

DÜRER
MUNCH
MIRÓ

THE GREAT
MASTERS OF
PRINTMAKING

Ausstellungsdaten

Dauer	27. Jänner – 14. Mai 2023
Ausstellungsort	Propter Homines Halle ALBERTINA
Kurator	Christof Metzger
Werke	169
Katalog	Erhältlich im Shop der ALBERTINA sowie unter www.albertina.at Katalog ‚The Print‘ (Deutsch, EUR 39,90).
Kontakt	Albertinaplatz 1 1010 Wien T +43 (01) 534 83 0 presse@albertina.at www.albertina.at
Presse	Daniel Benyes T +43 (01) 534 83 511 M +43 (0)699 12178720 d.benyes@albertina.at Nina Eisterer T +43 (01) 534 83 512 M +43 (0)699 10981743 n.eisterer@albertina.at

JAHRESPARTNER



PARTNER



MEDIENPARTNER



MEDIENPARTNER



Dürer. Munch. Miró.

The Great Masters of Printmaking

27.01. 2023 – 14.05. 2023

Die ALBERTINA präsentiert einen Querschnitt durch sechs Jahrhunderte der Geschichte der Druckgrafik von Albrecht Dürer über Henri de Toulouse-Lautrec bis zu Kiki Smith und Damien Hirst. Das konzipierte Ausstellungsduett – an beiden Standorten der ALBERTINA – reicht von Werken des späten Mittelalters bis hin zu den Prints der Gegenwartskunst. Die beiden Ausstellungen werden gleichsam durch eine Dritte erweitert, die allein dem wichtigsten Druckgrafiker des 20. Jahrhunderts gewidmet ist: Picasso.

Der erste Teil *'Dürer. Munch. Miró – The Great Masters of Printmaking'* wird Ende Jänner in der ALBERTINA eröffnet. Er präsentiert herausragende Werke der ‚Alten Meister‘ - u. a. Albrecht Dürer, Pieter Bruegel, Rembrandt van Rijn - und führt herauf zu den beeindruckenden Werken der Moderne und der zeitgenössischen Kunst.

Im zweiten Teil – in der ALBERTINA MODERN ab Ende Februar – werden Künstlerinnen und Künstler des 20. Jahrhunderts gezeigt, die mit der Tradition der Druckgrafik radikal brechen und in den 1960er Jahren in der Technik des Siebdrucks eine neue Monumentalität finden.

Den Anfang in der ALBERTINA machen die bedeutendsten Werke von Martin Schongauer und Albrecht Dürer. Die Ausstellung setzt sich fort mit den Kupferstichen von Hendrick Goltzius und der einzigen Radierung Pieter Bruegels d. Älteren.

Einen weiteren Höhepunkt der Schau bilden die grandiosen Radierungen von Rembrandt van Rijn. Mit dem beeindruckenden Radierwerk Francisco de Goyas schließt das Kapitel der alten Meister ab.

Die Moderne wird durch die großartigen Lithographien von Henri de Toulouse-Lautrec und Edvard Munchs revolutionären, symbolistisch-expressionistischen Holzschnitt eingeleitet. Der Norweger Edvard Munch spielt eine zentrale Rolle in der Modernisierung des

traditionellen Holzschnitts, er wird die deutsche expressionistische Grafik von Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner und Karl Schmidt-Rottluff maßgeblich beeinflussen.

Den Abschluss machen Marc Chagall und Joan Miró. Bedeutende Künstlerinnen sind mit Käthe Kollwitz, der jüngst verstorbenen Portugiesin Paula Rego und der Österreicherin Florentina Pakosta vertreten. Die Werke dieses detaillierten Überblicks bezeugen die Entwicklung vielfältiger druckgrafischer Techniken.

Druckgrafik: von den Anfängen bis Heute

Die Geburt des Drucks gehört zu den größten künstlerischen Errungenschaften des ausgehenden Mittelalters. Die massenhafte Vervielfältigung von Bildern wird in Mitteleuropa erst durch die im späten 14. Jahrhundert einsetzende Papierproduktion möglich. Mit dem Aufkommen des Holzschnitts im frühen 15. Jahrhundert, des Kupferstichs vor der Jahrhundertmitte und der Radierung kurz vor 1500, wird Druckgrafik zu einer eigenständigen Kunstgattung, die der Malerei bald ebenbürtig sein sollte. Gegenüber dem Holzschnitt und dem Kupferstich, der einen höheren Arbeitsaufwand und Materialkosten erfordert, bietet die Radierung einen größeren Spielraum für künstlerisches Experiment und kreative Freiheit. Durch den spontanen Duktus ihres Strichbildes steht sie der Zeichnung näher als andere Drucktechniken.

Ab dem frühen 19. Jahrhundert erlaubte dann die Lithografie hohe Auflagen ohne Verlust der Druckqualität. Ab den 1960er Jahren entsteht eine bahnbrechende Neudefinition: Das Prinzip der Serialität und die Monumentalisierung der Druckgrafik wird von Künstlerinnen und Künstlern entdeckt.

Durch die Jahrhunderte haben sich Künstlerinnen und Künstler mit den verschiedenen Techniken des Drucks auseinandergesetzt – anfänglich mit Hohleisen und Grabstichel, später mit Kaltnadel, dann mit Ätzungsverfahren bis hin zu den komplexen chemischen Schritten der Lithographie. Ein Medium, das alle europäischen Länder eroberte – von Spanien bis in die Niederlande, von Deutschland bis nach Italien und über Norwegen nach England. Die Vielfalt der Sujets, derer sie sich bedienen, ist so vielfältig wie die Technik selbst: Portraits, Landschaften, heilige Geschichten, Veduten sowie gesellschaftskritische Bilder.

Meisterhafte Werke wie *Ritter, Tod und Teufel* von Dürer, Munchs *Der Kuss* oder Mirós *Abstrakte Komposition* sind in der Ausstellung der ‚Great Masters of Printmaking‘ zu sehen. Auch Rembrandts berühmtes Werk, das sogenannte *Hundertguldenblatt*, wird ausgestellt. Dieses Blatt war so wertvoll, dass es Hundert Gulden kostete und wertvoller war als ein Gemälde. Wie kaum eine andere Sammlung weltweit vermag die ALBERTINA, die Geschichte der grafischen Künste mit den herausragendsten Stücken aus den eigenen Beständen auszustellen.

Der zweite Teil des Ausstellungsduetts wird in der ALBERTINA MODERN ab Ende Februar präsentiert.

Andy Warhol bis Damien Hirst. ‚The Revolution of Printmaking‘.

ALBERTINA MODERN

Ab 23.2.2023

Wandtexte

Dürer, Munch, Miró – The Great Masters of Printmaking

Die Entwicklung druckgrafischer Techniken gehört zu den größten künstlerischen Errungenschaften des ausgehenden Mittelalters. Mit dem Aufkommen des Holzschnitts im frühen 15. Jahrhundert, des Kupferstichs vor der Jahrhundertmitte und der Radierung kurz vor 1500 war die Druckgrafik zu einer eigenständigen Kunstgattung geworden. Anfangs nur als eine schnelle Reproduktionstechnik begriffen – etwa für Andachtsbilder oder Objekte des Alltagsbedarfs –, sollte die Grafik der Malerei allmählich ebenbürtig und mit Künstlern wie Albrecht Dürer sogar höherrangig werden. Damit wandelte sich die Kunst auch zu einem Massenmedium. Endlich war es einer großen Zahl von Menschen möglich geworden, an Kunstwerke zu gelangen.

Holzschnitt und Kupferstich waren technisch und ästhetisch bald ausgereizt. Dagegen bot die Radierung Spielraum für künstlerisches und technisches Experimentieren. Durch den spontanen Duktus ihres Strichbildes steht sie der Zeichnung näher als andere Druckverfahren. Ihren Höhepunkt erreichte sie mit Rembrandt.

Im frühen 19. Jahrhundert gaben Radierung und Kupferstich ihre Bedeutung an die Lithografie weiter, die den Druck hoher Auflagen ohne Verschleiß der Druckplatten und damit einhergehenden Qualitätsverlust ermöglichte. So bot das 20. Jahrhundert Meistern wie Edvard Munch oder Joan Miró ein breites Spektrum von Techniken und Ausdrucksmitteln, das Künstlerinnen und Künstler bis heute herausfordert und inspiriert.

Mit Hohleisen und Grabstichel: Die Anfänge der Druckgrafik im 15. Jahrhundert

Die massenhafte Vervielfältigung von Bildern wurde erst durch die im späten 14. Jahrhundert in Mitteleuropa einsetzende Papierproduktion möglich. Die Druckverfahren selbst wurden aus anderen kunsthandwerklichen Techniken entwickelt. So wurde das Prinzip des Holzschnitts bereits im Stoff- oder Stempeldruck angewandt. Dabei wird eine erhabene Druckform aus dem Druckstock herausgearbeitet, eingefärbt und abgezogen. Die ältesten uns bekannten Holzschnitte sind in den 1420er-Jahren im süddeutschen oder österreichischen Raum entstanden.

Die ersten Kupferstiche tauchten in den 1430er-Jahren am Oberrhein auf. Bei dieser Technik werden die zu druckenden Linien in Kupferplatten gegraben und eingefärbt. Unter hohem Druck wird die Farbe auf das leicht angefeuchtete Papier übertragen. Die Grundlage der Technik entspricht der Gravur von Silber- und Goldarbeiten. Deswegen waren viele der ersten Kupferstecher und selbst noch Albrecht Dürer ausgebildete Goldschmiede.

Im Vergleich zum Holzschnitt erfordert der Kupferstich einen größeren Arbeitsaufwand und höhere Materialkosten. Er konnte aufgrund des Verschleißes der Druckplatte auch nicht in der gleichen Auflagenhöhe produziert werden. Doch erlaubte die Graviertechnik, das grafische Vokabular immer weiter zu verfeinern. Mehr als beim Holzschnitt wurde das Motivrepertoire über religiöse Themen hinaus um profane Darstellungen und Ornamentvorlagen erweitert.

Martin Schongauer: Als die Bilder laufen lernten

Als Martin Schongauer (ca. 1450–1491) seine Karriere in den 1470er-Jahren startete, war der Kupferstich eine noch recht junge Kunst, die aus den Dekorationstechniken des Goldschmiedegewerbes hervorgegangen war. Tatsächlich kam Schongauer in Colmar als Sohn eines aus Augsburg zugewanderten Goldschmiedes zur Welt und dürfte zusammen mit seinen Brüdern in der väterlichen Werkstatt mit dem Gewerbe vertraut gemacht worden sein.

Martins Hauptprofession wurde aber die eines Malers, die er bis zu seinem Tod in seiner oberrheinischen Heimat ausübte.

Daneben schuf er 116 Kupferstiche, die wegen ihrer technischen und künstlerischen Vollendung als bedeutendste druckgrafische Werke vor Albrecht Dürer gelten, den er auch maßgeblich beeinflusste. Alle Blätter sind mit dem Monogramm MS versehen. Darin erweisen sich Schongauers Selbstbewusstsein und zugleich auch sein Geschäftssinn: Sein Kupferstichwerk wurde zum Markenprodukt, für dessen kommerzielle Verbreitung der Künstler sicher auch beträchtlich Sorge trug.

Spätestens mit Schongauers druckgrafischem Werk hatte sich die Kunst zu einem Massenmedium gewandelt. Bilder wurden – erstmals in der Geschichte – zur weitgestreuten Handelsware. Mithilfe der Druckgrafik hatte man jederzeit vor Augen, was andernorts gemacht wurde, und hielt den fruchtbaren Austausch zwischen lokaler Tradition und fernen Kunstzentren in ständigem Fluss.

Albrecht Dürer: Es muss nicht immer Farbe sein

Albrecht Dürer, dem Sohn eines aus Ungarn gebürtigen Nürnberger Goldschmieds, war zunächst die Lehre in der väterlichen Werkstatt zugedacht. Bald offenbarte sich aber sein besonderes Zeichentalent, sodass Albrecht im Alter von 15 Jahren zu Michael Wolgemut, dem damals in Nürnberg führenden Maler, geschickt wurde. Nach Abschluss der Lehre unternahm er die obligate Wanderschaft, die ihn, offenbar zur Vertiefung der bisher in den grafischen Künsten erworbenen Fertigkeiten, an den Oberrhein führte (1490–1494). Eine zweite Reise ging nach Venedig und Oberitalien (ca. 1494–1496), wo er sich wahrscheinlich am straff organisierten Vertriebssystem des Malers und Stechers Andrea Mantegna fortbilden wollte.

Ab seiner Hochzeit im Jahr 1494 hatte er mit Agnes Frey ein ausgewiesenes ökonomisches Talent an seiner Seite, das künftig auf Messen und Märkten den europaweiten Absatz der Dürer'schen Kunstproduktion in Schwung brachte. Dass Dürers Drucke stets mit dem bald zum Gütezeichen werdenden Signet in Umlauf kamen, spricht für den Anfangserfolg des jungen Unternehmens. Sein Geschäftsmodell war eine in Eigenregie geführte Kleinoffizin für

luxuriöse Auflagedrucke samt straff organisiertem Vertriebsnetz. Bis zu seinem Tod waren schließlich über 100 Stiche und Radierungen, nicht weniger als 260 Holzschnitte und dazu noch gut 20 mit Holzschnitten illustrierte Bücher in seiner Werkstatt entstanden.

Andrea Mantegna: Der frühe Kupferstich in Italien

In Italien hielt der Kupferstich im 15. Jahrhundert wenige Jahrzehnte später Einzug als im Norden. Die Technik entstand in Florenz bei Handwerkern, die sich mit Goldschmiedekunst befassten, doch rasch erkannten auch bedeutende Künstler das Potenzial des neuen Mediums zur weiten Verbreitung ihrer Ideen. Dem Oberitaliener Andrea Mantegna (1431–1506), dem bedeutendsten Stecher des 15. Jahrhunderts, werden sieben Drucke zugeschrieben. Keiner von ihnen ist signiert oder datiert, doch bieten Bezüge zu Malereien und Zeichnungen des Künstlers Anhaltspunkte für eine zeitliche Abfolge. Mantegna beauftragte zudem andere Meister, einige seiner Entwürfe in Kupferstichen zu verewigen.

Die Technik des Kupferstichs erlernte er möglicherweise bei seinem Aufenthalt in Florenz 1466. Wie für viele frühe italienische Stiche charakteristisch, sind die Körper markant konturiert und mit einem schmalen hellen Streifen effektiv vom dunklen Grund abgesetzt. Anregungen lieferten ihm zeitgenössische Künstlerkollegen, vor allem aber Werke der Antike, von denen man zu dieser Zeit in Oberitalien Kenntnis hatte. Mantegna verwandelte antike Vorlagen jedoch in ganz eigenständige Bildschöpfungen, die von Sammlern und Künstlern schon zu seinen Lebzeiten bewundert wurden. Sie waren von größter Wirkung auf die spätere Kunst und fanden in Gemälden, Stichen, Skulpturen, Plaketten und Majoliken ihre Verbreitung.

Pieter Bruegel der Ältere: Nach dem Leben und aus dem Geist

Mit der zunehmenden Popularität von Druckgrafik entstand in den Niederlanden ein dichtes Netz von Verlagshäusern, die Vorlagen von Künstlern erwarben und von professionellen Stechern in Kupferplatten übersetzen ließen. Der wichtige Antwerpener Verlag von Hieronymus Cock erhielt von Pieter Bruegel d. Ä. (1526/27–1569) erstklassige Vorlagen aus verschiedensten thematischen Bereichen. Für den Künstler bedeutete diese Kooperation neben der Popularisierung seiner Bildmotive auch ein dauerhaftes Einkommen, denn der Absatz vervielfältigbarer Druckgrafik war weitaus lukrativer als der Verkauf einzelner Zeichnungen.

Die ersten bei Cock erschienenen Motive zeigen spektakuläre Bergpanoramen nach Vorlagen, die der Künstler auf und nach seiner Italienreise zwischen 1552 und 1554 angefertigt hatte. Ab Mitte der 1550er-Jahre orientierte sich Bruegel eng an den Bilderfindungen Hieronymus Boschs. Dessen Darstellungen von fantastischen Mischwesen und Teufeln waren weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt und gesucht. Zu einem weiteren Markenprodukt Bruegels wurden moralisierende Bilder. In der protokapitalistischen Handelsstadt Antwerpen wurde die Kritik an Dummheit, übertriebener Geldgier und maßlosem Egoismus zum zentralen Thema. Wie kein anderer hielt Bruegel seinen Zeitgenossen einen Spiegel vor, um die Tragik und Größe, die Lächerlichkeit und Schwäche des Menschseins an sich zu kritisieren.

Hendrick Goltzius: Die Kraft von Licht und Schatten

Nach ersten Höhepunkten niederländischer Druckgrafik bei Lucas van Leyden und Pieter Bruegel d. Ä. kam es im späten 16. Jahrhundert im Rahmen der gesamteuropäischen Erscheinung des Manierismus zu einer neuen Hochblüte des Kupferstichs. Der Haarlemer Hendrick Goltzius übersetzte mit höchster technischer Virtuosität Vorlagen anderer Künstler wie etwa Bartholomäus Spranger, übertrug daneben aber auch zahlreiche eigene Bilderfindungen mit herausragender stecherischer Brillanz in Kupfer. Durch die Verfeinerung

der druckgrafischen Technik erreichte er eine geradezu malerische Nuancierung seiner Stiche und verblüffte durch raffinierte Kompositionen sowie spektakulär bewegte Figurenposes.

Der mit ihm befreundete Kunstschriftsteller Karel van Mander berichtet, dass Goltzius schon von früher Kindheit an gezeichnet habe, obwohl seine rechte Hand nach einer Verbrennung missgestaltet war. Ab 1574 erlernte er das Stecherhandwerk bei Dirck Volkertsz. Coornhert und übersiedelte mit seinem Lehrer von Kleve nach Haarlem. Mit seiner Werkstatt produzierte der Künstler sowohl technisch als auch inhaltlich außergewöhnliche Blätter in großem Format und experimentierte mit verschiedenen Techniken wie dem Farb- oder dem Clair-obscur-Holzschnitt. Die antiken Götter und biblischen Helden, die Goltzius virtuos auf Kupferplatten übertrug, stellen in ihrem extravaganten Manierismus bis heute einen absoluten Höhepunkt der niederländischen Druckgrafik dar.

Rembrandt Harmenszoon van Rijn: Hollands Goldenes Zeitalter in Schwarz-Weiß

Wie kein anderer niederländischer Meister schöpfte Rembrandt aus dem innovativen Potenzial der Radierkunst. Im Vergleich zum Kupferstich erlaubte die Technik eine flüssigere und feinere Modellierung der Linienzüge. So steht in seinem Schaffen die Druckgrafik gleichrangig neben dem malerischen Œuvre. Während sich der Künstler in seinen Gemälden vorwiegend auf Porträts und Historienbilder konzentrierte, umfasst sein radiertes Werk ein weitaus breiteres Themenspektrum: Neben Genreszenen und Landschaften finden sich auch Aktdarstellungen, Allegorien oder Studienblätter.

Unmittelbar auf der Kupferplatte zeichnend, fand Rembrandt in der Radierung schon in jungen Jahren ein zutiefst persönliches Ausdrucksmittel. Wesentliche Charakteristika sind die skizzenhafte Strichführung oder Variationen in Dichte und Tiefe der Linien. Während Zustandsveränderungen zunächst hauptsächlich zur Korrektur eingesetzt wurden, experimentierte der Künstler später ganz gezielt mit Überarbeitungen. Nicht selten wurden einzelne Partien mit dem Grabstichel oder der Kaltnadel akzentuiert. Die sich an solch exponierten Stellen sammelnde Druckerschwärze verleiht den Blättern eine samtig weiche Atmosphäre. Auch die unterschiedliche Wirkung spezieller Papiere oder die als „Plattenton“

bezeichneten Farbreste auf dem Kupfer wusste der Künstler geschickt in die Gestaltung seiner Motive einzubeziehen.

Mezzotinto: „La manière anglaise“

Die einzigartige Blüte der Mezzotintotechnik in England während des 18. und frühen 19. Jahrhunderts verdankt sich der hochstehenden und bereits auf die Moderne vorausweisenden Malereikultur, die sich im georgianischen London entwickelt hatte. Zunächst auf die Bildgattung des Porträts konzentriert, empfing die Technik Mitte des 18. Jahrhunderts zusätzliche Impulse durch die Landschaftsmalerei. Die Umsetzung lag bis circa 1775 vorzugsweise in den Händen irischer Spezialisten. Thomas Frye (1710–1762) zog wie so manche seiner irischen Landsleute in jungen Jahren nach London. Sein bis heute bekanntestes Werk besteht aus zwei Serien von Bildnissen, die er zwischen 1760 und 1762 in Mezzotintostichen edierte.

John Martin (1789–1854) spezialisierte sich auf die Darstellung schicksalhafter Ereignisse, oft auf alttestamentarischer Grundlage, bei denen gewaltige Städte oder alte Hochkulturen von Sturmfluten, Unwettern oder Erdbeben bedroht werden. Ab 1821 suchte er seine Bildideen auch durch die Druckgrafik zu verbreiten. Dabei bediente er sich einer neuen Methode, bei der die Kupferplatte durch weichen Stahl ersetzt wurde und die so noch feinere Tonübergänge und mehr Abzüge erlaubte. Allerdings war der Druck von den großformatigen Platten mit ihrer hochsensiblen Oberfläche überaus anspruchsvoll, sodass nur acht bis zehn Abzüge pro Tag möglich waren.

Francisco de Goya

Francisco de Goya erkundet die Nachtseiten des eigenen Seins. Er dringt in bisher verborgene Bereiche der menschlichen Seele vor und zeigt, dass das Unheimliche im Menschen selbst

beheimatet ist. Goyas Dämonen beflügeln die Fantasie des Künstlers oder werden in seinen drastischen Schilderungen von Kriegen oder abnormen Situationen der menschlichen Existenz schließlich grausame Realität. Er hat zwar konkret die Gräueltaten von Napoleons Soldaten im Kampf mit der sich gegen die französische Besatzung erhebenden spanischen Bevölkerung im Auge, aber seine Bilder stehen stellvertretend für das über 20 Jahre von bewaffneten Konflikten zerrissene und zerstörte Europa: Die Vernunft hat abgedankt. Ihr Schlaf gebiert Ungeheuer.

Auf die Umbrüche seiner Zeit reagierte Goya mit der Darstellung des Fantastischen und Abseitigen in seinen *Caprichos*. Seine motivisch und thematisch ungeheuren *Desastres de la Guerra* (Die Schrecken des Krieges) widersetzen sich gängiger Ästhetik und verweigern sich der Zuordnung zu klassischen Themen oder Gattungen. Die neuen Themenkreise, die er ins Auge fasst, sollen allgemein menschliche Bedingungen des Daseins aufzeigen und kritisch illustrieren. Goya widmet sich den dunklen, nicht sichtbaren Bereichen des Bewusstseins, in denen sich die Einbildungskraft unkontrolliert entfaltet.

Giovanni Battista Piranesi: Gefangen im Unendlichen

Zu den bedeutendsten und produktivsten Radierern Italiens im 18. Jahrhundert zählt Giovanni Battista Piranesi, der auch als Architekt, Kunsttheoretiker und Verleger tätig war. 1756 vermaß er zahllose Bauten des antiken Rom. Auf der Grundlage dieser Forschungen veröffentlichte er Ansichten römischer Altertümer in vier Bänden, die *Antichità romane*, die sich durch eindrucksvolle Darstellungen sowie präzise Grund- und Aufrisse auszeichnen. So sicherte sich der 36-jährige auch einen internationalen Ruf als Archäologe.

Piranesis grafisches Werk umfasst mehr als 1000 radierte Platten. Am berühmtesten ist seine erstmals 1749/50 in Rom gedruckte Folge mit fantasievollen Darstellungen von Kerkern. Piranesi gestaltet seine Gefängnisansichten aus Baugliedern, die aus wuchtigen Steinblöcken gemauert sind, Brücken, Bögen, Gewölben und Pfeilern, die in tiefenführenden Schrägen den Raum durchdringen, einander mannigfach überkreuzen und sich himmelwärts immer weiter auftürmen. Der niedrige Betrachterstandpunkt sowie die starke Größenabnahme der

Bildfiguren und der untersichtig gezeigten Architekturglieder verstärken die Monumentalität dieser Kerkerutopien. Bei den *Carceri* verwendet Piranesi im Vergleich zu den archäologischen Motiven eine skizzenhaftere Linienführung, die von Radierungen Giovanni Battista Tiepolos angeregt ist. Die Linien sind mit verschiedenen breiten Nadeln gezogen und mehrfach geätzt. In ihrem lebendigen Duktus vermitteln sie den Eindruck von Federzeichnungen.

Henri de Toulouse-Lautrec: Auf der Bühne des Lebens

Henri de Toulouse-Lautrec reiht sich in eine Schar von Ausnahmekünstlern ein, deren Kreativität und hohe Empfindsamkeit mit einem körperlichen oder seelischen Leiden einhergingen oder vielleicht sogar davon angeregt wurden. Der in eine alte hochadelige südfranzösische Familie hineingeborene Toulouse-Lautrec musste schon von Kindheit an gegen ein genetisch bedingtes schweres Leiden ankämpfen. Umso herausragender stellt sich seine Leistung dar, die sich in einem umfangreichen Œuvre offenbart, bestehend aus Gemälden und vor allem auch Lithografien.

Die künstlerische Tätigkeit war ihm in die Wiege gelegt. Der Vater und ein Onkel waren nicht nur passionierte Jäger, sondern auch leidenschaftliche Amateurmaler. Ab 1884 hatte Toulouse-Lautrec ein eigenes Atelier am Montmartre, wo wegen der günstigen Mieten vor allem einfache Gewerbetreibende, Arbeiter und kleine Angestellte lebten, viele Künstler Ateliers bezogen und sich zahlreiche Vergnügungsetablissemments angesiedelt hatten. Er verkehrte regelmäßig in den Nachtclubs, Bars, Varietés, Tanzlokalen und Café-concerts des Viertels. Die Tänzerinnen, Schauspielerinnen, Sängerinnen und Akrobaten, die Prostituierten und ihre Freier wurden ihm zum bevorzugten Motiv. Ab 1891 wandte sich Toulouse-Lautrec der Farblithografie zu, die für ihn der Malerei an Ausdruckskraft ebenbürtig war.

Künstlerplakate: Der optische Skandal

Die industrielle Revolution brachte der westlichen Welt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine rasante wirtschaftliche und technische Entwicklung, die Gesellschaft wie Kunstbetrieb veränderte. Inspiriert durch moderne englische Maschinen für den Tapetendruck, begründete der Drucker Jules Chéret in den 1870er-Jahren in Paris das farbige Bildplakat und damit eine ästhetische Revolution. Man sagte, Chéret habe Paris in ein Freilichtmuseum verwandelt, und hoffte auf die „ästhetische Erziehung der Bevölkerung“. Doch ein gutes Plakat durfte nicht einfach gefallen, sondern musste vor allem auffallen – was bald auch für die Bilder in den überfüllten Salons galt. Im Bildplakat ging es daher von Anfang an darum, Tabus zu brechen, zweideutig zu sein und alle Arten von Süchten zu bewerben. Das Prinzip der Werbung, optisch aufzufallen, wurde zur Sprache der Kunst der Moderne.

Henri de Toulouse-Lautrec war der erste bedeutende Maler, der sich diesem neuen, das Stadtbild prägenden Medium widmete. Ab 1891 gingen insgesamt 30 Plakate für die Künstler der Varietés und Cabarets am Montmartre in Druck.

Der Farbholzschnitt in Wien um 1900: Die Welt des Schönen

In der bildenden Kunst ging die Künstlervereinigung Secession neue Wege und wurde zur Keimzelle des Wiener Jugendstils. In ihrem Ausstellungshaus nahe dem Naschmarkt präsentierten die Secessionisten neben eigenen Arbeiten auch internationale Künstler wie die französischen Impressionisten, um das Publikum an die Moderne heranzuführen. Alle Gattungen – Architektur, Malerei, Kunsthandwerk und Grafik – standen gleichberechtigt nebeneinander: Kunst sollte das gesamte Leben durchdringen. Auch für die Entwicklung des modernen Farbholzschnitts spielte die Secession eine zentrale Rolle: Prominente Mitglieder wie Carl Moll, Koloman Moser und Maximilian Kurzweil verhalfen der traditionellen Druckkunst zwischen 1900 und 1910 zu einer neuerlichen Blüte.

Der Wiener Farbholzschnitt des Fin de Siècle zeichnete sich durch höchste Erlesenheit und Virtuosität in der handwerklichen Ausführung aus. Die Betonung von Umrisslinien, die vom

Japonismus inspirierte Stilisierung und Verflachung der Motive und das Spiel mit Farbkontrasten entsprachen dem neuen Formideal des Jugendstils. Angesichts der zunehmenden Nachfrage nach Jugendstilmotiven erfreuten sich die dekorativen Darstellungen von eleganten Damen, exotischen Tieren oder friedlichen Schneelandschaften großer Beliebtheit. Sie zelebrierten einen ostentativen Müßiggang und bedienten damit den Geschmack eines kultivierten Publikums, das sich ganz in eine vergeistigte Welt der Schönheit zurückzuziehen suchte.

Edvard Munch: Symbole der Erinnerung

Der norwegische Maler Edvard Munch gilt als bedeutender Protagonist der Moderne und Wegbereiter des Expressionismus. Seine Bildfindungen und Themen berühren durch ihre Vorbildlosigkeit und damit Fremdartigkeit. Bilder wie *Der Schrei* wurden zu allgemeingültigen Chiffren elementarer Gefühle des Menschen. Munchs Werke gehen auf eigene subjektive Erfahrungen zurück: „Ich male nicht, was ich sehe, sondern was ich sah.“ Seine neue Ikonografie wie seine ganz eigene Formen- und Farbenwelt beruhten auf der gestaltenden Kraft der Erinnerung, dem Wandel von Erlebnissen und Gefühlen durch die psychische Verarbeitung.

Durch sein schweres Schicksal seit früher Kindheit waren ihm existenzielle Themen wie Angst, Einsamkeit, Krankheit und Tod nahe. Charakteristisch für Munch wurde, dass er die Figuren aus ihrem erzählerischen Zusammenhang löste und dem Betrachter unmittelbar gegenüberstellte. Durch Frontalität schuf er Nähe und Präsenz. Besonders deutlich wird dies in seinem beeindruckenden druckgrafischen Œuvre. Es ist mit über 750 Sujets in etwa 30.000 Abzügen erhalten. Die ersten Druckgrafiken Edvard Munchs entstanden aus der kommerziellen Überlegung heraus, dass Drucke im Vergleich zu Gemälden billiger und somit leichter zu verkaufen seien. Spätestens bei seinem Paris-Aufenthalt 1896 erkannte Munch die der Malerei gleichrangigen, eigenständigen Ausdruckswerte der Farblithografie, der Radierung und des Holzschnitts.

Pierre Bonnard und Édouard Vuillard: Die „Nabis“

„Le nabi très japonard“, den sehr japanischen „Nabi“, nannten Zeitgenossen den Maler und Grafiker Pierre Bonnard und spielten damit auf seine Zugehörigkeit zur „Confrérie des Nabis“ an, einer Künstlergruppe, die vom japanischen Farbholzschnitt mannigfaltige Anregungen empfing. Mit dem geheimnisvollen Begriff „Nabis“ – dem aus dem Hebräischen entlehnten Wort für „Propheten“ – bezeichneten sich mehrere Künstler, unter ihnen auch Félix Vallotton und Édouard Vuillard, die sich als eine Art Geheimbund verstanden. Sie wollten der Malerei den „Makel“ des Illusionismus, Naturalismus und Akademismus nehmen und ihr die ursprüngliche dekorative Funktion zurückgeben.

Zudem hegten die „Nabis“ ein Interesse an der naiven, religiösen Volkskunst, wie sie sie beispielsweise in Pont-Aven in der Bretagne vorfanden. Sie glaubten, Ursprünglichkeit, Unschuld, Reinheit und Authentizität der Kunst gebe es nur bei den „Primitiven“ – ihrem Verständnis nach in alten oder exotischen Kulturen wie der japanischen. Kunst sollte auch nicht einer privilegierten Klasse vorbehalten sein, sondern allen Menschen zugutekommen. Ideologisch standen diese Künstler gleich gesinnten Schriftstellern, Journalisten, Intellektuellen und linksliberalen beziehungsweise anarchistischen Kreisen in Frankreich nahe. Mehrere Medien, darunter die literarische Zeitschrift *La revue blanche*, widmeten sich der Verbreitung solcher hehren Ziele.

Expressionistische Druckgrafik: Die Entdeckung des „Primitiven“

Für die Künstler des Expressionismus wurde die Druckgrafik ein existenzielles Medium ihrer Kunst, gleichbedeutend mit Malerei und Zeichnung. In der Druckgrafik allgemein und besonders im Holzschnitt erkannten sie eine Möglichkeit künstlerischer Äußerung, die der Malerei eine eigene, neue Dimension hinzufügen konnte. Wie seit der Dürer-Zeit nicht mehr wandten sich die Künstler im deutschen Expressionismus dem Holzschnitt zu. Die dem Expressionismus eigene elementare Ausdruckskraft konnte sich in handwerklich bearbeiteten Druckstöcken am direktesten manifestieren. Für diese Künstler war es

unerlässlich, sich die Technik des Holzschneidens selbst anzueignen, damit niemand zwischen Entwurf und ausgeführten Druck trat.

Der Holzschnitt ist gleichsam die Essenz dessen, was man unter Expressionismus versteht, und sein wesentlicher Beitrag zur europäischen Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In der Reduktion von Form und Stil auf ungeschlachte Linien und Flächen wird jene Primitivität sichtbar, die viele expressionistische Künstler programmatisch vertraten. Die Abkehr vom Abbild der äußeren Wirklichkeit ist Ausdruck ihrer Suche nach Ursprünglichkeit, in der sie eine Rückkehr zu den Ursprüngen der Kunst propagierten; diese sahen sie in der sogenannten primitiven Kultur bewahrt.

Käthe Kollwitz: Arbeit und Not

Dass man mit Käthe Kollwitz (1867–1945) eine überdurchschnittliche Künstlerin vor sich hatte, erkannten maßgebliche Protagonisten der Berliner Kulturszene wie Max Liebermann und Friedrich Lippmann oder der Dresdner Museumschef Max Lehrs sofort, als sie mit ihrem ersten monumentalen Grafikzyklus *Die Weber* 1898 auf der Großen Berliner Kunstausstellung die Gelegenheit erhielt, einem breiteren Publikum bekannt zu werden. Den dort vielfach geäußerten Wunsch, ihr Talent möge unabhängig von parteipolitischen oder geschlechtsspezifischen Zuschreibungen beurteilt werden, teilte Kollwitz jedoch nicht unbedingt. Denn soziales Engagement war ihr enorm wichtig. Alle ihr besonders nahestehenden Männer – ihr Vater, ihr Bruder und ihr Ehemann – waren in der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands aktiv.

Ihre Bildsprache verriet fast von Anfang an ein intensives Interesse an zeichnerischer Stilisierung und, damit verbunden, am druckgrafischen Handwerk. Ihr Lehrer Karl Stauffer-Bern lenkte dieses Interesse auch auf seinen Freund Max Klinger, dessen „Griffelkunst“-Konzept sie begeistert aufnahm. Für Kollwitz sehr wichtig dürften ferner die Skulpturen Auguste Rodins gewesen sein. Am körperhaften Sehen eines Motivs hielt sie schließlich auch fest, als sie sich, angeregt von den jüngeren Expressionisten und von Ernst Barlach, der Holzschnitttechnik zuwandte.

Joan Miró: „Form follows fiction“

Joan Miró (1893–1983) zählt zu den populärsten Künstlern des 20. Jahrhunderts. Als der Katalane der Borniertheit seiner Heimat in Richtung Paris entflo, schloss er enge Freundschaften mit den Dadaisten. Sie ermutigten ihn, die akademischen Grenzen der Malerei zu überschreiten und sich Träumen, dem Unbewussten, dem Zufall zu öffnen. Mitte der 1920er-Jahre hatte er den Übergang zum Dadaisten beziehungsweise Surrealisten vollzogen. „In diesem Jahr war ich viel mit Dichtern zusammen“, erinnerte sich Miró später an die surrealistische Revolution, „um das ‚Plastische‘ zu überwinden, um zur Poesie zu gelangen.“

Der Druckgrafik wandte sich Miró erst 1930 zu, nachdem er seinen charakteristischen Stil ausgeprägt hatte. Farbige Lithografien und Linolschnitte entstanden ab 1948. Sie leiteten das eigentliche druckgrafische Werk des Katalanen ein. Zeit seines Lebens war es Miró wichtig, seiner Ausdrucksweise einen musikalischen, poetischen und spielerischen Sinn zu geben: Harmonien treffen auf Dissonanzen, freie Bewegung des Strichs auf die Linie als Psychogramm, tiefschwarze auf farbige Flächen. Das Fehlen von Perspektive, ambivalente Formgebung, immer aber ein Miteinander von schwarzen Linien und farbenfrohen Flächen sind formal bestimmend für seine Kompositionen. Das Repertoire seiner symbolischen Bildelemente umfasst kindliche Gestalten, die wie Monster wirken, Sterne und Sonnen; die Interpretation der ins Abstrakte gehenden Motive ist ungewiss.

Franz Marc: Farbe als Prinzip

Der Blaue Reiter ist eine lose Gruppierung von KünstlerInnen, benannt nach dem Almanach, den Wassily Kandinsky und Franz Marc 1912 in München erstmals herausgeben. Sie organisieren in den Jahren 1911 und 1912 zwei Ausstellungen, die mit Werken von KünstlerInnen bestückt waren, die eine ähnliche künstlerische Absicht vertreten.

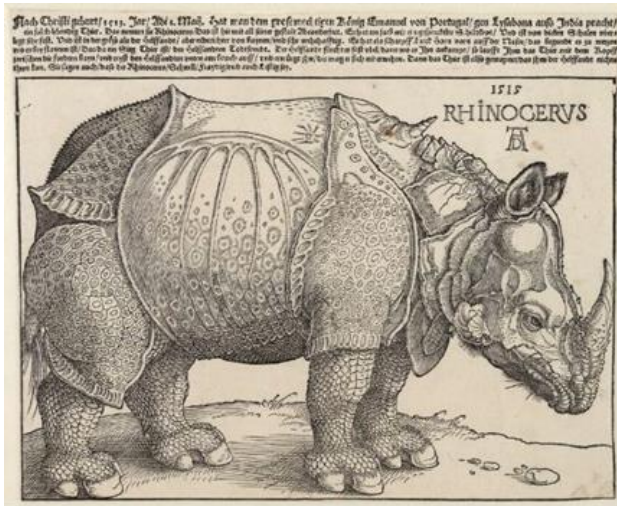
Dem Almanach liegt das Prinzip des Vergleichs von Kunstwerken verschiedener Völker und Epochen zugrunde, die der aktuellen Avantgarde und alten Meistern gegenübergestellt

werden – ein Vergleich über alle Formgrenzen und Kunstgattungen hinweg, aber auch eine Gegenüberstellung von „High Art“ und „Low Art“, von afrikanischer Plastik, volkstümlichen Hinterglasbildern und Kinderzeichnungen.

Ab 1910 nimmt das Pferd einen zentralen Platz im Schaffen Marcs ein. Gleichzeitig setzt er sich mit den leuchtenden Farben und vereinfachten Konturen von Matisse, Macke und Kandinsky auseinander. Er prophezeit: „Wir werden nicht mehr den Wald oder das Pferd malen, wie sie uns gefallen oder scheinen, sondern wie sie wirklich sind, wie sich der Wald oder das Pferd selbst fühlen, ihr absolutes Wesen, das hinter dem Schein lebt, den wir nur sehen.“ 1911 malt er sein berühmt gewordenes Blaues Pferd I. Das Motiv des blauen Pferdes wandelt er in der Folge vielfach ab, es entstehen einzelne Pferde wie Pferdegruppen, zu der auch der Farbholzschnitt Ruhende Pferde zählt.

Pressebilder

Sie haben die Möglichkeit, folgende Bilder auf www.albertina.at im Bereich *Presse* abzurufen. Rechtlicher Hinweis: Die Bilder dürfen nur im Zusammenhang mit der Berichterstattung über die Ausstellung abgebildet werden.



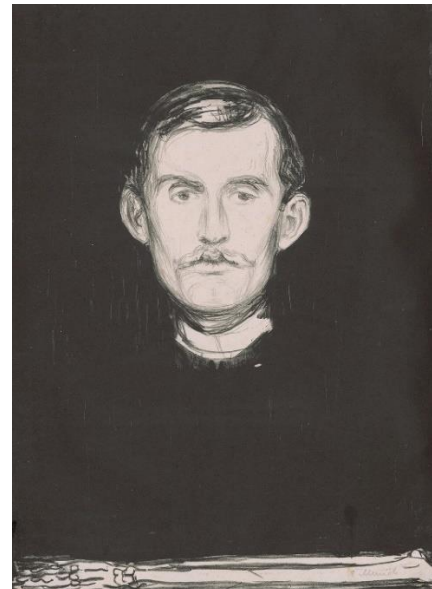
Albrecht Dürer
Das Rhinozeros, 1515
Holzschnitt und Typendruck
21 x 30 cm
ALBERTINA, Wien



Hendrick Goltzius
Phaeton, 1588
Kupferstich
35 x 34 cm
ALBERTINA, Wien



Edvard Munch
Madonna, 1895/1902
Farblithographie mit Lithokreide, -tusche und
Nadel in Schwarz, Oliv, Blau und Rostbraun; Japanpapier
87 x 60 cm
ALBERTINA, Wien



Edvard Munch
Selbstporträt (mit Knochenarm), 1895
Lithographie mit Lithokreide, -tusche und
Nadel in Schwarz
45 x 31 cm
ALBERTINA, Wien



Käthe Kollwitz
Die Mütter (Krieg, Blatt 6), 1922/1923
Holzschnitt
53 x 74 cm
ALBERTINA, Wien



Paula Rego
Little Miss Muffet, 1989
Radierung, Aquatinta auf Velin Arches Papier
52,1 x 38 cm
ALBERTINA, Wien



Joan Miró
Ohne Titel, 1974
Aquatinta, Radierung
90 x 64 cm
ALBERTINA, Wien



Henri de Toulouse-Lautrec
La Clownesse au Moulin Rouge, 1897
Farblithographie; Kreide, Tusche mit Pinsel und
Gespritzt
41 x 32 cm
ALBERTINA, Wien



Ludwig Heinrich Jungnickel
Drei blaue Aras, 1909
Farbholzschnitt in Schwarz, Dunkelblau, Hellblau
und Gelb auf Japanpapier
33 x 32 cm
ALBERTINA, Wien



Rembrandt Harmensz. van Rijn
Selbstbildnis, auf eine kleine Steinmauer lehnend,
1639
Radierung, Kaltnadel, retuschiert mit Feder
21 x 174 cm
ALBERTINA, Wien



Marc Chagall
Das kleine Mädchen zeigt dem Kutscher Selizhan
den Weg, 1923 – 1927
Radierung, Kaltnadel, Bütten
38 x 27 cm
ALBERTINA, Wien



Edouard Manet
Die Barrikade (Szene aus dem Aufstand der
Pariser Kommune), 1871
Lithographie; auf gewalztem Chinapapier
48 x 34 cm
ALBERTINA, Wien