

Graser, Jenny: *Der Holzschnitt in der zeitgenössischen Kunst – Vom „Raumzeitbalken“ zu widerständigen „Linien aus Licht“*, in: *Holzschnitt. 1400 bis heute*. Berlin: Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin 2022, pp. 181–185

Barbara Wien
gallery & art bookshop

Schöneberger Ufer 65
10785 Berlin

+49 30 28385352
bw@barbarawien.de
barbarawien.de

Holzschnitt

1400 bis heute

Für das Kupferstichkabinett – Staatliche
Museen zu Berlin herausgegeben von
Christien Melzer und Georg Josef Dietz

Mit Beiträgen von

Jenny Graser, Lea Hagedorn,
Dagmar Korbacher, Michael Roth
und Andreas Schalhorn



Kupferstichkabinett
Staatliche Museen zu Berlin

**HATJE
CANTZ**

Jenny Graser

Der Holzschnitt in der zeitgenössischen Kunst – Vom »Raumzeitbalken« zu widerständigen »Linien aus Licht«

Es ist nicht der Holzschnitt, der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von Künstler*innen bevorzugt wird. Vielmehr wird zur Lithographie und insbesondere zum Siebdruck gegriffen. Während die Lithographie, das Zeichnen auf dem Stein mit Kreiden und Tuschen, dem gestisch Expressiven des Informel und des Abstrakten Expressionismus entgegenkommt, gelingt mit dem Siebdruck die einfache Überführung von Alltagsmotiven, beispielsweise aus Magazinen und Zeitschriften, in die Bildwelt der Pop-Art. Beide Techniken erlauben zudem das Drucken in hohen Auflagen und damit eine weite Verbreitung und leichtere Zugänglichkeit von Kunst, ein Anliegen, das insbesondere in den 1960er-Jahren verfolgt wurde, als ein regelrechter »Graphic Boom« einsetzte. Griffen Künstler*innen in dieser Zeit dennoch zum Holzschnitt, wurden in Abgrenzung zum damaligen Zeitgeist kleinere Auflagen oder gar Unikate hergestellt. Auch wurden die mit dem Holzschnitt einhergehende Langsamkeit der Bildproduktion, das Spröde und Widerständige sowie die Naturverbundenheit des Materials in besonderem Maße begrüßt und künstlerisch motiviert genutzt.

Mit der ursprünglichen, vom Menschen unberührten Natur beschäftigte sich Joseph Beuys in seinen archaisch anmutenden Bildern von Herdentieren und Hirschkühen.¹ Als Aus-

druck elementarer Naturverbundenheit bezog er die Maserung der Platte in seinen Holzschnitt *Hirschkuh* (Kat. 94) ein. Der Körper des Tieres setzt sich zusammen aus den Strukturen der Maserung und aus geritzten Linien, die sich mitunter flächig ausbreiten wie das Euter oder der Kopf. Die Linien und abstrakten Formen verbinden sich zu einem losen Gefüge. Das Tier bleibt eine lichte, transparente Gestalt, die von den im Holz implementierten Strukturen durchdrungen ist. Die Feinheiten der Maserung sind allerdings in dem Abzug des Kupferstichkabinetts an vielen Stellen durch einen dicken Farbauftrag überdeckt, der die von Beuys autorisierten, jedoch von Franz Joseph van der Grinten in den 1970er-Jahren hergestellten Abzüge kennzeichnet.

Den letzten Rest Farbe, die an der bereits benutzten Druckplatte haften geblieben war, verwendete der in der DDR als unangepasst geltende Künstler Gerhard Altenbourg für seinen Holzschnitt *Verlöschende Spuren* (Kat. 95), der noch stärker als Beuys' *Hirschkuh* von dem Abdruck der Holzplatte und dessen markanter Maserung bestimmt wird.² Die prägnante Lineatur des Holzes ergänzte Altenbourg durch zarte und kaum sichtbare Ritzungen, sich überschneidende Schwünge und kurze, harte Linien. Ihr Auf und Ab lässt an eine hügelige

Landschaft denken, wie sie Altenbourgs thüringische Heimat Altenburg kennzeichnet. Die Ritzungen sind derart fein, dass sie, wie es der Werktitel andeutet, nahezu verschwinden. Sie scheinen sich wie eine verblassende Erinnerung zu verflüchtigen und widerstreben damit der massiven Materialität des Holzbalkens. Gleichwohl ist dessen Maserung Abbild gespeicherter Zeit. »Ich liebe die Struktur, das innere Gefüge der Dinge, die Struktur als Zeichen, als Hieroglyphe: den strukturierten Raumzeitbalken.«³ Diese Worte des Künstlers scheinen in *Verlöschende Spuren* ihre zeichenhafte Entsprechung gefunden zu haben.

Sehr viel zarter blitzt die Holzstruktur durch die schwarze Bildfläche von *H 1973-18* (Kat. 96),⁴ einem Holzschnitt von Hans Hartung, der als einer der wichtigsten Vertreter des Informel und des Abstrakten Expressionismus in Europa gilt. Die Druckstöcke bearbeitete der Künstler allerdings nicht mit traditionellen Werkzeugen: »Wenn man seine Druckstöcke schnell schneiden könnte, hätte ich es gemacht wie jeder, aber ich kann nicht langsam arbeiten, das gelingt mir nicht, ich habe nicht die Geduld. [...] Ich bin in eine Schreinerei gegangen und habe dort nach großen Stücken Holz gefragt, einem Beil, einem Hammer und einem mit einem breiten und einem schmalen Ende, kurz gesagt, alles Schreinerwerkzeuge. Und dann habe ich mich an den Holzstücken ausgelassen, die man mir gegeben hatte«,⁵ erzählte der Künstler im Rückblick. Äußerst unkonventionell, mit Schnitten und Hieben wirkte Hartung auf die Druckplatten ein und erzeugte dort Vertiefungen, die auf dem Papier als feine, sich überschneidende Linien und als eine grobe V-förmige Lichtstelle in Erscheinung treten.

Das Widerständige und Unregelmäßige des Materials schätzt Anselm Kiefer am Holzschnitt und bezieht die Maserung und Knoten des Holzes in den bildnerischen Prozess ein. Jeder Abzug wird bei ihm zum Unikat. Die Blätter werden auf die benötigte Größe zugeschnitten und gehen dann in großformatige Collagen ein oder werden zu Büchern gebunden wie *Der Rhein*

(Kat. 97). Die zwanzig Seiten des 1983 herausgegebenen Künstlerbuches sind mit abstrahierten, in harten Schwarz-Weiß-Kontrasten angelegten Ansichten des titelgebenden Flusses überzogen. Eine taktile, stoffliche Qualität kennzeichnet die Oberfläche aller Buchseiten. Kiefer gewinnt sie durch collagierte Papierstreifen und die hoch auf dem Papier stehende Farbe. Glänzende Grate ziehen sich über die tiefschwarzen Farbflächen und lassen an verkohltes Holz denken, was einerseits dem fluiden Motiv widerstrebt,⁶ andererseits die düstere, mit dem Grenzfluss zwischen Deutschland und Frankreich verbundene Geschichte aufscheinen lässt. »Das sperrige, widerspenstige Material Holz und das einfache Schwarz-Weiß scheinen im Gegensatz zu stehen zur Eigenart des Flusses, diesem Flüssigen, Schillernden, in tausend Farben Oszillierenden«,⁷ so Kiefer über das widerstrebende Moment in *Der Rhein*.

Die Rheinromantik wurde wie auch das Medium des Holzschnitts von den Nationalsozialisten ideologisch vereinnahmt. Fälschlicherweise priesen sie den Holzschnitt als eine deutsche Erfindung. Wie auch James Hyman darlegt, griff Kiefer zum Holzschnitt, um den mit dieser Drucktechnik verbundenen Mythen entgegenzuwirken und den Holzschnitt aus seiner ideologischen Verklammerung zu lösen: »Es ist das Holz als Holz und der Holzschnitt als allgemeiner Signifikant des Deutschen, der Kiefer vor allem interessiert [...]«.⁸

Kiefer gehört zu der um 1940 geborenen Generation, die mit Kinderaugen die Schrecken und Folgen des Zweiten Weltkriegs sah sowie die nach Kriegsende einsetzende Verdrängung der jüngsten Geschichte und die einsetzende Lähmung der deutschen Gesellschaft spürte. Wie Kiefer arbeiteten unter anderem auch Georg Baselitz, Jörg Immendorff und A. R. Penck gegen das Verdrängen an, oder sie thematisierten die Spannungen zwischen den beiden deutschen Staaten. Ihre Werke finden sich mitunter in Mappenwerken vereint, beispielsweise in der 1982 herausgegebenen Edition *Erste Konzentration* mit 36 druck-

Abb. 1
Georg Baselitz
Dresdner Frauen – Karla, 1990
Esche, Tempera
Sammlung Fröhlich, Stuttgart



graphischen Arbeiten von insgesamt sechs Künstlern.⁹ Der 1939 in Dresden geborene Künstler A. R. Penck (Ralf Winkler) beteiligte sich mit dem Holzschnitt *Nachtvision* (Kat. 98). Aus einem schwarzen Fonds schält sich eine traumhafte Szene mit aus wenigen Strichen zusammengesetzten Figuren und abstrakten Zeichen heraus. Bereits ab 1961 wandte sich Ralf Winkler abstrahierenden Systemdarstellungen zu und begann eine signethafte Bildsprache zu entwickeln. Der graphische Charakter dieser »Hieroglyphen-Grammatik«¹⁰ tritt in *Nachtvision* durch den Hell-Dunkel-Kontrast der auf Schwarz und Weiß reduzierten Darstellung besonders prägnant hervor. Die Farbe liegt pastos auf dem Papier und fasst die Figuren und die sie umgebenden Zeichen in weiche Konturen, sodass der Holzschnitt ungewöhnlich malerisch anmutet.

Spröde und hart gibt sich hingegen die Weißlinienzeichnung von Georg Baselitz' Holzschnitt *Dresdner Frau I* (Kat. 99). Es sind »Linien aus Licht«,¹¹ die sich von der schwarzen Druckfarbe absetzen. Das Blatt ist Teil einer fünfteiligen Serie, die sich in einen umfangreichen, um 1989/90 von Baselitz geschaffenen Werkkomplex aus Holztafeln, Skulpturen (Abb. 1) und Druckgraphiken einfügt.¹² Eine enge Verbundenheit zu seiner Heimat und zugleich eine Reflexion über das Ende des Zweiten Weltkriegs spielen in diese Arbeiten hinein. Im dreißig Kilometer von Dresden entfernten Deutschbaselitz wurde Hans-Georg Kern (ab 1961 Georg Baselitz) 1938 geboren. Als Kind hatte er die Bombardierung Dresdens und dessen massive Zerstörung gesehen, aber auch dessen Wiederaufbau, bei dem die Frauen der Stadt eine entscheidende Rolle spielten, erlebt.¹³ Trotz des emotionalen Erfahrungswertes, der mit *Dresdner Frau I-V* verbunden ist, war Baselitz an den Holzschnitten weniger daran gelegen, spezifische Personen darzustellen, als vielmehr bildimmanente Fragestellungen zu verfolgen.¹⁴ In die Mitte aller Blätter platzierte er jeweils einen um 180 Grad gedrehten Kopf, der von einer Gitterstruktur umfassen ist. Die

Linien des Kopfes schnitt Baselitz senkrecht und damit entgegen der waagrecht verlaufenden Maserung. Die widerstrebenden Kräfte des Holzes führten dazu, dass die Ränder der Linien splitterten und ihre Kontur aufgerissen wurde.¹⁵ Diese unruhige Lineatur in *Dresdner Frau I* verunklart das zentrale Motiv und versetzt es vor dem inneren Auge in Schwingung, sodass es nach links zu gleiten und sich wie ein verblassender Traum zu verflüchtigen scheint.

Als sich der Maler André Butzer 2012 erstmals dem Holzschnitt widmet, orientierte er sich bei den Formaten an Baselitz' Holzschnitten der 1980er-Jahre.¹⁶ Butzers gestischer Pinselstrich übertrug sich in einen expressiven Schnitt, der in *Ohne Titel III* (Kat. 100) sowohl dem Verlauf der deutlich sichtbaren Holzmaserung folgt, als dieser auch widerstrebt. Die waagerechten, feinen Linien weisen unregelmäßig aufgerissene Ränder auf und wurden nicht mit den üblichen Holzschnittwerkzeugen, sondern durch einen über die Druckplatte gezogenen Schraubendreher geschaffen.¹⁷ Durchbrochen ist der tiefschwarze Grund zudem von hell aufscheinenden Lichtflecken, die an sommerliche, durch das Blattwerk eines Baumes fallende Lichtreflexionen denken lassen und Butzers eigene Worte aufzunehmen scheinen. So lehnt es der Künstler ab, von schwarz-weißen Bildern zu sprechen. Stattdessen nimmt er einen einzigen »Lichtklang«¹⁸ wahr.

Weder die expressive Geste, Spontaneität oder Geschwindigkeit (Kat. 96) noch die Abstrahierung eines gegenstandsbezogenen Motivs (Kat. 98–100) zeichnen den Arbeitsprozess und die Bilder des Schweizer Malers und Holzschniters Franz Gertsch aus. Der Künstler benötigt Wochen, manchmal Monate für seine monumentalen, photorealistischen Gemälde und Holzschnitte. Die ersten 1986 entstandenen Graphiken¹⁹ des Künstlers zeigen, wie auch seine Gemälde, Frauenporträts, die ab 1988/89 um Natur-Sujets wie *Gräser I* (Kat. 101) erweitert werden.²⁰ Als Vorlage für seine Bilder dienen Gertsch eigene Photographien. Ist das Motiv gefunden und der Ausschnitt festgelegt,

wird das Bild als Diapositiv auf den Holzstock projiziert, und Gertsch beginnt vom Zentrum der Platte zu den Rändern arbeitend das Motiv aus der Platte zu schneiden: »Während ich also Kleinform an Kleinform füge, versuche ich das Ganze, das Große, im Auge zu behalten, und es geht dabei vor allem darum, dass ich bewusst wahrnehme, wie das Bild vom Zentrum her wächst und sich zu den Bildrändern hin ausdehnt.«²¹ Tritt der Betrachter/die Betrachterin sehr nah an *Gräser I* heran, verwandelt sich die realistische Darstellung in eine abstrakte Komposition aus dicht an dicht gesetzten Lichtpunkten mit variierenden Farbtintensitäten.

Ein vergleichbares Wahrnehmungserlebnis teilen auch die Betrachter*innen von Matthias Mansens großformatigen Holzschnitten der insgesamt 7-teiligen Serie *Potsdamer Straße* (Kat. 102).²² Bei Nahaussicht ist allein ein abstraktes Muster erkennbar, das sich bei zunehmender Entfernung in ein gegenständliches Motiv verwandelt: Fenster, Türen, Fassaden und Architekturdetails, Laternen, Kirchen der Gegend um die Potsdamer Straße in Berlin herum werden sichtbar, sodass die Betrachter*innen selbst zu Flaneuren auf lichtdurchfluteten Straßen werden. Neben den Abzügen *Potsdamer Straße (A–G)* befinden sich auch die Druckplatten der gesamten Serie als geschlossenes Konvolut im Kupferstichkabinett. Diese Holzstöcke, einst Fußbodendielen und Hölzer aus Wohnungen der Potsdamer Straße, werden heute nicht mehr zum Drucken benutzt. Auch besitzen sie nicht den Stellenwert eigenständiger Kunstwerke, im Gegensatz zu Nasan Turs 2016 gefertigtem Druckstock und Holzschnitt *GEBEN IST NEHMEN* (Kat. 104, 105), die zusammen eine untrennbare Einheit bilden. Sie gehören zu einer von Tur seit 2015 gefertigten Reihe von Holzschnitten und Druckplatten mit provozierenden, politischen und philosophischen Statements, die der Künstler den Headlines aus Zeitungen und Magazinen entnimmt und stets in die Bildmitte platziert. Tur wählte den Holzschnitt wegen des langsamen Herstellungsprozesses als Gegenpol zur rasanten

Produktion und Verbreitung digitaler Bilder und aktueller Nachrichten. Jeder einzelne Produktionsschritt ist für den Künstler Teil des Kunstwerks, weshalb der Druckstock für besondere Druckaktionen weiterhin benutzt werden kann und auch soll.

Geschlechterfragen und Normierungsprozesse bilden die zentralen Themen, mit denen sich die dänische Künstlerin Ester Fleckner beschäftigt. Seit 2013 arbeitet sie konsequent mit dem Holzschnitt. Allein wenige Abzüge, häufig Unikate und keine Auflagendrucke stellt sie her. Zu ihren bevorzugten Motiven gehören geometrische Formen wie Sterne oder Quadrate, die auf den menschlichen Körper, einzelne Organe oder Geschlechtsteile zurückgehen. Die reduzierten Zeichen ordnet

sie mal singulär und lose, mal in dichter serieller Reihung an wie in dem leuchtend blauen Holzschnitt *Woodbeds, brimming (more)* (Kat. 106). Das Holz in seiner widerständigen Materialität erlaubt es nicht, ein und dieselbe Form exakt zu wiederholen, sodass die einzelnen Zeichen stets minimal voneinander abweichen. Doch diesem scheinbar Fehlerhaften verleiht Fleckner eine positive Deutung, denn so wie jede Ritzung individuell ist, so ist auch jeder Mensch einzigartig. Fernab von plakativen Bildformeln gelingt es der Künstlerin, gegenwärtige, die Gesellschaft aufrüttelnde Fragen etwa zur Diversität der Geschlechter zu verhandeln und dabei die älteste druckgraphische Technik in ihrem widerständigen Charakter zu aktualisieren.

¹ Zum Motiv des Hirsches im Werk von Joseph Beuys siehe Famulla 2009, S. 103–105.

² Gerhard Altenbourg litt zwischen 1959 und 1976 unter massiven Drangsalierungen und unter der Verfolgung durch staatliche Behörden der DDR. Siehe dazu Janda 2007.

³ Gerhard Altenbourg 1958, zit. nach Penndorf 2007, S. 26.

⁴ Der Holzschnitt ist Teil einer von Hans Hartung 1973 in St. Gallen hergestellten Serie von Holzschnitten, siehe dazu Laplanche 2010, S. 39.

⁵ Hans Hartung, zit. nach Laplanche 2010, S. 39.

⁶ Siehe auch Hyman 1997, S. 56.

⁷ Anselm Kiefer 2013, in: Wien 2016, S. 97.

⁸ »It is the wood as wood and the woodcut as a general signifier of Germanness that concerns Kiefer above all...«. Hymann 1997, S. 45.

⁹ Siehe dazu Dückers 1982.

¹⁰ Penck 1980.

¹¹ Gohr 1996, S. 122.

¹² Siehe New York 1990; Dresden 2009/10.

¹³ Georg Baselitz im Gespräch mit Thomas McEvilley, in: McEvilley 1990, S. 10.

¹⁴ Vgl. Baselitz 1983, S. 52.

¹⁵ Siehe ebd., S. 51.

¹⁶ Für diesen Hinweis danke ich Christian Malycha, Archiv André Butzer; Korrespondenz mit der Autorin vom 11.3.2022.

¹⁷ Auch für diese Information danke ich Christian Malycha, Archiv André Butzer; Korrespondenz mit der Autorin vom 11.3.2022.

¹⁸ André Butzer, zit. nach Malycha 2014, S. 327.

¹⁹ Erste Holzschnitte hatte Franz Gertsch bereits mit 11 Jahren gemacht. Im Alter von 17 Jahren schuf er erste kleinformige Holzschnitte. Siehe dazu Dückers 1997, Anm. 9, S. 23; Bern u.a. 1994/95, Anm. 2, S. 10.

²⁰ Ab 1993 widmete sich Gertsch neben dem Holzschnitt wieder der Malerei.

²¹ Zit. nach Gertsch 2013, S. 20–21.

²² Siehe auch Karlsruhe 2019.