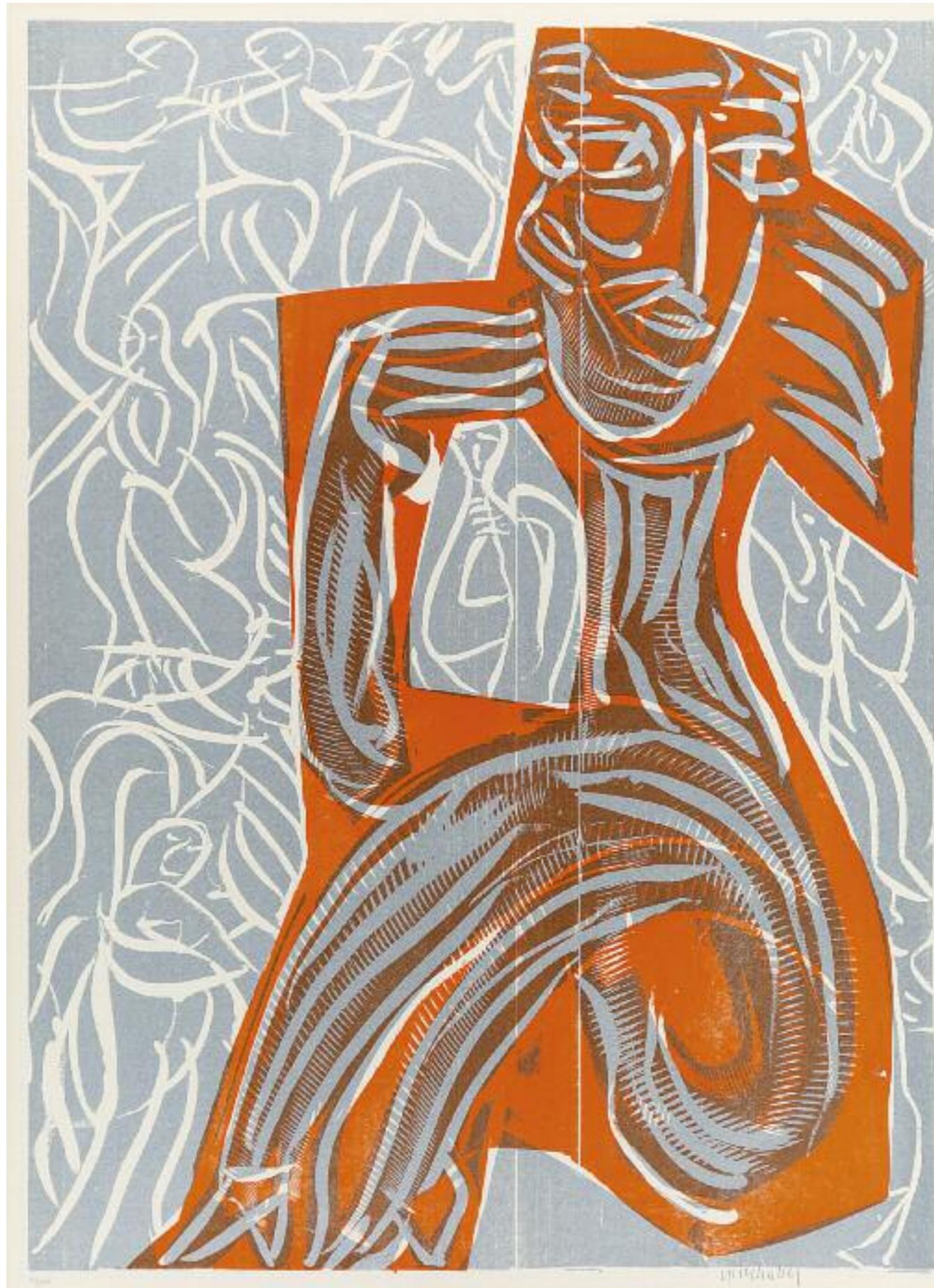
Radierung auf Büttenpapier | 158 x 111 mm (Platte), 282 x 200 mm (Blatt) | Bez. unten links mit Bleistift: „80/100“, sign. unten rechts mit Bleistift: „Alberto Giacometti“ | Lust 105 | Städtisches Museum Braunschweig, Inv. Nr. 1991-0053-00 | Provenienz: 1991 von der Galerie Schmücking, Braunschweig, erworben

Die 1959 entstandene Radierung „Drei Figurinen“ des Schweizer Bildhauers, Malers und Graphikers Alberto Giacometti zeigt drei kleinformatige Skulpturen, die jeweils auf einer Plinthe stehen, auf einem großen Sockel, der übereck in die Bildfläche gerückt ist. Mit nervöser Strichführung hat der Künstler die drei Figurinen, die jeweils aus einem Kopf, dem Körper ohne Arme und überproportional langen Beinen bestehen, auf die Druckplatte gezeichnet. Im Zentrum der Radierung steht eindeutig der plastische Gegenstand, der im Gegensatz zu dem Sockel extrem klein dargestellt ist. Giacometti spielt mit der Perspektive. Die Figurinen wirken so klein, weil sie die Wahrnehmung aus der Ferne oder auch eine „verblassende“ Erinnerung verdeutlichen sollen. Das frühe Werk Giacomettis ist vom Kubismus und Surrealismus geprägt. 1935 kam es zum Bruch mit den Surrealisten um André Breton. Die zwischen 1938 und 1944 entstandenen Figuren sind maximal sieben Zentimeter hoch, weil der Künstler seine Arbeiten in einer Größe entstehen lässt, die als visuelles Phänomen aus der Distanz zum Modell resultiert. Zu dieser neuen „Distanzerfahrung“ findet der Künstler nach einem Kinobesuch. Er analysiert die Unterschiede zwischen seiner eigenen Sehweise und jener der Fotografie bzw. des Films und versucht, beide Formen der Wahrnehmung auf eine Ebene zu bringen. Mit seiner neuen subjektiv geprägten Sehweise fasst er die Plastik nicht als eine körperhafte Nachbildung im realen Raum, sondern als „ein imaginäres Bild [...] in ihrem gleichzeitig realen und imaginären, greifbaren und unbetretbaren Raum“ auf.⁴⁷

Die hier gezeigte Radierung ist dem Spätwerk Giacomettis zuzuordnen. Sie erschien 1959 als Beilage in der Vorzugsausgabe des von der Galerie Klipstein und Kornfeld in Bern herausgegebenen Katalogs „Alberto Giacometti“. Ein weiteres Exemplar wird im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel verwahrt.⁴⁸ Stilistisch lässt sich die Radierung „Trois figurines“ auch mit der um 1962 entstandenen Kugelschreiber-Zeichnung „Stele auf Podest“ vergleichen, die eine langgestreckte Skulptur in Seitenansicht zeigt.⁴⁹ LB

Literatur: Hohl/Koepllin 1981,
Kat. Nr. D 33; Lust 1991, S. 120,
Kat. Nr. 105 und S. 236, Kat. Nr.
105; Franzke/Giacometti/Lange
1997.





42

HAP GRIESHABER

(Rot an der Rot 15.02.1909 – 12.05.1981 Eningen unter Achalm)

Figur 72

1972

Farbholzschnitt auf Büttenpapier | 761 x 553 mm (Platte), 952 x 750 mm (Blatt) | Bez. unten links mit Bleistift: „93/150“, sign. unten rechts mit Bleistift: „Grieshaber“ | Fürst 72/82 | Städtisches Museum Braunschweig, Inv. Nr. 1977-0018-00 | Provenienz: Schenkung der Galerie Schmücking, Braunschweig, 1977

Der mit dem Titel „Figur 72“ versehene Farbholzschnitt zeigt eine Figur in sitzender Haltung. Die einzelnen Glieder sind in stark abstrahierender Form wiedergegeben: In einem rot-braunen Farbfeld werden Umrisse des Kopfes, der Arme, des Leibes und der Beine angedeutet. Die einzelnen Finger, Haare und Füße wiederum werden als silberfarbene Linienzüge sichtbar gemacht. Die im Hintergrund in groben Zügen angedeuteten Figuren, die etwa auf einer Flöte spielen, werden durch Weißlinien herausgearbeitet, die als freie Fläche nach Hinzufügen des silberfarbenen Druckstocks hervortreten. Die Hauptfigur wird durch den erwähnten rötlich-orangefarbenen Fond hinterfangen, der durch Hinzufügen einer separaten Druckplatte entstand. Grieshaber hat diesen Farbholzschnitt 1972 in einer Auflage von insgesamt 150 Abzügen entstehen lassen.

Helmut Andreas Paul (HAP) Grieshaber revolutionierte den Holzschnitt seit den 1950er Jahren, indem er ihm zu monumentaler Größe verhalf. Seine Formensprache, die sich besonders an Lyonel Feininger und Paul Klee, aber auch an Marc Chagall orientiert, macht seine Arbeiten unverwechselbar. Nach seiner Schulzeit in Nagold und Reutlingen absolviert Grieshaber zwischen 1924 und 1927 eine Schriftsetzer-Lehre und besucht parallel dazu die Staatliche Kunstgewerbeschule in Stuttgart. Seit 1928 bereist er London, Paris, Ägypten und Griechenland. 1933 kehrt er von dort zurück und wird von der Reichskulturkammer mit einem Berufsverbot belegt. Grieshaber schlägt sich zunächst mit Hilfs- und Gelegenheitsarbeiten durch. Im August 1933 begegnet er Erwin Sautter. Dieser ist Inhaber der Reutlinger Kunstanstalt, die druckgraphische Erzeugnisse herstellt. Grieshaber arbeitet inoffiziell in den Druckwerkstätten von Sautter und verkauft einzelne Arbeiten über das Graphische Kabinett von Günther Franke in München und die Galerie Valentin in Stuttgart. 1950 wird er Mitbegründer des neuen Deutschen Künstlerbunds und erhält fünf Jahre später – als Nachfolger Erich Heckels – eine Professur an der Kunstakademie in Karlsruhe. Zu seinen Schülern zählen u. a. Horst Antes, Hans Baschang, Dieter Krug und Walter Stöhrer. Grieshaber engagiert sich für gesellschaftspolitische Themen. Mit seinen Plakaten macht er auf Hungersnöte und politische Unterdrückung aufmerksam. Er protestiert gegen den Walfang und den Aufschwung der Kernenergie. Als 1960 einige seiner Studenten an der Karlsruher Akademie das Zweite Staatsexamen nicht bestehen, weil einige ihrer Werke angeblich nicht naturgetreu genug seien, gibt Grieshaber seine Professur auf und verlässt die Hochschule. Die daraufhin ausgetragene öffentliche Debatte führt dazu, dass die veraltete Prüfungsordnung, die noch aus der Nazizeit stammte, erneuert wird.

Die Kunst Grieshabers ist extrem facettenreich. Neben großformatigen Holzschnitten und Plakaten wendet sich der Künstler auch der Glasmalerei, dem Stein- und Metallschnitt, der textilen Webtechnik, Betonguss und anderen Ausdrucksformen zu. Für die Porzellanmanufaktur Rosenthal gestaltet er beispielsweise neue Servicedekore. Auch für den öffentlichen Raum von Reutlingen über Stuttgart bis Berlin, Bonn, Freiburg und Rostock schafft er Kunstwerke. Ein besonderes gesellschaftspolitisches Anliegen ist für Grieshaber der

Faun und Nymphe

1989

Radierung auf Fabriano Bütten | 119 x 181 mm (Platte), 252 x 341 mm (Blatt) | Bez. unten links mit Bleistift: „16/20“, sign. unten rechts mit Bleistift: „Manzù“, Trockenstempel unten links: „Bodensee-Verlag Amriswil“ | Städtisches Museum Braunschweig, Inv. Nr. 1993-0188-00 | Provenienz: 1993 von der Galerie Schmücking, Braunschweig, erworben

Giacomo Manzù behandelt in seiner Radierung „Faun und Nymphe“ ein Thema, das in druckgraphischer Form schon beispielsweise 1499 in der *Hypnerotomachia Poliphili* des Francesco Colonna, gedruckt bei Aldus Manutius in Venedig, veröffentlicht worden war (Abb. 1).⁴

1529 widmete sich Annibale Carracci (1560–1609) motivisch einem ähnlichen Thema in seiner Radierung mit Kupferstich „Venus und Satyr“ (Abb. 2).⁵ Auf einer mit Kissen und Decken reich ausgestatteten Bettstatt ruht Venus, während sich von links ein gehörnter Satyr heranschleicht und die Decke vom Leib der Liebesgöttin herunterreißt. Begierig blickt er den vor ihm liegenden, makellosen Körper von Venus an. Rechts über dem Bett schwebt Amor und hält seinen Bogen in der linken Hand. Hinter dem Vorhang des Bettes wird der Blick in eine weitläufige Landschaft freigegeben.

Manzù übernimmt das Motiv des Fauns, der mit der linken Hand direkt in einen Ast greift, aus der Darstellung in der *Hypnerotomachia Poliphili*. Die rechte Hand des Fauns, die in der Schrift von 1499 den Vorhang vor dem Schlafplatz der Nymphe entfernt, lässt Manzù jedoch ins Leere greifen. Die Hand ist nicht mehr sichtbar und wird von den Blättern des Astes über der Nymphe verdeckt. Auch das Motiv der ruhenden Nymphe interpretiert Manzù neu: Sie lehnt an einem Baum, das Gesicht nach rechts zum Betrachter gewendet, verschrankt sie die Arme hinter dem Kopf. Das rechte Bein ist angewinkelt, so dass der Eindruck entsteht, als verweile die Nymphe eher in einer leicht gebückten, sitzenden Haltung. In Hinblick auf das Motiv und die leichte Führung der Linie lassen sich auch Anklänge an die Aquatinta-Radierung „Faun enthüllt eine Frau“ von Pablo Picasso aus dem Jahr 1936 finden. Im Gegensatz zu der Radierung von Manzù verlegt Picasso das Motiv jedoch in einen Innenraum, und die Frau ruht auf einem Bett. LB

Literatur: Ausst. Kat. Venedig 1958; Neu-Kock 1976; Velani 2003.



◀ Abb. 1. Unbekannt, Ein Faun beobachtet eine schlafende Nymphe, 1499, Holzschnitt, 303 x 200 mm (Blatt), Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Sign. 13.1 Eth. 2° (18)

Abb. 2. Annibale Carracci, Venus und Satyr, 1592, Kupferstich, 156 x 227 mm (Blatt), Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. A. Carracci V 3.913



Heidelberger Schloss

1970

Serigraphie auf Halbkarton | 488 x 729 mm (Platte), 652 x 915 mm (Blatt) | Sign. u. dat. unten rechts mit Bleistift: „DIETERROT 70“ | Dobke 135 | Städtisches Museum Braunschweig, Inv. Nr. 1970/77 | Provenienz: 1970 aus Mitteln des Kulturamtes der Stadt Braunschweig von der Galerie Langer, Braunschweig, erworben

Die Umrissformen des Heidelberger Schlosses, das über den Dächern der ehemaligen Residenzstadt am Neckar thront, sind in der gleichnamigen Serigraphie von Dieter Roth nur noch rudimentär zu erkennen. Durch bewusst herbeigeführte Farbumkehrungen, die Verwendung einer negativen Druckform und eine dissonante Zusammenstellung von Gelb-, Rot- und Blaugrüntönen wirkt das Motiv wie ein halb zerstörtes Filmmaterial. Dieser Siebdruck ist Teil einer Serie mit Stadtansichten aus Deutschland, die Dieter Roth um 1970 zusammen mit dem Düsseldorfer Drucker Hartmut Kaminski anfertigte. Die verfremdeten Ansichten der Städte Berlin, Düsseldorf, Köln und Heidelberg gehören zu den ersten Werken im Œuvre des Künstlers, für die er Postkartenmotive in die Druckgraphik übertrug.

Als fotografische Vorlage bevorzugte Roth Ansichtskarten von Orten, an denen er selbst einmal gewesen war, aber nicht zwingend in dem Zeitraum der Druckherstellung gewesen sein muss. Die ausgewählten Motive sind dabei nicht nur an die individuelle Erinnerung des Künstlers gebunden, sondern auch fest im kollektiven Gedächtnis der Gesellschaft verankert. Insbesondere die Ruine des Heidelberger Schlosses wurde durch die Wiederentdeckung von Künstlern und Dichtern im 19. Jahrhundert zu einem Sinnbild der Romantik, dessen Zauber sich bis heute hält. Die Schlossruine oberhalb des Neckars ist eine der meistbesuchten und -fotografierten Sehenswürdigkeiten in Deutschland.

Stadtansichten und Fotografien der Massenmedien wurden in den 1960er Jahren zu einem Themenfeld vieler Künstler. Peter Brüning und Gerd Winner befassten sich mit der Stadt als baulichem Gefüge. Wolf Vostell (1932–1998), Christian Boltanski (geboren 1944), Klaus Staack (geboren 1938) und Richard Hamilton (1922–2011), mit dem Dieter Roth seit 1968 auch Gemeinschaftsarbeiten schuf, wählten als fotografische Vorlage Ereignisbilder aus Politik und Geschichte. Roth wiederum setzte sich mit standardisierten und klischeehaften Ansichtskarten auseinander. Durch Übereinanderdrucken, Hinzufügen von Acrylfarbe und Lebensmitteln in mehreren Schichten sowie das Drucken in Serien bearbeitete er seine Werke vielfach, ja fast schon obsessiv. Die diffusen Arbeitsverfahren und Bildformen unterscheiden Roth von den genannten Zeitgenossen und lassen seine Werke biomorph erscheinen. Auf diese Weise werden die klischeehaften Motive vom Künstler zerstört und entziehen sich so der Erinnerung und Identifikation. BS



Literatur: Dobke 2003,
S. 99, Kat. Nr. 135.

Brocante à Ville d'Avray I



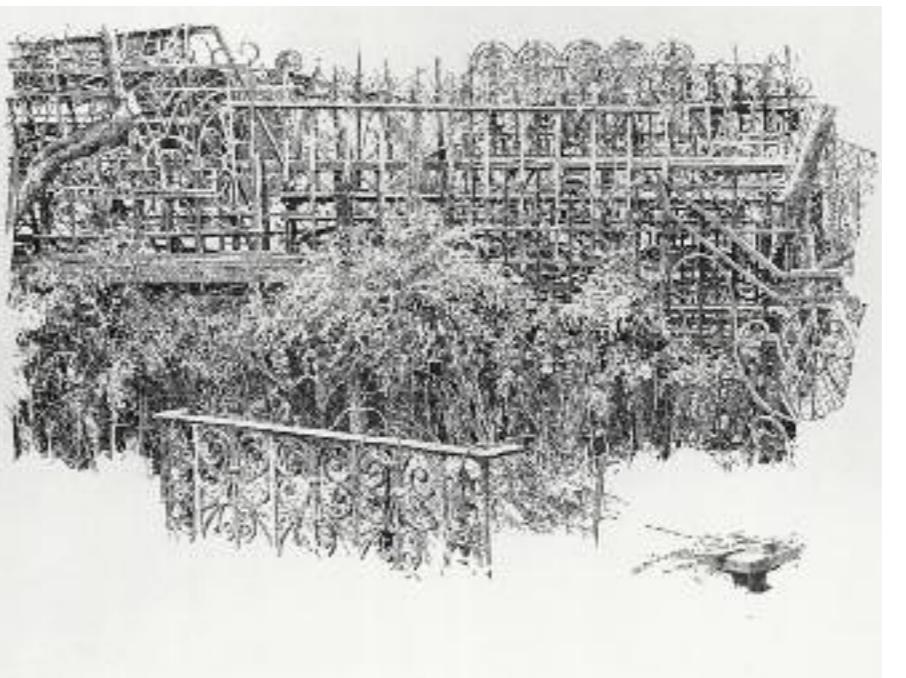
Literatur: Romain 1983, S. 157.
Kat. Nr. 353; S. 25 (Abb.).

1977 Radierung auf Büttenpapier | 494 x 639 mm (Platte), 706 x 873 mm (Blatt) | Bez. unten links mit Bleistift: „2/65“, sign. unten rechts mit Bleistift: „Sartorius“ | Jahresgabe des Kunstvereins Braunschweig 1977 | Städtisches Museum Braunschweig, Inv. Nr. 1977/145 | Provenienz: 1977 aus Mitteln des Kulturamtes der Stadt Braunschweig erworben

1977 schuf Malte Sartorius eine dreiteilige Serie von Radierungen mit dem Titel „Brocante à Ville d'Avray“ (I–III). Die ersten beiden Arbeiten zeigen einen auf den ersten Blick wahllos zusammengeworfenen Haufen mit Bauschutt: Alte Steine, Kisten, Schläuche und Reste eines Zauns werden von einem rankenden Gewächs durch Überwucherungen bedeckt. Sartorius spielt mit dem Motiv der Vergänglichkeit, das durch die vertrockneten Ranken deutlich gemacht wird. Gleichzeitig arrangiert er, aus weggeworfenen, vermeintlich nicht mehr brauchbaren Gegenständen, ein Gesamtkunstwerk. Die Radierung „Brocante à Ville d'Avray III“ (Abb.) zeigt einen größeren Ausschnitt eines alten kunstvoll geschmiedeten Zauns, den sich die Natur im Laufe der Jahre zurückerobert hat.⁴⁰ Die Arbeiten entstanden in einer Zeit, in der die Radierung zum wichtigen, ja beherrschenden, künstlerischen Medium für Sartorius geworden war. In einem Brief vom 19.06.1983 schreibt Malte Sartorius an den Kunsthistoriker, Kurator und späteren Präsidenten der Hochschule der Künste in Berlin, Lothar Romain (1944–2005):

„Druckgrafik war und ist auch heute noch das zentrale Interesse für mich, anfangs etwas Litho, sonst bis 1969 fast ausschließlich Linol und Holzschnitt, ab etwa 1966 begann ich zögernd die Zeichnung und Zwischenformen wie Gouache als eigenständiges Ergebnis zu akzeptieren, aber erst 1970 habe ich die Ergebnisse auch vorgezeigt. Die Radierung beginnt neu – nach gelegentlicher Benutzung 1966 – Ende 1972 und ist seitdem die einzige grafische Technik geworden. In meinem Atelier liegen all die kostlichen Radierwerkzeuge herum wie Moulettes und Roulettes, diverse Schaber und Stichel – die ich alle nicht benutze. Alle Blätter sind mit einer einzigen handelsüblichen Reißnadel gearbeitet.“⁴¹

Für die hier gezeigte Radierung diente eine Zinkplatte als Trägermaterial. Die Arbeit „Brocante à Ville d'Avray I“ entstand in einer Auflage von 65 Abzügen, zuzüglich 20 Exemplaren für den Künstler („épreuve d'artiste“) und drei Probe- bzw. Zustandsdrucken. Sie wurde vom Kunstverein Braunschweig 1977 als Jahresgabe veröffentlicht. *LB*



Malte Sartorius, Brocante à Ville d'Avray III, 1977, Radierung, 702 x 847 mm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. ZL 99/7715



Friedensengel aus der Berlin Suite I

1970

Serigraphie auf Saunders Büttenkarton | 917 x 703 mm (Platte), 1020 x 766 mm (Blatt) | Bez. unten links mit Bleistift: „27/100“, sign. unten rechts mit Bleistift: „Winner“ | Blume 24 a | Städtisches Museum Braunschweig, Inv. Nr. 1973/80 a | Provenienz: 1973 aus Mitteln des Kulturamtes der Stadt Braunschweig von der Galerie Schmücking, Braunschweig, erworben

Der 1936 in Braunschweig geborene Künstler Gerd Winner beschäftigte sich in seinen Werken schwerpunktmäßig mit den Strukturen des urbanen Raums. Helsinki, Berlin, London, Tokyo, New York und andere Städte wurden zu seiner entscheidenden Inspirationsquelle und zugleich Projektionsfläche für die innere und äußere Sichtweise des Künstlers. Seit 1968 dient ihm die Serigraphie als wichtigstes künstlerisches Medium. Die Fotografie ist sein Skizzenbuch. Bernhard Holeczek und Joachim Büchner schrieben 1988 in ihrem gemeinsamen Vorwort zur Ausstellung „Urbane Strukturen“: „Photographieren ist für Winner Sehen und Notieren, die entwickelten Filme sind sein Skizzenbuch.“⁴² Winners Städtebilder sind „visuelle Bestandsaufnahmen“.⁴³ Seine London-Serie zeigt beispielsweise Subway-Stationen, Londoner Omnibusse und die aus dem urbanen Stadtraum visuell längst verschwundenen und zu Luxusimmobilien umgewandelten Docklands, außerdem Straßen, Treppen und Feuerleitern. Auch Fahrbahnmarkierungen auf Straßen und Rollfeldern werden in die Kompositionen einbezogen und der Interpretation des Betrachters überlassen. In den Jahren 1970, 1987 und 1989 entstand jeweils ein Zyklus von Serigraphien zur Stadt Berlin. Die 1970 komponierte Berlin Suite I widmet sich ganz dem architektonischen Erscheinungsbild der Metropole. Das grundlegende Gestaltungsmerkmal ist die ausgeprägte Frontalität. Die Baukörper erscheinen nicht perspektivisch, sondern sie kehren sich dem Betrachter zu und zeigen sich gewissermaßen „en face“. Das erste Blatt aus der 1970 entstandenen Berlin Suite I stellt die goldene Siegesgöttin Victoria von der Berliner Siegessäule vor einem rot-schwarzen Hintergrund dar, und hat bezüglich des Œuvres von Gerd Winner längst eine ikonische Ausstrahlung erreicht. Die Göttin hebt mit der rechten Hand einen Lorbeerkrantz empor. In der linken Hand hält sie ein Feldzeichen mit eisernem Kreuz. Der Kopf wird von einem Adlerhelm bekrönt. Die Plastik hat im Original eine Höhe von insgesamt 8,32 Meter und wurde von Friedrich Drake (1805–1882) entworfen. Den Guss führte der Berliner Bildgießer Hermann Gladenbeck (1827–1918) aus. Nach einer 1954 erfolgten Restaurierung wurde die Vergoldung von der Friedenauer Bildgießerei Hermann Noack erneuert.

Auf dem zweiten Blatt der Suite wird die Fassade des Hotels Metro am Kurfürstendamm mit ihrem neu-barocken Kuppelwerk gezeigt. Das dritte Blatt stellt ein öffentliches Pissoir in historistisch wirkendem Dekor dar, das vierte Blatt zeigt die Vorderfront eines Werkgebäudes in einem Fabrikhof mit einem in der Mittelachse senkrecht aufsteigenden freigestellten Schacht eines Lastenaufzuges. Es folgen die Fassade der seit langem abgerissenen Kunstschniedewerkstatt „Marcus“ in Schöneberg sowie ein Ausschnitt der Außenansicht eines Treppenaufgangs des U-Bahnhofs „Hallesches Tor“.

Die Berlin Suite I wurde in einer Auflage von hundert Exemplaren, zuzüglich fünfzehn Abzügen für den Künstler, von Chris Prater (1924–1996) gedruckt. Prater betrieb das renommierte Kelpa Studio in London, das man als Epizentrum der Serigraphie in den 1960er Jahren bezeichnen könnte. In der 1957 für den kommerziellen Siebdruck gegründeten Werkstatt wurden seit 1961 künstlerische Positionen zwischen Abstraktion, Pop-Art und „Neuem Realismus“ in Form von Serigraphien hergestellt. Künstler wie Eduardo Paolozzi (1924–2005), Richard Hamilton (1922–2011) und die Künstlerin Bridget Riley (geboren 1931) ließen