

NEUE REALITÄTEN

Foto*Grafik* von Warhol bis Havekost

herausgegeben für das Kupferstichkabinett
der Staatlichen Museen zu Berlin
von Andreas Schalhorn

mit weiteren Beiträgen von Hubertus Butin
und Zara Reckermann

INHALT

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
»Neue Realitäten. FotoGrafik von Warhol bis Havekost«

Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin
10. Juni bis 9. Oktober 2011

Galerie Stihl Waiblingen
18. Februar bis 27. Mai 2012

Ausstellung und Katalog
Andreas Schalhorn

Verlagsredaktion
Julia Frohnhoff

Lektorat
Ulrike Bleicker-Honisch
Hella Neukötter

Grafik
Martina Zelle

Gesamtherstellung
Wienand Verlag, Köln
www.wienand-verlag.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-88609-704-3 (Museumsausgabe)
ISBN 978-3-86832-061-9 (Buchhandelsausgabe)

© 2011 Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz,
Wienand Verlag, Köln, und die Autoren

Ausstellung in Berlin

Direktion
Heinrich Schulze Altcapenberg

Ausstellungskonzeption
Andreas Schalhorn

Ausstellungssekretariat
Ira Fröhlich, Mara Johanna Weiß

Restaurierung/Rahmung
Udo Schade

Bildredaktion
Andreas Heese, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

Ausstellungsaufbau
Marion Stenzel, Bettina Gojowczyk, Thomas Schreiber, Ingo Valls,
Michel Hansow, Christian Liehm

Beleuchtung
Reiner Reis

www.kupferstichkabinett.de
www.smb.museum
www.museumsshop.smb.museum

S M
B Kupferstichkabinett
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausstellung in Waiblingen

Leitung
Ingrid-Sibylle Hoffmann

Ausstellungskonzeption
Ingrid-Sibylle Hoffmann, Zara Reckermann

Ausstellungsaufbau
Stefan Heuer, Jürgen Griesheimer

Ausstellungssekretariat
Stephanie Hansen, Doris Orgonas

www.galerie-stihl-waiblingen.de



Fotonachweis

Archiv Hubertus Butin: S. 55 (rechts), 58, 62; Archiv Gerhard Richter:
S. 55–57; Artax Kunsthandel KG, Düsseldorf: S. 69; Martin Borowski, Berlin:
S. 80; Johan Deumens, Haarlem: S. 77; Edition Copenhagen, Kopenhagen:
S. 78, 79, 86, 87; Edition René Block, Berlin: S. 37; Galerie Niels Borch
Jensen, Berlin: S. 24, 25; Werner Lieberknecht, Dresden: S. 74, 75, 76;
Jochen Littkemann, Berlin: S. 6 (unten), 10, 13, 16, 17, 63, 82.
Alle übrigen Aufnahmen der Publikation erstellten Volker-H. Schneider, Berlin,
und Jörg P. Anders, Berlin.

Bildnachweis

Für die Werke von Bernd & Hilla Becher: © Hilla Becher, Düsseldorf;
Marcel Duchamp: © Succession Marcel Duchamp/VG Bild-Kunst, Bonn
2011; Eberhard Havekost: © der Künstler und Galerie Gebr. Lehmann,
Dresden/Berlin; R. B. Kitaj: © The Estate of R. B. Kitaj/Marlborough Gallery,
New York; Sigmar Polke: © The Estate of Sigmar Polke/VG Bild-Kunst, Bonn
2011; Robert Rauschenberg: © Estate of Robert Rauschenberg/VG
Bild-Kunst, Bonn 2011; Dieter Roth: © Dieter Roth Foundation, Hamburg;
AI Taylor: © The Estate of AI Taylor/David Zwirner, New York; Andy Warhol:
© 2011 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./Artists Rights
Society (ARS), New York

Für die Werke von Christiane Baumgartner, Christian Boltanski, KP Brehmer,
Marcel Broodthaers, Hans-Peter Feldmann, Richard Hamilton, Carsten Höller,
Jasper Johns, Thomas Kilpper, Roy Lichtenstein, Michael Morgner, Eduardo
Paolozzi, Mel Ramos, Peter Sorge, Klaus Staeck, Rosemarie Trockel, Wolf
Vostell: © VG Bild-Kunst, Bonn 2011

Für alle übrigen Werke liegen die Bildrechte bei den Künstlern bzw. deren
Rechtsnachfolgern. Der Verlag und die Autoren haben sich bemüht, alle
Rechteinhaber ausfindig zu machen. Eventuell bestehende Ansprüche werden
selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Umschlagabbildungen: Carsten Höller (Kat. 31, vorne),
Kai Schiemenz (Kat. 54, hinten)
Frontispiz: Jan Svenungsson (Kat. 58)

7 HEINRICH SCHULZE ALTAPPENBERG DAS KUPFERSTICHKABINETT: EIN ORT DES MEDIENDISKURSES

11 ANDREAS SCHALHORN NEUE REALITÄTEN. FOTOGRAFISCHE BILDER IM MEDIUM DER DRUCKGRAFIK

47 HUBERTUS BUTIN EINE »SÜNDE WIDER DEN GEIST DER GRAPHIK«? Der Offsetdruck und seine unterschätzten Möglichkeiten

83 ZARA RECKERMANN ZU DEN DRUCKGRAFISCHEN VERFAHREN

90 LITERATUR

92 KATALOG DER AUSGESTELLTEN WERKE



RICHARD HAMILTON Im Dreaming of a White Christmas 1967 (Kat. 20)

RICHARD HAMILTON Im Dreaming of a Black Christmas 1971 (Kat. 21)

DAS KUPFERSTICHKABINETT: EIN ORT DES MEDIENDISKURSES

Vor 30 Jahren griffen Alexander Dücker im Kupferstichkabinett Dahlem (*Druckgraphik. Wandlungen eines Mediums seit 1945*) und Anita Kühnel im Kupferstichkabinett auf der Museumsinsel (*Das Photo in der Graphik. Montagen – Adaptationen – Korrespondenzen*) das Thema Fotografie in der Druckgrafik in zwei Ausstellungen auf. Was damals – motiviert von den Impulsen der Konkreten Kunst, der Pop Art, Optical Art und Concept Art sowie den technischen Möglichkeiten der Serigrafie und diverser Rasterdruckverfahren – zum Ende des ersten, von Walter Benjamin angestoßenen Mediendiskurses der Moderne offensichtlich systemübergreifend hoch interessant erschien, das wird in der diesjährigen Sommerausstellung des seit 20 Jahren wiedervereinigten Berliner Kupferstichkabinetts vor dem Hintergrund des »digital turn« und neuerer Diskussionen zu aktualisieren sein. Es ist seit langem die erste Ausstellung zu diesem spannenden Thema in Berlin – und überhaupt im deutschen Sprachraum.

Bekanntermaßen ist das, was wir heute »Mediendiskurs in den Künsten« nennen und mit bildgebenden grafischen Verfahren assoziieren, kein wirklich neues Phänomen. Dieser Diskurs ist seit Erfindung der Druckgrafik um die Mitte des 15. Jahrhunderts in der künstlerischen Praxis, bald auch in der Theorie und Kritik, später in der musealen Arbeit virulent. Denn mehr als andere Gattungen, ja selbst mehr als die hochmobile Zeichnung war die Druckgrafik in ihren mit der Zeit feinstens ausgebildeten Verästelungen des Hoch-, Tief- und Flachdrucks »das« Medium der Bildkommunikation in Europa. Vor der Folie einer so reichen und bis heute zunehmend reflektierten Geschichte haben sich die technische und künstlerisch-ästhetische Einbindung auch neuer Medien wie der klassischen Fotografie und des Films, in jüngerer Zeit auch der unmittelbare Ausdruck digitaler Bildvorlagen oder gar nur ihr flüchtiger »Abdruck« auf dem Bildschirm als zusätzliche Varianten der grafischen Künste etabliert.

Natürlich ist der Mediendiskurs nicht nur an Grafischen Sammlungen beheimatet, sondern auch an anderen Forschungs-, Bildungs- und Lehrinrichtungen, in Gelehrtenstuben und Künstlerateliers. Das Museum aber hat das einzigartige Privileg und die wunderbare Aufgabe, die entsprechenden Objekte zu sammeln, auf Dauer zu bewahren und öffentlich zugänglich zu machen. So rekrutiert sich die hier vorgestellte Auswahl fast ausschließlich aus den Beständen des Berliner Kupferstichkabinetts. Die maßgeblichen Konvolute insbesondere an nordamerikanischer, aber auch deutscher Druckgrafik der 1960er- bis 1990er-Jahre konnte mein Vorgänger im Amt, Alexander Dücker, mit ebenso großer Passion wie Kennerschaft zusammentragen. Bedeutende Zuwächse der letzten Zeit verdanken sich in erster Linie dem privaten Engagement: den Schenkungen von Hans + Uschi Welle (vermittelt von Clemens Fahnemann), der

Sammlung Paul Maenz Gerd de Vries (vermittelt von Erika Hoffmann), der Sammlung der Schering Stiftung im Kupferstichkabinett und den Erwerbungen der Graphischen Gesellschaft zu Berlin – Vereinigung der Freunde des Kupferstichkabinetts e.V. Ein überaus verlässlicher Partner, die Kulturverwaltung des Landes Berlin und deren Förderkommission, half uns, bedeutende Erwerbungen mit Mitteln der Deutschen Klassenlotterie Berlin zu tätigen.

Aus dem Kreis der engen Freunde des Hauses unterstützten das Vorhaben in großartiger Weise Wolfgang Wittrock (Berlin), dessen Schenkung von 30 Editionen Sigmar Polkes im Jahr 2007 Ausgangspunkt und Anregung für Buch und Ausstellung war, und Hubertus Butin (Berlin) durch den kompetenten fachlichen Austausch und mit seinem Textbeitrag. Unser Dank geht ferner an die Autorin Zara Reckermann (Waiblingen) und die Galerie Stihl Waiblingen mit ihrer Leiterin Ingrid-Sibylle Hoffmann, welche die Präsentation im Rahmen einer ausbaufähigen Kooperation 2012 übernimmt. Die professionelle und engagierte Betreuung durch den Wienand Verlag, hier besonders Julia Frohnhoff und bezüglich der Gestaltung Martina Zelle, garantierte das gute und schöne Buch.

Ein weiterer Dank gebührt dem Medienkünstler Rozbeh Asmani, der zusammen mit Studenten der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig – dankenswerterweise vermittelt durch Katrin von Maltzahn – eine medienreflexive Dokumentation zum Verfahren der Fotogravüre erstellte, welche unsere Ausstellung begleitet.

Mein Respekt gilt allen, die am Berliner Kupferstichkabinett in das Projekt involviert waren: Andreas Heese (Bildbeschaffung), Ira Fröhlich (Sekretariat), Mara Weiß (Ausstellungsorganisation) und besonders Udo Schade, dem langjährigen Restaurator der Moderne am Haus, der zum Ende des Jahres in den Ruhestand treten wird. Und natürlich meinem Kollegen Andreas Schalhorn, dem Referenten für die moderne und zeitgenössische Kunst am Kabinett. Er zeichnet nicht nur für die Qualität von Ausstellung und Buch verantwortlich, sondern auch für die Entwicklung des Sammlungsprofils in den letzten Jahren. Mit der Entscheidung für Themenausstellungen, die kontext- und anlassbezogen auch monografische Akzente aufweisen können, war immer die Aufgabe verbunden, gezielt auf das jeweilige Vorhaben hin zu erwerben. So gehen der Auftrag des Sammelns, des Forschens, der öffentlichen Ausstellung und des Einmischens in den zeitgenössischen Diskurs Hand in Hand. Das ist Andreas Schalhorn mit seinen Neuerwerbungen, Studien und Präsentationen etwa zu »Wittgenstein in New York«. *Stadt und Architektur in der neueren Kunst auf Papier* (2005), *Based on Paper. Die Sammlung Marzona* (2007) oder *Vom Esprit der Gesten. Hans Hartung, das Informel und die Folgen* (2010) und nun mit den *Neuen Realitäten* hervorragend gelungen.

DAS GEFÜHL ZWISCHEN FINGERKUPPEN



KP BREHMER Aufsteller 25 1967 (Kat. 11)

tischen Malerei mit größter Radikalität der Neukonstitution fotografisch erfasster Figuren- und Landschaftsmotive, die nun aus einzelnen »Lichtpunkten« gleichsam pointillistisch aufgebaut werden (Abb. S. 10). Das farbige Foto (in seiner Projektion als Diapositiv) wird in eine ganz neue Bildwirklichkeit überführt.

Die in Ausstellung und Katalog vorgestellten druckgrafischen Werke aus den Beständen des Berliner Kupferstichkabinetts, die nur eine Auswahl darstellen⁹, lassen erkennen, dass sich die einzelnen Künstler mit dem verwendeten, teils vorgefundenen, teils eigens angefertigten Fotomaterial zum einen auf einer formal-ästhetischen Ebene auseinandersetzen. Zum anderen aber greifen sie auch auf die Inhalte dieser Bilder zurück, die über die druckgrafische Aufbereitung neue Sichtbarkeit und Bedeutung erlangen.

Die FotoGrafik lässt sich im weitesten Sinne als aneignendes Medium begreifen, das fotografische Bilder in der Reproduktion verändert und über die weitere künstlerische Bearbeitung neu konfiguriert. Beispielhaft und in Form eines Streifzuges soll dieses Vorgehen im Folgenden verdeutlicht werden. Da sich viele der Arbeiten trotz aller stilistischen und technischen Unterschiede bestimmten Themengruppen (Porträt, Ereignisbild), Funktionen und Fragestellungen zuordnen lassen, bietet es sich an, sie anhand dieser Aspekte auf ihren künstlerischen Gehalt hin zu untersuchen, ohne dabei nur eine Drucktechnik zu fixieren. Im Gegenteil macht erst der Kontrast etwa zwischen einem Siebdruck und einer Heliogravüre die einem Druckverfahren immanenten Möglichkeiten deutlich. Auf diese Weise werden die unterschiedlichen Grade der Veränderung des Fotomaterials sichtbar – und deren neuer Realitätsgrad in der Druckgrafik. Denn FotoGrafiken sind nur in den seltensten Fällen – darin dem Poster oder Kunstdruck vergleichbar – allein hochwertige Editionen, die der Reproduktion dienen wie etwa bei Bernd und Hilla Becher oder Eduardo Paolozzi (Abb. S. 89, 30–31).

Dabei kommen folgende Strategien der Bearbeitung fotografischer Bilder in der Druckgrafik zum Einsatz: Unschärfe, Raster, Vergrößerung, Fragmentierung, Collagierung und farbliche Veränderung. Zu letztgenannter Strategie gehört etwa auch die im Druck erfolgende Rückübersetzung eines Fotos in sein Negativ, wie etwa Rosemarie Trockels Siebdruck *Frottee* (Abb. S. 70) bezeugt. Das Alltäglich-Häusliche, das sich in der Wäsche an der Leine manifestiert, kippt hier ins Unheimliche, die Realität wird befremdlich.

Eine wichtige Option, die Strategien der druckgrafischen Bearbeitung fotografischen Materials aufzuzeigen und zu variieren, stellt übrigens die Serie dar – eine Werkform, die sich in der Druckgrafik auch in Gestalt des Mappenwerks häufig findet (vgl. Abb. S. 17, 28–29).

PORTRÄTS: DAS GESICHT ALS PROJEKTIONSFLÄCHE

Die Printmedien der Konsumgesellschaft lieferten der Pop Art das Fundament für die Erstellung von Gemälden, Objekten und druckgrafischen Arbeiten. Die Faszination für das triviale Bildmaterial aus vor allem US-amerikanischen Zeitschriften und Comics belegen die frühen Collagen von Eduardo Paolozzi, einem der Protagonisten der britischen Pop Art, die er 1950 zusammenstellte und 1972 in dem Mappenwerk *Bunk* (übersetzt Quatsch) in Form von aufwändigen, auf farbige Papiere montierten Reproduktionen (Siebdruck und Lithografie) veröffentlichte (Abb. S. 30–31). Sie dienten ihm auch als Inspirationsquelle für weitere druckgrafische Arbeiten, die im Laufe der 1960er-Jahre entstanden.

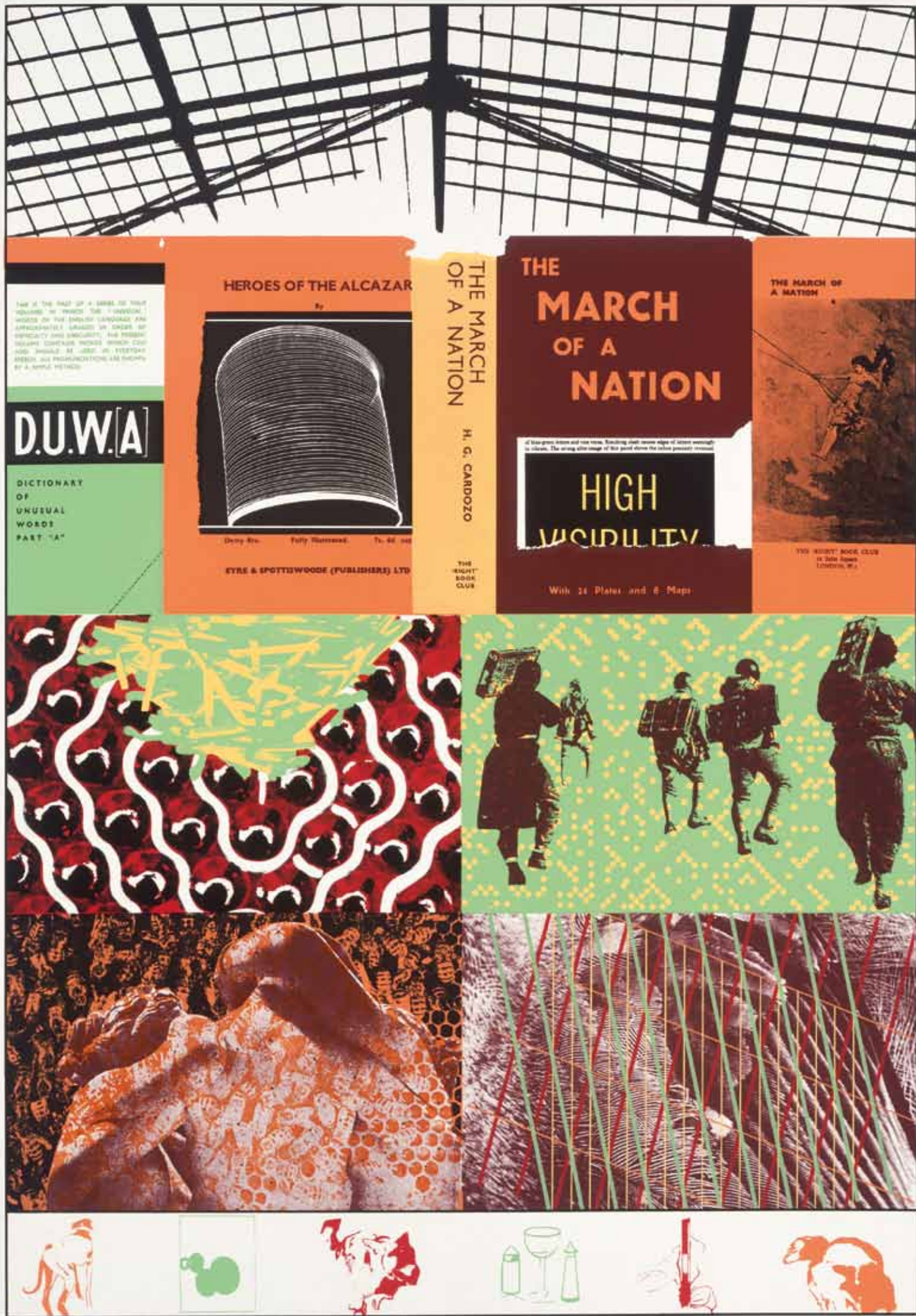
Der Einsatz von Bildmaterial aus den Printmedien findet sich auch bei Andy Warhol, der seine Karriere in New York in den 1950er-

Jahren als Werbegrafiker begonnen hatte. 1964 schuf er mit dem Porträt von Elizabeth Taylor (*Liz*) seinen ersten Siebdruck auf Papier, der sich einer Prominenten seiner Zeit widmet. Drei Jahre später entstand die zehnteilige Siebdruck-Folge der *Marilyns* (Abb. S. 32, 34–35). Sie basiert auf einem Schwarzweißfoto Marilyn Monroes von Gene Kornman aus dem Jahr 1952¹⁰, das von Warhol auf einen quadratischen Ausschnitt reduziert wurde. 1962 hatte er das Motiv erstmals zur Anfertigung mehrerer Siebdruckbilder auf Acryl und Leinwand genutzt, welche das Gesicht der in diesem Jahr aus dem Leben geschiedenen US-amerikanischen Schauspielerinnen darstellen – teilweise auch mittels serieller Reihungen. Warhol ließ seine Folge von zehn mehrfarbigen Siebdrucken der *Marilyn* von seiner Factory ausführen, war also nicht manuell involviert. Der farbige Expressionismus, der die Serie auszeichnet, ist ein konzeptueller, geplanter Akt. Das Gesicht des zur Ikone gewordenen Sex-Idols, das 1953 das Cover des ersten *Playboy* geziert hatte, wird von Warhol jeweils neu eingefärbt und damit verfremdet. Für jeden Druck wurden mehrere Siebe verwendet, die als Schablonen miteinander kombiniert wurden, sodass verschiedene, interagierende Farbflächen entstehen, die der Monroe (aber auch dem quadratischen Bildfeld als solchem) als »Schminke« dienen – das künstliche Muttermal der Monroe eingeschlossen. Das Gesicht wird für Warhol zum Ausgangspunkt farbiger Manipulationen, die sich beliebig fortführen ließen. Es entstehen maskenhafte Setzungen, welche die Monroe wie eine Ware immer wieder neu verpacken.

Warhol setzte mit dem Bild der Schauspielerin Monroe zwar motivisch auf einen der in den Medien gefeierten Stars seiner Zeit. Gleichwohl will er mit seinen posthum erschienenen *Marilyns*, die der Werkgruppe der *Todesbilder* zugerechnet werden, keinen Star-kult betreiben: »Ich finde nicht, dass ich auf einigen meiner Bilder – etwa auf denen von Marilyn Monroe oder Elizabeth Taylor – die großen Sexsymbole unserer Zeit darstelle. Für mich ist die Monroe nichts anderes als eine Person unter vielen. Und was die Frage angeht, ob es ein symbolischer Akt ist, die Monroe in derart grellen Farben zu malen, so kann ich nur sagen: Mir kam es auf die Schönheit an, und sie ist schön; und wenn etwas schön ist, dann sind's hübsche Farben. Das ist alles. So oder ähnlich verhält sich die Geschichte.«¹¹

Der weibliche Körper als sexualisiertes Kaufargument wurde in der Druckgrafik der Pop-Ära, die an der Wirklichkeit der Bilder und Produkte der Konsumwelt ansetzte, mehr oder minder affirmativ aufgegriffen, wie die beiden Siebdrucke von Mel Ramos (Abb. S. 33) und KP Brehmer (Abb. S. 14) belegen. Beide Werke beruhen auf der fotomechanischen Adaptation von Bildern aus der Werbung. Bei Ramos kommt als Besonderheit hinzu, dass er bei der Schaffung der Grafik auf eines seiner Gemälde zurückgriff.¹² Sein Werk entstand im Kontext eines zweiteiligen Mappenwerks mit Arbeiten von elf Pop-Art-Künstlern, das der US-amerikanische Tabakkonzern Philip Morris herausgab. Das Verhältnis zur Werbung und dem beworbenen Produkt ist dementsprechend als unkritisch zu begreifen – die Rolle der Frau inklusive.

KP Brehmer, wie Sigmar Polke und Gerhard Richter ein Vertreter des kapitalistischen Realismus, nutzte als gelernter Drucker in den frühen 1960er-Jahren vor allem den Lichtdruck, bei farbigen, plakativer angelegten Arbeiten später jedoch auch den Siebdruck und den Linolschnitt. Er betont den Warenbezug seiner Arbeit dadurch, dass er sie als »Aufsteller« konstruiert, mit dem verschiedene Samentütchen scheinbar zum Verkauf angeboten werden. Allerdings korrespondieren diese Waren keineswegs mit dem frivolen Motiv einer Zigarre rauchenden Frau samt dazugehörigem Slogan, die



What is a Comparison?

KITAJ

RONALD B. KITAJ
 What is a Comparison? 1964–67 (Kat. 35)
 RONALD B. KITAJ
 Go and Get Killed Comrade –
 We Need A Byron in the Movement 1964–67 (Kat. 34)





