

Hommage an die Handzeichnung

Sören Fischer (Hg.)
**Vom Zauber der Handbewegung:
 Eine Geschichte der Zeichnung
 im 20. und 21. Jahrhundert.**
 Berlin, Deutscher Kunstverlag 2022.
 287 S., 200 Farbabb.
 ISBN 978-3-422-98870-5. € 40,00

Peter Assmann/Ralf Bormann (Hg.)
**Passepartoutnotizen. Unbekannte
 italienische Zeichnungen
 aus eigenem Bestand.** Berlin,
 Deutscher Kunstverlag 2021.
 352 S., 260 Farbabb.
 ISBN 978-3-422-98802-6. € 42,00

Vom 29. Oktober 2021 bis 23. Januar 2022 sowie vom 11. März bis 12. Juni 2022 wurde in Innsbruck die zweiteilige Schau *Passepartoutnotizen. Unbekannte italienische Zeichnungen aus eigenem Bestand* präsentiert. Im Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern wurde vom 12. März 2022 bis zum 8. Mai 2022 *Vom Zauber der Handbewegung. Eine Geschichte der Zeichnung im 20. und 21. Jahrhundert* gezeigt. Beide Kuratoren, Sören Fischer, seit November 2019 Leiter der Grafischen Sammlung des Museums Pfalzgalerie Kaiserslautern, und Ralf Bormann, seit April desselben Jahres Leiter der Grafischen Sammlung im Museum Ferdinandeum Innsbruck, nutzten die Zeit der Corona-Pandemie für die intensive Auseinandersetzung mit Handzeichnungen, indem sie neue digitale Wege beschritten und sich mit Kolleg*innen und Spezialist*innen international vernetzten. Die beiden Projekte können richtungsweisend sein, denn während man in früheren Jahren („vor Corona“) vielerorts mehrmals jährlich auf blockbusternde

Wander- und Wechselausstellungen gesetzt hat – manchmal mit zweifelhaftem Ergebnis etwa im Hinblick auf Fragen nach Nachhaltigkeit und Umweltverträglichkeit (vgl. Nicholas Penny, *Has the blockbuster exhibition had its days?*, in: *Apollo* 193, Nr. 694, Febr. 2021, 16–17) – verzichtete man in Kaiserslautern und Innsbruck konsequent auf internationale Leihgaben. Während Fischer „eine Geschichte der Zeichnung“ auf der Grundlage des musealen Bestandes vom 19. Jahrhundert bis heute entwarf, widmete sich Bormann in seiner Ausstellung italienischen Handzeichnungen des frühen 16. bis späten 18. Jahrhunderts und führte *en passant* manche neu zugeschriebene Entdeckung vor Augen. Die Handzeichnungen harren dort – anders als die Werke in Kaiserslautern – seit gut 200 Jahren ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung (Bormann, 11).

DIE KATALOGE: I. KAISERSLAUTERN

Aus den Beständen der (vergleichsweise) jungen Grafischen Sammlung in Kaiserslautern wählte Fischer Handzeichnungen aus, um die Zeichnung als „Urform der Kunst“ (Fischer, 41, 51) zu präsentieren. Der in seinem Layout ansprechende Katalog ist klar und systematisch. Ein „Prolog“ offeriert ganz- und doppelseitige Detailaufnahmen einiger Handzeichnungen in hervorragender Qualität. Im Sinne der Authentizität wurde darauf geachtet, alle Werke mit Blattrand (auch mit vorhandenen Montierungen, Rissen oder auch Fehlstellen) abzubilden und Angaben zu Materialien und Techniken zu liefern. Im einleitenden Kapitel „Zeichnen im 20. und 21. Jahrhundert. Linienwege entlang der Grafischen Sammlung“ geht es Sören Fischer um generelle Charakteristika der Zeichnung am Beispiel der Sammlung (38–81). Ausgehend von Vasaris legendärer Schilderung der Entdeckung Giotto's durch Cimabue beschreibt er den „Zauber der Handbewegung, der aus einer Kinderzeichnung, aus Strichen und Schwüngen, Kunst zu erschaffen im Stande war“. Fischer gibt

Abb. 1a Römisch, Opferung eines Stiers. Feder in Grau auf Papier, alt montiert auf blauem, mit Goldrahmung versehenem Passepartout der Sammlung Pierre-Jean Mariette, aufkaschiert, 195 x 207 mm (Blatt), 293 x 310 mm (Montierung). Bezeichnet unten rechts (mit der Feder in Schwarzbraun): Po.; auf dem Kaschierkarton verso bezeichnet unten links (mit Bleistift): Roman / Legat J. Wieser; rechts (von anderer Hand, beschnitten): tres r[are] / d'École [...] / Nro 115; mittig Stempel des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, Innsbruck (Lugt 5848), mit zugehöriger Inventarnummer. Erworben 1886 als Legat von Johann Wieser. Inv.-Nr. Ultal 120 (Assmann/Bormann, S. 76/77, Kat. Nr. 3)



einen fundierten Einblick in die Geschichte der Handzeichnung (vgl. „Schlüsselbegriffe“: 54–81). Er beschreibt die Sammlungsgeschichte des Hauses, das aus einem Gewerbemuseum (1874) sowie Schenkungen und Ankäufen hervorging. Hieran schließen – etwas unvermittelt – die Unterkapitel „Vorbereitend“, „Aneignend“, „Experimentell“, „Gestisch“, „Abgründig“, „Verletzlich“, „Illustrierend“ (55–81) als „Schlüsselbegriffe“ an, mit welchen „der Zauber der Handbewegung [...] schärfer umrissen werden“ solle (54).

Den Kern des Bandes bildet der chronologisch aufgebaute Katalogteil (82–265), in welchem Fischer sechs kurze einführende Kapitel zu klassischen Epochen bietet: „Im Bann der Akademie. Zeichnen bis 1900“ (84), „Zwischen Tradition und Innovation. Die Kunst der Zeichnung von 1900 bis 1930“ (100), „Kunst in Zeiten von Diktatur und Verfolgung. Zeichnen als künstlerische Behauptung“ (154), „Aufbruch nach dem Untergang. Rückbesinnung und Neuanfang ab 1945“ (170), „Die Beschreibung neuer Zeichnungsräume seit den 60er Jahren“ (190) und „Prozess und Reflexion. Zeichnen im 21. Jahrhundert“ (234). Ihnen sind ausführliche Darstellungen zu insgesamt 70

ausgewählten und in der Ausstellung präsentierten Handzeichnungen und zahlreiche weitere Beispiele zugeordnet. Indem „Hauptströmungen“

traditionelle Zuschreibung

Römisch

Catherine Loisel am 11. Dezember 2017

Art des Giovanni Battista Franco
(Venedig vor 1510 – 1561 Venedig)

Heiko Damm am 1. Mai 2021

Girolamo da Carpi

(Ferrara 1501 – 1556 Ferrara)

nach

Polidoro Caldara, gen. Polidoro da Caravaggio
(Caravaggio um 1499/1500 – 1543 Messina),
Opferung eines Stiers, Casa degli Spinoli

Francesco Grisolia am 9. Juli 2021

ja, Girolamo da Carpi nach Polidoro

Abb. 1b Passepartoutnotiz zu Kat.-Nr. 3



Abb. 1c Girolamo da Carpi nach Polidoro Caldara, gen. Polidoro da Caravaggio, *Opferung eines Stiers*, um 1549–53. Feder in Braun auf Papier, 278 x 184 mm. Providence, Rhode Island School of Design, Inv.-Nr. 22.229 (Assmann/Bormann, S. 76)

zwischen 1920 bis heute behandelt werden, hat Fischer – so Hans Dickels Urteil – mit seiner „Anthologie [...] über die Ausstellung hinaus ein Grundlagenwerk zur Handzeichnung vorgelegt“ (Rez. in: *KUNSTFORM* 23, 2022, Nr. 5, <https://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2022/5/36995>).

II. INNSBRUCK

Ralf Bormanns Katalog verfolgt ähnliche Strategien, um Struktur, Qualität und Varianz der Handzeichnungen in den Blick zu nehmen. Auch hier werden Detailaufnahmen ganzseitig abgebildet. Peter Assmann, Direktor des Tiroler Landesmuseums, verspricht am Beispiel der Passepartoutnotizen, einen „spannenden Zuschreibungsprozess [...] nach außen publik“ zu machen (8). Das Projekt verzichtet auf eine hermeneutische Durchdringung der Werke, da es sich ganz auf den kunsthistorischen Zuschreibungsprozess konzentrieren möchte. In seinem Beitrag „Zerstreuung und Kennerschaft. Passepartoutnotizen in Zeiten der Pandemie“ erläutert Bormann zunächst die Sammlungsgeschichte der „Arbeiten auf Papier“. „Zerstreuung“ meint hier die weltweite Distribution

„verwandter Zeichnungen“, zu welchen Innsbruck nunmehr Ergänzungen offerieren kann (27). Das Museum Ferdinandeum verfügt über einen Bestand von (geschätzt) etwa 40.000 Einzelblättern, die größtenteils aus „mäzenatischer Zuwendung“ – etwa von Johann von Wieser (16) – wie auch aus Nachlässen von Künstlern aus Tirol in die Museumsbestände eingegangen sind (15). Zur letztgenannten Gruppe zählt beispielsweise der Nachlass von Philipp Haller, der bei Giovanni Battista Piazzetta in die Lehre gegangen war und – wie Bormann bereits 2021 (leider ohne Katalog) nachweisen konnte – etliche Zeichnungen seines Meisters nach Innsbruck brachte, die bislang als Arbeiten Hallers galten (17–19; vgl. Stefan Trinks, *Maler Piazzetta in Innsbruck: Venedig, Sachsenhausen, Paris, Innsbruck*, in: *FAZ* vom 15.4.2021, <https://www.faz.net/-gsa-aankg> [31.10.2022]). Erst nach der von Helena Pereña kuratierten Ausstellung über Joseph Anton Koch und der Werkschau zu Goethes „Italienischer Reise“ scheint das Bewusstsein dafür geschärft worden zu sein, „dass unter den gut 1.000 traditionell italienischen Künstlern zugeschriebenen Zeichnungen aus dem frühen 16. bis 18. Jahrhundert einige hochkarätige Schätze unerkannt schlummern“ (21; vgl. Helena Pereña [Hg.], *Joseph Anton Koch: der erste Nazarener?* Ausst.kat. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 2014; dies. [Hg.], *Goethes Italienische Reise: eine Hommage an ein Land, das es niemals gab*. Ausst.kat. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Mailand 2020).

Während andere Häuser in Zuschreibungsfragen einzelner Werke auf langjährige Auseinandersetzungen und eben auch auf Passepartoutnotizen zurückgreifen können, liegen diese „in Ermangelung selbst solcher Passepartouts“ in Innsbruck bislang nicht vor: Vielmehr schlug man „den umgekehrten Weg“ ein, um „den weltweit tätigen Kennern der italienischen Zeichenkunst virtuelle Abbilder unseres Kunstschatzes“ zu unterbreiten,

„um diese dergestalt zur Abgabe ihrer gleichwohl virtuellen Passepartoutnotizen zu ermuntern“ (21).

Bormanns stellenweise etwas umständlicher Text geht auf grundlegende Charakteristika der Zeichnung und ihre Wahrnehmung durch Kunsthistoriker und Kenner ein (vgl. Dietmar Spengler, Rez., in: KUNSTFORM 23, 2022, Nr. 3, <https://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2022/3/36832> [31.10.2022]). Traditionelle Stilkritik könne verhindern, „Entdeckungen zu machen“ (Bormann, 27), hingegen sei eine durch Erfahrungen angereicherte „Strichbildanalyse“ etwa nach Alexander Perrig empfehlenswert, um die „vom Zeichner auf dem Papier hinterlassenen Bewegungsniederschläge“ zu ergründen (33; vgl. Perrig, *Michelangelo Studien I. Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft – Ein methodologischer Versuch*, Frankfurt a. M.

1976, 107). Vor diesem Hintergrund sei der Feldversuch der „Passepartoutnotizen“ als eine „Assemblage“ zu verstehen, mittels derer „die je eigentümliche pikturale Struktur einer Zeichnung und die je eigentümliche Wissensstruktur eines Zeichnungskenners aufeinandertreffen. [...] Die Erlernung dieser Struktur – ihre nachschaffende Schöpfung, wie Panofsky dies nennt, die imaginä-



Abb. 2a und 2b Domenico Fetti (traditionell), Der Tod des Heiligen Onophrius (recto). Feder in Braun (Eisengallustinte) und Pinsel in Braun und Blau, weiß gehöht, auf Papier; verso: Figurenskizzen, darunter der Heilige Onophrius des Recto mit einer Variante der Kopfhaltung, darüber eine von Delphinen gezogene Venus oder Galathea sowie oben links eine auf ein Schwert gestützt sitzende Gestalt. Schwarzer und roter Stift auf Papier, 333 x 250 mm. Signiert unten rechts (mit der Feder in Braun): Fetti; verso unten rechts: Fetti, bezeichnet darüber (mit Bleistift): Domenico Fetti geb 1589 / gest 1624 / Nro 36 f 5.-; darunter (von anderer Hand): No. 528.12 / Der heil. Hieronimus von Do. Feti starb 1621; darüber Stempel des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, Innsbruck (Lugt 5848), mit zugehöriger Inventarnummer. Inv.-Nr. Ital 158 (Assmann/Bormann, S. 178/179, Kat. Nr. 41)

re Schülerschaft, von der Friedländer schreibt – findet vor dem Eintritt der Aktanten [der Kenner und Kritiker] durchaus nicht ihren Abschluss“ (37; vgl. Panofsky, *Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin* [1940], in: ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1996, 7–35, hier: 19; Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft*, Leipzig 1992, 107).



ten“ (47f.). Seine persönlichen Erfahrungen und Vorgehensweisen erläutert Damm an drei Beispielen: Anhand eines Fundes zu einer hier Francesco Rustici zugeschriebenen Studie zu „Herodes“, anhand einer Rötzelzeichnung mit Quadratur in Schwarz, die er nach einem Besuch des Klosters von SS. Trinità dei Monti Andrea Pozzo zugeschrieben hat, sowie einer nun Pier Leone Ghezzi zugeschriebenen Zeichnung mit Feder in Braun und Pinsel in Grau des „Jüngling mit Tod in der Studierstube“ (50–55).

WERKAUSWAHL UND ZUSCHREIBUNGS-QUISQUILIEN

Im Katalogteil des Innsbrucker Bandes folgen auf die traditionelle Zuschreibung und genauen Anga-

Damit ist jener Vorgang der „Passepartoutnotizen“ umrissen, den Heiko Damm im anschließenden Beitrag „Erinnern und Erfinden. Versuch über das Zuschreiben von Zeichnungen“ darlegt: Die in Form von Notizen verhandelten Zuschreibungsfragen sind keine endgültigen Ergebnisse, sondern Belege prozesshafter Auseinandersetzungen (45–66; vgl. Bernd Wolfgang Lindemann, Kennerchaft und Zuschreibung, in: Ulrich Pfisterer [Hg.], *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2003, 169–172). Damm arbeitet heraus, was Zuschreibungen sind und wie sie – seit Vasari – zur „geübte[n] Praxis“ wurden, die immer auch ergebnis- und damit zielorientiert vorgegangen ist bzw. vorgeht, denn „kein Museum, keine Sammlung kann auf die Ermittlung von Autornamen verzich-

ben zu Materialien, Techniken, Bezeichnungen, Kaschierungen etc. die Passepartoutnotizen der zu Rate gezogenen Forscher*innen mit Namensnennung und Zuschreibungsdatierung. Sofern die Blätter recto und verso bezeichnet sind, bildet der Katalog beide Seiten ab. Die ‚Konsultation‘ der Werke erfolgte teils auf digitalem Wege, jedoch nicht ausschließlich. Denn eine „Ferndiagnose“ kann die Konsultation vor Ort kaum ersetzen – sei die Auflösung der digital aufgenommenen Bilderwerke auch noch so hoch. Den Auftakt bilden zwei bislang Raffael zugeschriebene Zeichnungen, von welchen Damm Kat.-Nr. 1 als eine Arbeit von Marcantonio Raimondi befragt, während Francesco Grisolia eine Kopie nach dem Kupferstich Raimondis nach Raffaels Foligno-Madonna erkennt.

Die beidseitig bearbeitete Kat.-Nr. 2 mit Feder in Braun sieht Grisolia eher im Umfeld Baldassare Peruzzis, der sie nach einem Relief am Forum Boarium (Rom, S. Giorgio in Velabro, Argentarierbogen) und verso nach dessen Architrav gezeichnet haben könnte. Kat.-Nr. 3 zeigt die „Opferung eines Stiers“ (Abb. 1a und 1b) mit Feder in Grau auf Papier, das auf „blauem, mit Goldrahmung versehenem Passepartout der Sammlung Pierre-Jean Marquette [...] aufkaschiert“ ist. Traditionell wird es als „römisch“ eingeordnet, jedoch gehen die Meinungen dazu auseinander: Noch 2017 bezeichnete Catherine Loisel das Blatt nach „Art des Giovanni Battista Franco“, während Damm und auch Grisolia es nunmehr über Werkvergleiche Girolamo da Carpi (Abb. 1c) zuordnen können. Bisweilen vermitteln die Passepartoutnotizen reizvolle Einblicke, wenn etwa Damm bei Kat.-Nr. 41 (Abb. 2a und 2b) mit dem Ausruf „ja, früher Fetti! [...] Schöne Erweiterung unserer Kenntnis des Zeichners!“ bestätigt, dass es sich um eine Federzeichnung Domenico Fettis handeln müsse, während Ursula Verena Fischer Pace anmerkt: „von Fetti kennt man wenig Zeichnungen“ (178f.).

Die im Katalog des Museums Pfalzgalerie Kaiserslautern chronologisch sortierte Werkauswahl spannt den Bogen vom detailverliebten Heinrich Bürkel – einem mit Carl Spitzweg befreundeten Künstler – über einen ausgedehnten Teil zu Max Slevogt, Gustav Klimt und Käthe Kollwitz, Otto Dix, Rudolf Levy, Willi Baumeister und Emy Roeder bis hin zu Leo Erb, Karl Bohrmann, Herman de Vries, Hanns Schimansky und Doris Kaiser sowie zu den Neuerwerbungen von Barbara Hindahl, Paco Knöller, Norbert Kricke, Thomas Müller, Christiane Schlosser, Julia Steiner und Max Uhlig. Die Zeichnung sei heute mehr denn je ein „wesentlicher Bestandteil der modernen Alltagswelt, der Lebenskultur, vieler Menschen“ (40) – wie Fischer etwa am Beispiel des Tattoos herausstellt. Häufig werde die Kunstform mit dem Privaten, Intimen assoziiert (44f.). Die Zeichnung behaupte sich im Gegensatz zur Frühen Neuzeit, als sie vor allem für Entwürfe, Skizzen und Studien im Werkprozess gebraucht wurde, nunmehr neben den Gattungen Malerei und Skulptur wie auch ne-

ben „Video, Fotografie und digitalen Medien“ (41), durchlaufe aber ihrerseits Entwicklungen und Veränderungen – so etwa in Form von Raumzeichnungen des amerikanischen Künstlers Fred Sandback, „die er seit den 1960er Jahren als feine Linienkörper im Raum aufspannte“ (41) oder Werke von Julia Steiner.

Die Sammlung lässt eine „Spezialisierung auf die deutsche Kunst seit dem späten 19. Jahrhundert[...]“ (50) erkennen. Insbesondere seit den 20er Jahren habe sich der Fokus auf Werke von impressionistischen Künstlern wie Max Liebermann, Max Slevogt, Lovis Corinth und mit Max Beckmann, Conrad Felixmüller, Ernst Ludwig Kirchner oder Max Pechstein auf Expressionisten verlagert. Erwähnung finden auch „Künstler mit Pfälzer Wurzeln wie Otto Dill, Hermann Croissant und selbstverständlich Hans Purrmann“ (50). Auch betont Fischer zu Recht die notwendige, noch zu leistende provenienzwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Ankäufen der späten 40er und der 50er Jahre, die teils über den Kunsthändler Hans Hellmut Kliehm oder auch in Zusammenarbeit mit Walter Bornheim erfolgt seien (49). Diese Aufgabe will man – ebenso wie die Digitalisierung des Bestandes – in den kommenden Jahren verstärkt angehen. Fischer hat sich zudem intensiv mit dem Nationalsozialismus und mit Einzelschicksalen einiger durch die Verfolgung zu Tode oder zu Schaden gekommener Künstler beschäftigt.

Dem Herausgeber ist es ein Anliegen, neben der genauen Inaugenscheinnahme der Einzelstücke, deren Verwendung – etwa als Vorstudie bei Theodor Pixis (92f.) oder als Naturstudie bei Franz Marc (Karoline Feulner, 106f.), als Medium des „Findungsprozesses“ bei Gustav Klimt (102f.) oder als konkrete Entwürfe bei Peter Behrens (104f.) und Franz von Stuck (Christine Follmann, 188–121) –, Materialitäten und Zeichentechniken auch Bezüge der Werke untereinander herauszustellen und diese durch zahlreiche Rückblenden und Verweise miteinander zu verknüpfen. Beispielsweise regt Fischer in der Einführung zu akademischen Zeichnungen an, Landschaftsdarstellungen von Philipp Peter Roos und Ferdinand von Kobell mit

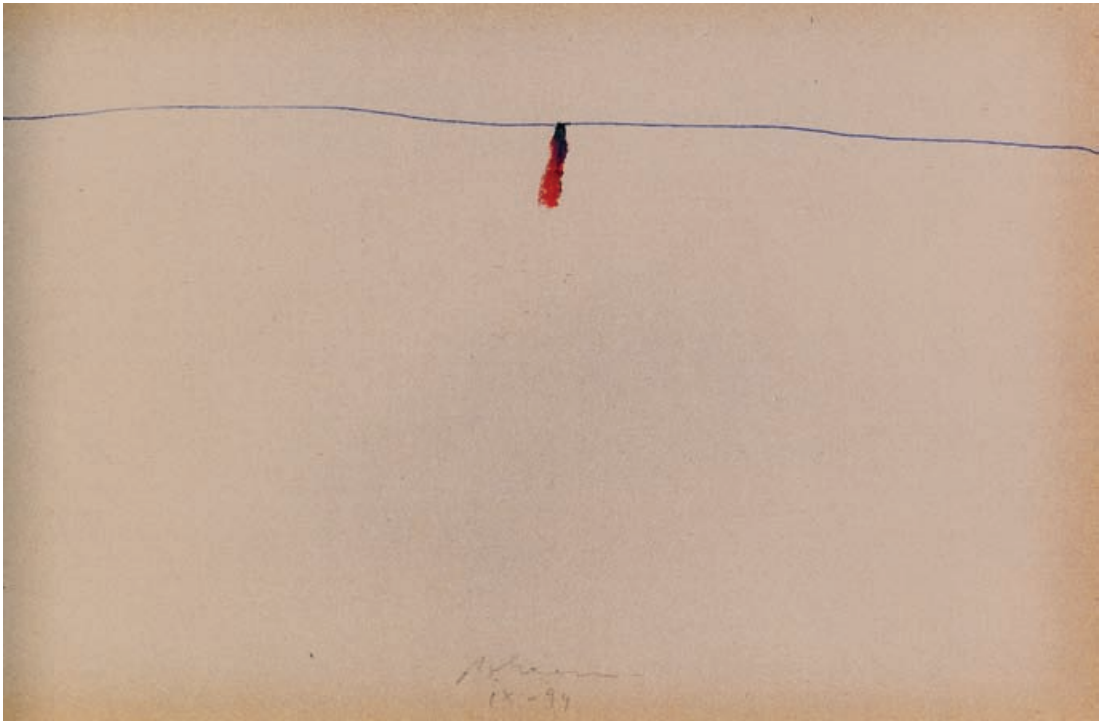


Abb. 3 Karl Bohrmann, Rote Figur (mit Horizont), 1994. Farbstift, Ölkreide, Schreibpapier, 200 x 300 mm; bez. Bohrmann / IX-94. Herkunft: Künstler. Kaiserslautern, Graphische Sammlung im Museum Pfalzgalerie, Inv.-Nr. 97/1724 (Fischer, S. 220/221, Kat. 54)

Werken von Karl Bohrmann (Abb. 3) oder Bettina Blohm zu vergleichen (85): „Mit erstaunlich reduzierten Mitteln – mit nur zwei Linien! – ist es dem Pfalzpreisträger [Bohrmann] (1958) gelungen, einen Raum, eine weite Landschaft, eine ferne Figur, eine Stimmung der Stille und Kontemplation anzulegen“ (Fischer, 220). Gerade die minimalistische Reduktion (Abbreviatur) kann demzufolge in eine „poetische Dimension“ münden (Fischer ebd., zit. n. Armin Zweite, *Das Zeichnen zeichnen. Bemerkungen zu Blättern von Karl Bohrmann*, in: ders., *Karl Bohrmann. Radierungen, Zeichnungen, Collagen. 1950–1980*, München 1980, 13). Dazu passend findet sich ein Verweis auf Hans Purrmann und dessen „Küstenlandschaft bei Sorrent“, welcher „das freigelassene Papier als Farb- und Handlungsraum in seine reduzierte Handzeichnung miteinzubeziehen“ verstand (Fischer, 130). Doch schon Albert Haueisen gelang es, ein „Fischerboot“ aus einer Küstenlandschaft mit „behutsamen Lavierungen“ und den Papierton aussparenden Partien hervortreten zu lassen (Follmann, 96f.).

Politische und gesellschaftskritische Dimensionen finden sich hingegen bei Aquarellen von

Georg Scholz (Abb. 4), der als Vertreter der Neuen Sachlichkeit böse Karikaturen in alarmierende Farbigkeit taucht. Oder auch bei Otto Dix und dessen „Mut zur Hässlichkeit“, der sich in der Farbgebung von Erd- und Brauntönen widerspiegelt (Follmann, 132f., zit. n. Karsten Müller, *Geisterbahn und Glanzrevue. Otto Dix. Aquarelle und Gouachen von Otto Dix*, bearb. v. Suse Pfäffle. Ausst.-Kat., München 2007, 19). Spätestens mit Oskar Schlemmers Aquarellen (Abb. 5) und der Auseinandersetzung mit anthropologischen Fragen am Dessauer Bauhaus verlagert die Zeichnung den Fokus verstärkt auf Figurenkonstellationen im Raum und auf metaphysische Gegebenheiten (Stephan Dahme, 144f.), wie sie ähnlich auch bei Ernst Wilhelm Nay anklängen (Fischer, 184f.).

Die Relation von Zeichnungen zum Raum verdeutlichen auch Werke der „konzeptuellen Papierkunst“, etwa ein Reißrelief von Oskar Holweck, mit welchem er nicht nur „überkommene Paradigmen“ hinterfragte, was als „Setzung gegen den klassischen Bild- und Kunstbegriff“ verstanden werden könne (Fischer, 192f.), sondern auch die Wirkung von Licht und Schatten auf dem Papier erprobte. Fischer spricht hier vom „Papier-



Abb. 4 Georg Scholz, Zeitungsträger (Arbeit schändet), 1921. Aquarellfarbe und Tusche (Pinself), Bleistift, Bütteln, 200 x 220 mm (Zeichnung), 307 x 470 mm (Blatt, hier beschnitten); bez. verso: „Arbeit schändet“; ebenda: Stempel mit folgendem Letterndruck: Georg Scholz / Grötzingen / Amt Durlach / Rosalienberg. Herkunft: Privatbesitz. Kaiserslautern, Graphische Sammlung im Museum Pfalzgalerie, Inv.-Nr. 85/200 (Fischer, S. 126/127, Kat. 18)

Relief“ (206). Leo Erb, Mitbegründer der avantgardistischen „Neue Gruppe Saar“, der 1958 zusammen mit der Düsseldorfer Gruppe ZERO ausstellte, wird als Vertreter der Konkreten Kunst angeführt, der diese Auseinandersetzung fortsetzte. Am Beispiel seiner Linienzeichnung mit Graphit auf Karton von 1976 veranschaulicht Fischer: „Erb zeichnete mit Licht“ und sei „von der Idee des horizontalen Lineaments getrieben“ (206f.). Mit Max Uhlig, der in Kaiserslautern inzwischen mit einer eigenen Ausstellung geehrt wurde, wird schließlich ein Vertreter der DDR-Zeichenkunst präsentiert, dessen Porträts und Landschaften aus „Linienbündeln“ bestehen, die eine „Tendenz zur Dekonstruktion wahrgenommener Welt“ vor Augen führen (Fischer, 218f.). Doris Kaiser, die in „Z 16-01-03“ feinste Linien aus Graphit, Wachskreide/-farbe und Aquarellfarbe aufs Papier gebracht hat (248f.), und Thomas Müllers Kugelschreiberzeichnung ohne Titel bilden zusammen mit Werken weiterer Künstler*innen den Abschluss des Katalogs. Beide verbindet die Vorgehensweise, Materialien als Naturformen schablonenartig zu verwenden und zarte Umrisslinien hervorzubringen. Fischer bringt es abschließend auf den Punkt: „Linien vermögen auf existenzielle

Fragestellungen, auf die *Conditio humana*, zu verweisen, auf das Künstler-Ich, auf uns als Betrachterinnen und Betrachter, auf das Beziehungsgeflecht zwischen Körper und Bild, Hand und Papier, Natur und Kunst, Vorbild und Abbild. Das zeichnet Linien dieser Art aus: Sie leben zwischen ihrem Anfang und ihrem Ende“ (262).

KRITIK

Kritisch anzumerken ist in Bezug auf Bormanns Buch das Fehlen einer nachvollziehbaren Ordnung der Katalogeinträge. Die Gliederung mag dem Zustand der noch unbearbeiteten Konvolute geschuldet und auch aufgrund der Zuschreibungsgeschichte(n) zustande gekommen sein. Ein Personenindex mit Querverweisen hätte den Band zu einem Nachschlagewerk für italienische Zeichnungen der Frühen Neuzeit machen können. Fischers Katalog erscheint im Vergleich dazu ausgefeilter und strenger didaktisch aufbereitet. Einziger Kritikpunkt hinsichtlich der intensiven Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und der Verfolgung: Man sucht deutsch-deutsche Kunstgeschichte im Bestand der Zeichnungen des Museums Pfalzgalerie Kaiserslautern fast vergeblich – damit wird (was freilich der Sammlungsge-



Abb. 5 Oskar Schlemmer, *Durchblick*, 1928. Aquarellfarbe, Bleistift, geripptes Büttens, 227 x 400 mm, unbezeichnet. Herkunft: Kunsthandel. Kaiserslautern, Graphische Sammlung im Museum Pfalzgalerie, Inv.-Nr. 53/146 (Fischer, S. 144/145, Kat. 26)

schichte geschuldet ist) ein kunsthistorischer Diskurs westlicher Dominanz fortgeschrieben. So ungleich die ausgewählten Handzeichnungen aus Innsbruck und Kaiserslautern zunächst erscheinen mögen – beide Präsentationen eint die Faszination am „autografisch[en]“ (Bormann, 22) und künstlerischen Ringen um Linien und Flächen, Licht und Schatten auf Papier, Pappe, Hadern und anderen Materialien. Fischers Katalog führt die Kunst der Zeichnung in einer lesens- und schauenswerten Anthologie zusammen.

Die fragile, lichtempfindliche Handzeichnung – laut Leon Battista Alberti oder Filippo Baldinucci *das* Medium unmittelbaren künstlerischen Ausdrucks – erlaubt Kurator*innen, Sammler*innen und Wissenschaftler*innen wie interessierten Laien intensive, auch intime Begegnungen mit ausgewählten Blättern, Konvoluten und Serien, die durch die Betrachtung aus nächster Nähe charakterisiert sind – sei es im *studiolo*, im Lesesaal oder in ansprechend gestalteten Ausstellungsräumen. Sören Fischer und Ralf Bormann plädieren für die Konzentration auf Wesentliches durch das Innehalten vor Einzelwerken. Und sie erinnern daran, dass manches, was Zeichnungen zu fixieren suchen, im Unbestimmten, Unklaren, Poetischen

und auch Rätselhaften verbleibt und verbleiben darf. Die wissenschaftliche Betrachtung der Blätter und Konvolute, die über Generationen von Kunsthistoriker*innen anhand von Randnotizen auf Passepartouts nachvollziehbar wird, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass Werke ‚undurchsichtig‘ bleiben und – allen Bemühungen zum Trotz – nicht zweifelsfrei zugeordnet werden können. Nicht jedes Blatt kann *en detail* gedeutet und identifiziert werden – viele Ergebnisse sind quasi ephemere Einschätzungen, die der weiteren Auseinandersetzung harren.

DR. SILVIA SCHMITT-MAASS
 Lindenau-Museum Altenburg und Stiftung
 Gerhard Altenburg
 Schmitt-Maass@lindenau-museum.de